Hans Peter Isler

ANTIKE THEATERBAUTEN

Ein Handbuch



Textband

VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

Hans Peter Isler

ANTIKE THEATERBAUTEN
EIN HANDBUCH

TEXTBAND

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
DENKSCHRIFTEN, 490. BAND

ARCHÄOLOGISCHE FORSCHUNGEN

Band 27

Hans Peter Isler

ANTIKE THEATERBAUTEN EIN HANDBUCH

Textband

VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

Angenommen durch die Publikationskommission der philosophisch-historischen Klasse der ÖAW:
Michael Alram, Bert Fragner, Hermann Hunger, Sigrid Jalkotzy-Deger, Brigitte Mazohl,
Franz Rainer, Oliver Jens Schmitt, Peter Wiesinger und Waldemar Zacharasiewicz

Gedruckt mit Unterstützung durch die Stiftungen der Familie Philipp Politzer und Mayer-Gunthof

Diese Publikation wurde einem anonymen, internationalen
Peer-Review-Verfahren unterzogen.
This publication has undergone the process of anonymous, international peer review.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie,
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Umschlagabbildungen:
Vorderseite: Thorikos (Thorikon), Attike (Griechenland). Prohedrie von Osten.
Rückseite: Segesta (Segesta), Sicilia (Italien). Übersicht von Osten.

Die verwendeten Papiersorten sind aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt,
frei von säurebildenden Bestandteilen und alterungsbeständig.

Alle Rechte vorbehalten.
ISBN 978-3-7001-7957-3
Copyright © 2017 by
Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Satz und Layout: Andrea Sulzgruber
Druck und Bindung: Prime Rate kft., Budapest

http://epub.oeaw.ac.at/7957-3
http://verlag.oeaw.ac.at

INHALTSVERZEICHNIS

TEXTBAND

Vorwort 17
Liste der Abkürzungen 19

I EINLEITUNG UND ALLGEMEINES

1. Einleitung 23

2. Grundbegriffe 24

3. Vitruvs Theorie zum griechischen und zum römischen Theater 30

4. Forschungsgeschichte 40
Frühe Reisende 40
Die Wirkungsgeschichte des Vitruvius und die Architekten der Renaissance 43
Das Dionysostheater in Athen und die Forschungsgeschichte 44
Die Datierung des erhaltenen Dionysostheaters und anderer Theaterbauten 45
Die ursprüngliche Form der Orchestra im griechischen Theater 47
Theaterforschung im 20. Jahrhundert 48

5. Perspektiven der Forschung zum griechischen Theater 49

II KLASSISCHE UND HELLENISTISCHE THEATERBAUTEN

6. Die ältesten Theater 53
Minoische Treppenanlagen 53
Die ältesten erhaltenen griechischen Theaterbauten 54

7. Das frühe Dionysostheater in Athenai 60

8. Das Aufkommen und die Entwicklung des Rundkoilons mit kreisförmiger Orchestra 62
Warum wurde die Kreisform geschaffen? 62
Wann wurde das Rundkoilon geschaffen? 64
Wo erscheint das Rundkoilon zum ersten Mal und wer war sein Schöpfer? 68
Die weitere Entwicklung des Rundkoilons 69
Sonderformen der Koilongestaltung: frei gebaute Koila 71
Sonderformen der Koilongestaltung: Polygonale Grundrisse 74

9. Das Rundkoilon mit kreisförmiger Orchestra: Einzelfragen 74
Die Orientierung des Koilons und die Lage innerhalb oder ausserhalb der Stadt 74

Das Fassungsvermögen des Koilons 75
Zum Verhältnis der Koilongrösse zur Bevölkerungszahl der Stadt 79
Beobachtungen zur Konstruktion des Rundkoilons 80
Die Plangestaltung des Rundkoilons, überzogene und gestelzte Koila 83
Die Plangestaltung des Rundkoilons, Sonderfälle 86
Die Plangestaltung des Rundkoilons, Analemmata in einer Flucht 87
Die Umfassungsmauer 88
Die Innengliederung des Koilons: Kerkides 91
Die Innengliederung des Koilons: Ränge 95
Die Innengliederung des Koilons: Verdoppelung der Radialtreppen 98
Die Innengliederung des Koilons: Der obere Abschluss 98
Form und Konstruktionsweise der Sitze und Treppen 99
Verschiedene Arten von Sitzkonstruktionen 101
Die Radialtreppen 105
Die Sitzprofile 107
Sitze in Quaderform 108
Sitze mit einem einfachen vorderen Profil 109
Sitze mit einem komplexen vorderen Sitzprofil 111
Ausschmückung der Sitzbänke 112
Zugänge 115
Die Zirkulation im Innern des Koilons 116
Zugänge von aussen ins Koilon 117
Überwölbte Radialkorridore 119
Aussentreppen an den Analemmata 121
Die Prohedrie 122
Die Analemmata als repräsentative Fassade des Koilons 129
Zusammenfassende Bemerkungen zum Koilon 134

10. Die Orchestra 134
Allgemeines 134
Die Funktion der Orchestra 137
Zur Kreisform der Orchestra 139
Der Orchestraboden 144
Die Orchestrabegrenzung, der Ringkanal (Euripos), andere Abzugskanäle 145
Die Orchestrabegrenzung 145
Der Ringkanal (Euripos) 146
Abzugskanäle 149
Der Charontische Gang 150
Thymele, Altäre im Orchestrabereich 152
Parodoi und Parodostore 154
Zusammenfassend zur Orchestra 156

11. Die Grundformen des griechischen Bühnenhauses 156

12. Das Bühnenhaus im Dionysostheater in Athenai 157

13. Weitere frühe Paraskenien-Bühnenhäuser 162
Die bekannten Bauten 162
Zum Grundriss 166

Das Problem der Bühne 167
Die Türen im Bühnenhaus 169

14. Das Aufkommen des Proskenion-Bühnenhauses und seine Entwicklung 170
Der neue Bautypus 170
Zum Grundriss des Proskenion-Bühnenhauses 173
Das Proskenion als Spielbühne 176
Proskenien und Bühnenhäuser aus Holz 179

15. Die verschiedenen Formen des Proskenions und ihre Entwicklung 181
Zum Grundriss des Proskenions 181
Einfache Proskenien 182
Seitlich herumgeführte Proskenien 184
Trapezförmige Proskenien 185
Rampenproskenien 187
Flügelproskenien 188
Einzelfragen 188
Zum Aufriss des Proskenions 189
Das Halbsäulenproskenion 189
Das Vollsäulenproskenion 191
Pfeilerproskenien 191
Geschlossene Proskenionfronten 192
Anordnung und Anzahl der Stützen 192
Die Höhe des Proskenions 194
Türen in der Proskenionfront 195
Die Pinakes 197

16. Das Paraskenien-Bühnenhaus mit Proskenion 199

17. Das griechische Bühnenhaus: Aufrissprobleme 209

18. Bühnenhaus-Fassaden mit plastischem Architekturdekor 210
Sizilische Bühnenhäuser 210
Bühnenhäuser im griechischen Mutterland und in Kleinasien 219

19. Bühnenhaus-Fassaden mit Thyromata 222

20. Bühnenhaus-Fassaden mit glatter Front 228

21. Bauplastik an sizilischen Bühnenhäusern 230

22. Das griechische Bühnenhaus: Hallen auf der Rückseite 234

23. Dächer über Bühnenhaus und Bühne 235
Bühnenhausdächer 235
Zur Überdachung der Bühne 237

24. Bühnenmaschinen 240
Mechane (Flugmaschine) 241
Ekkyklema (Rollplattform) 243
Periaktoi 245
Aufzüge 245
scaena ductilis 246

25. Zur Verbreitung der hellenistischen Theater in der griechischen Welt: Verteilung, Entwicklung, regionale Besonderheiten 251
Die geographische Verbreitung 251
Die chronologische Entwicklung 253
Regionale Sonderformen 1: Kleinasiatische Theater 256
Regionale Sonderformen 2: Griechenland und die Inseln 258
Regionale Sonderformen 3: Die Entwicklung im Westen 259

III RÖMISCHE THEATERBAUTEN IN ITALIEN UND IM WESTEN

26. Die Anfänge des römischen Theaters. Sizilische und kampanische Vorläufer: Der Grundriss 261

27. Die Anfänge des römischen Theaters. Sizilische und kampanische Vorläufer: Der Ursprung der römischen *scaenae frons* 266

28. Die Anfänge des römischen Theaters: Vorgängerbauten in Rom aus Holz 268

29. Die Anfänge des römischen Theaters: Steintheater in Rom 276
Das *Theatrum lapideum* des Cn. Pompeius Magnus 277
Die Theateranlage des Pompeius 277
Monumentale Vorbilder in Italien 280
Probleme der literarischen Überlieferung: Das Theater von Mytilene 283
Das Theatrum Marcelli des Augustus 285
Das Theater des L. Cornelius Balbus 291

30. Die Anfänge des römischen Theaters: Theater der ausgehenden Republik in Italien 293
Sonderfälle 295
Voraugusteische Theater 296
Weitere möglicherweise voraugusteische Bauten 303

31. Die Anfänge des römischen Theaters: Theater der ausgehenden Republik ausserhalb Italiens 306

32. Römische Theater im Westen: Die Cavea 308
Allgemeines 308
Theater in Italien: Der Caveaunterbau 311
Frei gebaute kaiserzeitliche *caveae* in Italien 312
Ganz oder teilweise angelehnte kaiserzeitliche *caveae* in Italien 316
Übrige westliche Theater: Der Caveaunterbau 318
Frei gebaute *caveae* von westlichen Theatern ausserhalb Italiens 319
Ganz oder teilweise angelehnte *caveae* von westlichen Theatern ausserhalb Italiens . 322
Die Orientierung der Cavea 328
Die Innengliederung der Cavea 329
Die Unterteilung in *maeniana* 330
Ein maenianum *ohne Ringkorridor oder Umgangsporticus* 331
Ein maenianum *mit einer Umgangsporticus* 331
Zwei maeniana *ohne äusseren Ringkorridor oder Umgangsporticus* 332
Zwei maeniana *mit einem äusseren Ringkorridor oder einer Umgangsporticus* 333
Drei maeniana *ohne äusseren Ringkorridor oder Umgangsporticus* 334
Drei maeniana *mit einem äusseren Ringkorridor oder einer Umgangsporticus* 335
Mehr als drei maeniana 335

Die Gliederung in *cunei* ... 336
Der mittlere Radialzugang in die Orchestra ... 336
Zur cuneus-*Gliederung der* ima cavea ... 339
Die cuneus-*Gliederung in den oberen* maeniana ... 345
Die Anordnung der Radialtreppen ... 346
Die Form der Sitze ... 347
Die *tribunalia* ... 348
Logen im Sitzhaus ... 350
Die Caveafassade ... 351
Treppenaufgänge in die Cavea ... 357
Republikanische und frühaugusteische Theater ... 358
Kaiserzeitliche Theater mit radialen Treppenaufgängen ... 359
Theater in Italien ... 359
Westliche Theater ausserhalb Italiens ... 360
Komplexe Zugangssysteme ... 363
Andere Treppenlösungen bei kaiserzeitlichen Theatern ... 365
Bauten in Italien ... 365
Kaiserzeitliche Theater ausserhalb Italiens ... 366
Die *porticus in summa cavea* ... 367
Caveatempel ... 371
Zusammenfassende Bemerkungen zur Cavea ... 374

33. Römische Theater im Westen: Die Orchestra ... 377
Allgemeines ... 377
Zur Gesamtform der Orchestra ... 378
Die *aditus* ... 382
Der *balteus* ... 386
Flache Stufen für die Ehrensitze ... 387
Der Orchestraboden ... 390
Die Entwässerung der Orchestra ... 395
Altäre im Bereich der Orchestra ... 400
Zusammenfassende Bemerkungen zur Orchestra ... 402

34. Römische Theater im Westen: Die Herausbildung der *scaenae frons* ... 403
Die Anfänge: Gerade Bühnenwände ... 403
Das Aufkommen der Nischenfront ... 405
Die Bühnenwände der drei grossen stadtrömischen Theater ... 410
Typologie der *scaenae frons* ... 411
Gerade Bühnenwände ... 412
Nischenfronten ... 417
Halbrundnische zwischen Rechtecknischen ... 418
Halbrundnische zwischen Rechtecknischen: Sonderfälle ... 423
Rechtecknische zwischen Halbrundnischen ... 424
Drei Halbrundnischen ... 425
Eine Halbrundnische ... 430
Eine Rechtecknische ... 432
Weitere Zeugnisse ... 432
Treppen in den Bühnentoren ... 433
Zusammenfassende Bemerkungen zur *scaenae frons* der westlichen Theater ... 434
Die Baumaterialien ... 434

Die Grundrisstypen 436
Die Geschosse 436
Die Architekturordnungen 437
Der Aufriss 438
Eine Würdigung 439

35. Römische Theater im Westen: Das *pulpitum* 440
Bühnenkonstruktion und Bühnenboden 441
Die *pulpitum*-Front 443
pulpita mit gerader Front 443
Frühe *pulpita* mit Nischenfront 444
Typologie der *pulpita* mit Nischenfront 446
Die Ausschmückung des *pulpitum* 451

36. Römische Theater im Westen: Die Vorhangeinrichtung 456
Allgemeines 456
Die ältesten Zeugnisse 458
Die erhaltenen Vorhangeinrichtungen 460
Der Vorhanggraben 460
Die Masthalterungen 462
Die Manöverkammer 466
Winden 468
Zusammenfassende Bemerkungen 470
Zur Verbreitung des Vorhangmechanismus 470
Zur Funktion des Vorhangmechanismus 471

37. Römische Theater im Westen: Das Bühnenhaus 475
Allgemeines 475
Die Typologie der römischen Bühnenhäuser in Italien 478
Bühnenhäuser mit vollständigem Grundriss 478
Reduzierter Ausbau beim *postscaenium* und bei der *porticus post scaenam* 479
Reduzierter Ausbau bei den Flügelräumen, *parascaenia* und *basilicae* 482
Treppenhäuser in Bühnenhäusern mit einem reduzierten Ausbau 483
Abschliessende Beobachtungen und Bemerkungen zur bisherigen Forschung 483
Die Typologie der römischen Bühnenhäuser, Bauten ausserhalb Italiens .. 486
Bühnenhäuser mit vollständigem Grundriss 486
Reduzierter Ausbau beim *postscaenium* und bei der *porticus post scaenam* 490
Reduzierter Ausbau bei den Flügelräumen, *parascaenia* und *basilicae* 491
Treppenhäuser in Bühnenhäusern mit einem reduzierten Ausbau 492
Abschliessende Beobachtungen 492
Die einzelnen Grundrisselemente des römischen Bühnenhauses 494
parascaenia 494
basilicae 495
postscaenium 498
Treppen ins Obergeschoss 502
porticus post scaenam 504
Der Aufriss der römischen Bühnenhäuser 507
Die Geschosse 507
Das Dach 516

38. Das Problem der Schallgefässe im römischen Theater 520

39. Theater der Kaiserzeit in Italien 524
Geographische Verteilung und Zeitstellung der Theater des westlichen Typus innerhalb Italiens 526
Villentheater 535

40. Theater der Kaiserzeit in Sizilien und Sardinien 536

41. Theater der Kaiserzeit in Gallien, Britannien und Germanien: ein Sonderfall 538

42. Theater der Kaiserzeit in Spanien 542

43. Theater der Kaiserzeit in Nordafrika 549

IV KAISERZEITLICHE THEATERBAUTEN IM OSTTEIL DES REICHES

44. Theater der Kaiserzeit in Griechenland, auf dem Balkan und im Schwarzmeergebiet ... 561
Geographische Verbreitung 561
Chronologie der Bauten 565
Die kaiserzeitlichen Theater in Kreta 567
Kaiserzeitliche Theater im übrigen Griechenland und auf dem Balkan 574
Sonderfälle 584
Zusammenfassende Bemerkungen zu den kaiserzeitlichen Theatern in Griechenland und auf dem Balkan 586

45. Theater der Kaiserzeit im Osten 1: Kleinasiatische Theater 588
Einführende Bemerkungen 588
Theater des kleinasiatisch römischen Typus 590
Das Koilon 590
Der Grundriss 590
Der Unterbau des Koilons 591
Die Innengliederung des Koilons 592
Die Verbindung zwischen Koilon und Bühnenhausbereich 593
Der obere Koilonabschluss 595
Der Bühnenhausbereich 596
Proskenion und Orchestra 596
Die Bühnenfront 599
Figürliche Friese an der Bühnenfront 603
Zum Aufbau des Bühnenhauses 606
Einzelelemente in hellenistischer Bautradition 609
Datierung und Verbreitung der kleinasiatisch römischen Theater 614
Zusammenfassende Bemerkungen 616
In der Kaiserzeit umgebaute hellenistische Theater in Kleinasien 616
Übrige kaiserzeitliche Theater in Kleinasien 626
Kleinasiatische Theater des westlichen römischen Typus 627
Das Koilon 628
Die Orchestra 632
Der Bühnenbereich 633
Zusammenfassende Bemerkungen 636

Kleinasiatische Theater in hellenistischer Tradition und übrige Theater der Kaiserzeit in Kleinasien ... 637
Das Koilon ... 638
Die Orchestra ... 640
Der Bühnenbereich ... 641
Zusammenfassende Bemerkungen ... 642
Datierung und Verbreitung der übrigen römischen Theater in Kleinasien ... 642
Kaiserzeitliche Theater in Kleinasien: Einzelaspekte ... 643
Sitze, Lehnenbänke, Treppen ... 643
Logen im Koilon ... 647
porticus in summa cavea ... 648
Tempel im Scheitel des Koilons ... 649
Balustraden am Orchestrarand ... 650
Der Terminus προσκήνιον in den kleinasiatischen Inschriften ... 650
Proskenien mit Steinplattenböden ... 651
Vorhangeinrichtungen ... 653
Zur Skulpturausstattung der Bühnenwand ... 653
Kleinasiatische Bühnenhäuser mit dreigeschossiger Bühnenwand ... 655
Hellenistische Tradition, kleinasiatisch römische Vorbilder und westliche Tradition: Zusammenfassende Bemerkungen ... 657

46. Theater der Kaiserzeit im Osten 2: Vorderer Orient ... 659
Geographische Verbreitung und Chronologie ... 661
Kaiserzeitliche Theaterbauten in Ägypten ... 661
Die kaiserzeitlichen Theater der Kyrenaike ... 662
Kaiserzeitliche Theater auf Zypern ... 663
Die Anfänge im Orient: Die Theaterbauten Herodes des Grossen ... 664
Kulttheater ... 665
Die übrigen kaiserzeitlichen Theaterbauten ... 666
Untersuchungen zur Architektur der Theater ... 671
Die kaiserzeitlichen Theater in Ägypten ... 671
Kaiserzeitliche Theater der Kyrenaike ... 673
Die kaiserzeitlichen Theater in Zypern ... 677
Die kaiserzeitlichen Theater in der syrischen Dekapolis, in *Phoenicia*, *Iudaea*, *Samaria* und in den Provinzen *Syria* und *Arabia* ... 679
Die Cavea ... 680
Die Orchestra ... 687
Das Bühnenhaus ... 690
Zusammenfassende Bemerkungen zur Architektur der Theater im Orient 699

V ÜBERDACHTE THEATER (ODEIA)

47. Odeia ... 703
Terminologie, Forschungsgeschichte ... 703
Die heute bekannten Odeia ... 705
Chronologie und geographische Verbreitung ... 708
Untersuchungen zur Architektur der Odeia ... 714

Zwei Grundrisstypen 715
Die Cavea 718
Unterbau und Fassade 718
Innengliederung 722
Sitzform 725
Orchestra und *aditus* 726
Der Bühnenhauskomplex 731
Die Bühnenfront 731
Das pulpitum 734
Das Bühnengebäude 737
Die Überdachung 740
Die Dächer der rechteckigen Odeia 741
Die Dächer der theaterförmigen Odeia 744
Die Funktion der Odeia 751
Zusammenfassung der Ergebnisse 753

VI TEMPORÄRE STOFFDÄCHER (*VELA*), SPÄTE UMBAUTEN

48. Die *vela* 755
Die schriftliche Überlieferung 755
Bauten mit Masthalterungen an den Aussenwänden 757
Bauten mit Einlassungen im Caveabereich und am Orchestrarand 759
Verbreitung und Chronologie 762

49. Späte Umbauten: Arena und Kolymbethra 763
Einbau einer Arena 763
Allgemeines 763
Umgebaute ältere Theater 764
Einbau einer Kolymbethra 770
Allgemeines 770
Archäologisch nachweisbare Schwimmbecken 772
Verbreitung und Datierung 776

VII SCHRIFTLICHE UND EPIGRAPHISCHE QUELLEN

50. Bauherren und Stifter, Architekten, Unternehmer und Künstler 779
Bauherren und Stifter 779
Griechische Theater 779
Römisch republikanische Theater 784
Theater der Kaiserzeit 786
Theaterbauten im Auftrag von Städten 786
Stiftungen von Herrschern 787
Stiftungen von Magistratspersonen 789
Stiftungen von Privaten 794
Weitere Stiftungen 798
Der Anlass für eine Stiftung 799
Die Kosten 800
Die Anbringungsorte der Stifterinschriften 802

Weihungen an Kaiser, an Götter u.a. 803
ludi scaenici 805
Ergebnisse 807
Architekten, Unternehmer, Künstler 808

KATALOGBAND

Katalog der Theater und Odeia 15
Vorbemerkung 15
Katalogeinträge nach Orten in alphabetischer Anordnung 17

TAFELBAND UND INDICES

Tafeln 1–170 1
Indices 171
Alle Theater, Odeia und weitere im Katalog genannte Bauten mit Einschluss der nur inschriftlich oder literarisch bezeugten Denkmäler (markiert mit L) in geographischer Anordnung 171
alle Theater, Odeia und weitere im Katalog genannte Bauten mit Einschluss der nur inschriftlich oder literarisch bezeugten Denkmäler (markiert mit L) in chronologischer Anordnung 180
Nur literarisch oder inschriftlich bezeugte Theater und Odeia 194
Moderne Ortsnamen 196
Alle Odeia 206
Odeia 206
Kleine Theater oder Odeia 207
Bauten, von welchen keine Pläne publiziert sind 207
Verzeichnis der Tafelabbildungen 210
Verzeichnis der Planabbildungen 219

Quando devo trattare un qualunque argomento, mi è quasi impossibile leggere qualcuno dei libri composti sulla stessa materia; il contatto delle idee degli altri mi agita e mi turba al punto di rendermi dolorosa la lettura di queste opere. Mi astengo dunque, finché mi è possibile, dal sapere come i loro autori hanno interpretato i fatti di cui mi occupo. Mi do invece una pena incredibile per ritrovare da me i fatti nei documenti del tempo; spesso ottengo così con un'immensa fatica quello che avrei trovato agevolmente seguendo un'altra strada.

Alexis de Tocqueville
La rivoluzione, a cura di M. Diani
Sellerio 1989, 21f.

Dans l'étude de ces antiquités reculées, l'essentiel est d'admettre pour probable ce qui est probable, et de ne croire que ce qui est prouvé; je ne parle pas des preuves mathématiques, chaque science a un degré de certitude différent.

Stendhal
Promenades dans Rome, 6 novembre 1827 (1829)

Es mögte daher ein nicht unverdienstliches Unternehmen sein, einen Versuch solcher Art zu wagen, der sich vielleicht mit einigem Glücke zu einer Revision dessen verwenden lässt, was an ächtem und festen Grunde und Boden einer Wissenschaft bisher gewonnen ist.

K. Levezow
Über archäologische Kritik und Hermeneutik
AbhBerlin 1833 (1835) § 27[1]

[1] Zu Jacob Andreas Konrad Levezow (1770–1835) cf. W. Fuchs, in: H. Flashar/K. Gründer/A.Horstmann, Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte und Methodologie der Geisteswissenschaften (1979) 202–213.

VORWORT

Bei einer ersten Begehung des Monte Iato (Provinz Palermo, Sizilien) in den Pfingsttagen 1970 zusammen mit Prof. Dr. Hansjörg Bloesch fiel uns eine Mulde im Gelände unterhalb des Gipfels (852 m/M) auf, in welcher wie das Koilon eines Theaters vermuteten. Als im Frühjahr 1971 die bis heute andauernden Ausgrabungen des Archäologischen Instituts der Universität Zürich einsetzten, wurde dann in der Mulde ein Grabungsfeld geöffnet, welches bereits im ersten Jahr den archäologischen Nachweis für die Existenz eines Theaters brachte*. Die Ausgrabungen im griechischen Theater von Iaitas wurden in der Folge bis ins Jahr 1996 fortgesetzt**. Bald zeigte sich, dass das Theater von Iaitas und insbesondere der ursprüngliche Bau ein wichtiges Monument für die antike Theaterarchitektur nicht nur in Sizilien ist. Daher rührt mein Interesse für die antike Theaterarchitektur. Daraus erwuchs später ein weiter reichendes Forschungsprojekt, das sich im Lauf der Jahre zum Plan einer umfassenden Darstellung der antiken Theaterarchitektur entwickelt hat. Zunächst war die Veröffentlichung bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt geplant, und diese war schon (verfrüht) in deren Katalog aufgenommen worden. Das Projekt konnte dann aber nicht realisiert werden, weil es sich als zu umfangreich erwies und die Erarbeitung des Manuskripts einen zu langen Zeitraum erforderte.

Zwischen 1979 und 2011 unternahm ich jedes Jahr Reisen zum Sammeln von Material und zum Beschreiben der erhaltenen Monumente, zunächst in Italien, dann im ganzen Mittelmeerraum. Auf meinen Reisen, welche von mir selber ohne fremde Zuschüsse oder besondere Urlaube finanziert wurden, habe ich die Theater und Odeia nicht nur in Notizen und Beobachtungen vor Ort genau beschrieben, sondern die Bauten auch möglichst umfassend photographisch dokumentiert. Es entstanden so zahlreiche Photos, nicht nur von Theaterbauten, sondern auch von vielen anderen antiken Monumenten. Alle Photographien sind in der Bilddatenbank des Archäologischen Instituts der Universität Zürich abgelegt und auf Anfrage einsehbar. Auf Grund der politischen Lage konnten bestimmte Länder wie Afghanistan, Albanien, Libyen, Irak, Iran, Israel mit der Westbank und Libanon allerdings nicht bereist werden; eigene Aufnahmen der dortigen Monumente fehlen daher im Tafelteil dieses Buches. Für die Reisen, welche neben meiner Tätigkeit als Ordinarius, Institutsdirektor und Grabungsleiter in Sizilien Platz finden mussten, habe ich z. T. die Semesterferien, z. T. meine von der Universität Zürich aber nur sehr spärlich gewährten Freisemester benutzen können; dies erklärt, warum die Erarbeitung des Themas sich über so viele Jahre erstreckt hat.

Zahlreiche Reisen unternahm ich in Begleitung meiner Frau Cornelia, aber auch mit Marzia Isler und mit Claudio Isler. Im Arabisch sprechenden Maghreb sowie in Jordanien und Syrien begleitete mich Dr. Katharina Dalcher als sprachkundige Assistentin. Manche Reisen habe ich aber auch allein durchgeführt. Allen, die mit mir gereist sind und manche Abenteuer mit mir geteilt haben, danke ich an dieser Stelle ganz herzlich. Hinweise zu epigraphischen Probleme verdanke ich der Kollegin an der Universität Zürich Anne Kolb. Einige Kapitel des Buches konnten in einer Wohnung in Sils Baselgia ausgearbeitet werden, welche mir Freunde mehrmals zur Verfügung gestellt haben.

Während meiner Tätigkeit am Archäologischen Institut der Universität Zürich konnte ich auf die Unterstützung und Hilfe von Seiten zahlreicher Assistenten und Mitarbeiter zählen. Bei der bibliographischen Recherche wurde ich insbesondere von Marek Palaczyk, Elisa Ferroni und Martin Mohr unterstützt. Die frühere Institutsphotographin Silvia Hertig hat zunächst die Bearbeitung des originalen Filmmaterials übernommen und später die Negative und die neuen digitalen Bilder in die Bilddatenbank des Archäologischen Instituts Zürich eingefügt; ihr gilt für die sorgfältige Arbeit mit der Originaldokumentation mein besonderer Dank.

* Cf. SicA IV 15, 1971, 12-14. AntK 15, 1972, 34f. NSc. 1972, 646–648.

** Vorberichte zu den einzelnen Grabungskampagnen im Theater: SicA IV 15, 1971, 12-14, bis SicA XXIX 90–92, 1996, 7, und AntK 15, 1972, 34f., bis AntK 40, 1997, 48f. cf. auch H. P. Isler, Monte Iato – Guida archeologica, seconda edizione ampliata, Palermo 2000, 46–62. Die Schlusspublikation ist in Arbeit.

Christoph Reusser, mein Nachfolger auf dem Zürcher Archäologischen Lehrstuhl, gestattete die Benutzung der Infrastrukturen des Photostudios des Zürcher Instituts. Der Institutsphotograph Frank Tomio hat die Tafelvorlagen für den Druck bearbeitet. Drazen Aulic hat mit grosser Sorgfalt die Vorlagen für die Planabbildungen hergestellt. Ihnen beiden danke ich bestens.

Für die wissenschaftliche Aufarbeitung des Materials haben mir die verschiedensten wissenschaftlichen Bibliotheken und Institutionen im In- und Ausland freien Zugang gewährt. Eine Aufzählung im Einzelnen würde hier zu weit führen. Besonders erwähnen möchte ich an dieser Stelle aber die Mitarbeiterinnen der Abteilung Fernleihe der Zentralbibliothek Zürich, welche mit grossem Spürsinn auch entlegenste Publikationen aufgefunden und für mich beschafft haben.

Für die Aufnahme der Publikation in das Verlagsprogramm danke ich der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und insbesondere ihrer Publikationskommission. Frau Mag. Elsbeth Triska hat sich bei der Akademie für die Publikation eingesetzt; ihr gilt mein besonderer Dank. Doz. Mag. Andreas Pülz, Direktor des Instituts für Kulturgeschichte der Antike bei der Österreichischen Akademie der Wissenschaften habe ich für die Aufnahme des Buches in die Schriftenreihe seiner Institution, insbesondere aber auch für die vielfältige Unterstützung bei der Begutachtung und Produktion der Bände sehr zu danken. Das Lektorat besorgte Susanne Lorenz. Für die umsichtige Bearbeitung des Satzes danke ich der Graphikerin und Setzerin Andrea Sulzgruber herzlich. Elke Salzer von der Buchproduktion der Akademie vermittelte die Kontakte zwischen dem Autor und der Buchproduktion. Ohne die entscheidende Unterstützung durch Friedrich Krinzinger, der die Kontakte zum Verlag hergestellt hat und mir in vielfacher Weise zur Seite stand, wäre das Buch nicht in der vorliegenden Form publiziert worden. Ihm gilt mein ganz besonderer Dank.

Zürich, Ende Januar 2017 Hans Peter Isler

LISTE DER ABKÜRZUNGEN

Anti = C. Anti, Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle (1947).

Anti/Polacco = C. Anti/L. Polacco, Nuove ricerche sui teatri greci arcaici (1969).

ArchMiss = Archives des Missions Scientifiques et Litéraires 1–15, 1850–1889.

ArchNouMiss = Archives Nouvelles des Missions Scientifiques et Littéraires 1–22, 1891–l9l7.

Arias, Teatro greco = P. E. Arias, Il teatro greco fuori di Atene (1934).

AST = Araştirma Sonuçlari Toplantisi 1 (1983) ff.

Balty = Jean Ch. Balty, Curia Ordinis. Recherches d'architecture et d'urbanisme antiques sur les curies provinciales du monde romain. Académie Royale de Belgique, Mémoires de la classe des Beaux-Arts, collection in 4°, 15, 2, 1991.

Bean, Aegean Turkey = G. E. Bean, Aegean Turkey – An Archaeological Guide ^{2}(1979).

Bean, Turkey beyond the Maeander = G. E. Bean, Turkey beyond the Maeander – An Archaeological Guide ^{2}(1980).

Bean, Turkey's Southern Shore = G. E. Bean, Turkey's Southern Shore – An Archaeological Guide ^{2}(1979).

Bean, Lycian Turkey = G. E. Bean, Lycian Turkey – An Archaeological Guide (1978).

Bedon = R. Bedon/R. Chevallier/P. Pinon, Architecture et urbanisme en Gaule romaine 1, L'architecture et les villes en Gaule Romaine; 2, L'urbanisme en Gaule romaine (1988).

Bieber, Denkmäler = M. Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum (1920).

Bieber, History^{1} = M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater ^{1}(1939).

Bieber, History^{2} = M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater ^{2}(1961).

Blake 1 = M. E. Blake, Ancient Roman Construction in Italy from the Prehistoric Period to Augustus (1947).

Blake 2 = M. E. Blake, Roman Construction in Italy from Tiberius through the Flavians (1959).

Blake 3 = M. E. Blake, Roman Construction in Italy from Nerva trough the Antonines (1973).

Bosnakis = D. Bosnakis, Αρχαία θέατρα ... θέατρα θέας ἄξια (1996).

Bressan = M. Bressan, Il teatro in Attica e nel Peloponneso tra età greca ed età romana. Morfologie, politiche edilizie e contesti culturali (2009).

Bulle, Untersuchungen = H. Bulle, Untersuchungen an Griechischen Theatern, AbhMünchen 33, 1928.

BullMusImp = Bullettino del Museo dell'Impero Romano. Beiblatt zu Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma.

Chase = R. G. Chase, Ancient Hellenistic and Roman Amphitheatres, Stadiums, and Theatres. The Way They Look Now (2002).

Courtois = C. Courtois, Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile, étude chronologique et typologique, Archaeologia Transatlantica 8, 1989.

CuadTH = S. F. Ramallo Asensio (Hrsg.), Cuadernos de Arquitectura romana 2: Teatros romanos de Hispania (1993).

De Bernardi = D. De Bernardi Ferrero, Teatri Classici in Asia Minore l (1966). 2 (1969). 3 (1970). 4 (1974); 4 erschien auch in 2., unveränderter Auflage in türkischer Übersetzung (Ankara 1990).

Dilke 1948 = O. A. W. Dilke, The Greek Theatre Cavea, BSA 43, 1948, 125–192, Taf. 51–55.

Dilke 1950 = O. A. W. Dilke, Details and Chronology of Greek Theatre Caveas, BSA 45, 1950, 21–62, Taf. 1–5.

Dörpfeld/Reisch = W. Dörpfeld/E. Reisch, Das griechische Theater (1896).

EAA S 1970 = G. Forni, Enciclopedia dell'Arte Antica e Orientale, Supplemento 1970 (1973) 772–789, *s.v.* teatro.

EAA S 1997 = H. P. Isler, Enciclopedia dell'Arte Antica e Orientale, Supplemento 1971–1994, V, (1997) 549–563, *s.v.* teatro e odeon.

Fensterbusch = C. Fensterbusch, Bericht über die Literatur zur Geschichte des Theaters der Griechen und Römer aus den Jahren 1896–1926. Teil 1: Bursians Jahresbericht über die Fortschritte der Klassischen Altertumswissenschaft 227, 1930, III, l-95; Teil 2: a. O. 253, 1936, III, 1–57.

Fiechter, Baugeschichtliche Entwickung = E. Fiechter, Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters (1914).

Formigé, Notes = J. Formigé, Théâtre d'Orange (Vaucluse). Notes sur la scène, MemAcInscr XIII, 2, 1933, 697–718.

Formigé, Remarques = J. Formigé, Remarques diverses sur les théâtres romains à propos de ceux d'Arles et d'Orange, MemAcInscr XIII, 1, 1923, 25–89.

Frangiadaki = I. Frangiadaki (Hrsg.), Greece: Cultural Heritage, Ancient Theaters. EOT (Greek Tourist Organization) (1996).

Frederiksen, Typology = R. Frederiksen, Typology of the Greek Theatre Building in Late Classical and Hellenistic Times, Proceedings of the Danish Institute at Athens 3, 2000, 135–175.

Frézouls, ANRW 1982 = E. Frézouls, Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain, in: H. Temporini/W. Haase (Hrsg.), Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, II, Prinzipat, 12, 1 (1982) 343–441.

Frickenhaus = A. Frickenhaus, Die altgriechische Bühne (= Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft in Strassburg, 31. Heft, 1917).

Fuchs, Theater = M. Fuchs, Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum (1987).

Gerkan, Priene = A. von Gerkan, Das Theater von Priene (1921).

Goette, Dionysia = H. R. Goette, The Archaeology of the 'Rural' Dionysia in Attica, in: E. Csapo u. a. (Hrsg.), Greek Theatre in the Fourth Century B. C. (2014) 77–105.

Graefe = R. Graefe, Vela erunt. Die Zeltdächer der römischen Theater und ähnlicher Anlagen (1979).

Grenier = A. Grenier, Manuel d'archéologie gallo-romaine 3: L'architecture (1958).

Gros, Architecture et Société = P. Gros, Architecture et Société à Rome et en Italie centro-méridionale aux deux derniers siècles de la République. Collection Latomus 156 (1978).

Gros, L'Urbs = P. Gros, La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne, in: L'Urbs, espace urbain et histoire, Colloque Rom 1985 (1987) 319–346.

Gros, L'architecture romaine = P. Gros, L'architecture romaine du début du IIIe siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire 1: Les monuments publics (1997).

Guida Laterza 1 (Piemonte, etc.) = G. Cavalieri Manasse u. a., Piemonte, Valle d'Aosta, Liguria, Lombardia (Guide archeologiche Laterza 1, 1982).

Guida Laterza 2 (Emilia, Venezie) = E. Mangani u. a., Emilia, Venezie (Guide archeologiche Laterza 2, 1981).

Guida Laterza 3 (Eruria) = M. Torelli, Etruria (Guide archeologiche Laterza 3, 1982).

Guida Laterza 4 (Umbria, Marche) = M. Gaggiotti u. a., Umbria, Marche (Guide archeologiche Laterza 4, 1980).

Guida Laterza 5 (Lazio) = F. Coarelli, Lazio (Guide archeologiche Laterza 5, 1982).

Guida Laterza 6 (Roma) = F. Coarelli, Roma (Guide archeologiche Laterza 6, 1980).

Guida Laterza 7 (Dintorni di Roma) = F. Coarelli, Dintorni di Roma (Guide archeologiche Laterza 7, 1981).

Guida Laterza 8 (Ostia) = C. Pavolini, Ostia (Guide archeologiche Laterza 8, 1983).

Guida Laterza 9 (Abruzzo, Molise) = F. Coarelli/A. Regina, Abruzzo, Molise (Guide archeologiche Laterza 9, 1984).

Guida Laterza 10 (Campania) = S. de Caro/A. Greco, Campania (Guide archeologiche Laterza 10, 1981).

Guida Laterza 11 (Pompei) = A. und M. de Vos, Pompei, Ercolano, Stabia (Guide archeologiche Laterza 11, 1982).

Guida Laterza 12 (Magna Grecia) = E. Greco, Magna Grecia (Guide archeologiche Laterza 12, 1981).

Guida Laterza 13 (Sicilia) = F. Coarelli/M. Torelli, Sicilia (Guida archeologica Laterza 13,1984).

Guida Laterza 14 (Sardegna) = D. Manconi/G. Pianu, Sardegna (Guida archeologica Laterza 14, 1981).

Hanson = J. A. Hanson, Roman Theater-Temples (1959).

Hellenismus in Mittelitalien = P. Zanker (Hrsg.) Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974 (1976).

InscrIt = Inscriptiones Italiae (1931–1986).

ILAfr = R. Cagnat/A. Merlin, Inscriptions latines d'Afrique (l923).

ILAlg = St. Gsell, Inscriptions latines de l'Algérie 1 (l922); G. Pflaum, Inscriptions latines de l'Algérie 2 (l957).

ILTun = A. Merlin, Inscriptions latines de la Tunisie (1944).
Jornadas 2006 = C. Márquez/A. Ventura (Hrsg.), Jornadas sobre teatros romanos en Hispaña, Córdoba 2002, Actas del Congreso Internacional celebrado en Córdoba los días 12 al 15 de noviembre del año 2002 (2006).
Jouffroy = H. Jouffroy, La construction publique en Italie et dans l'Afrique romaine (1986).
Kongress Mérida 1982 = Actas del simposio El teatro en la Hispania romana, Mérida 1980 (1982).
KST = Kazi Sonuçlari Toplantisi 1 (1979) ff.
Lachaux = J.-Cl. Lachaux, Théâtres et amphithéâtres d'Afrique Proconsulaire (o. J. Beobachtungen 1969, erschienen ca. 1980 mit nachgeführter Bibliographie).
Lefèvre, röm. Drama = E. Lefèvre (Hrsg.), Das römische Drama (1978).
LexGRC = Lexicon of the Greek and Roman Cities and Place Names in Antiquity. Ca 1500 B.C. – Ca A.D. 500. (1992 ff.). Wird nur zitiert, falls ein Theater genannt wird.
Lugli, Tecnica edilizia = G. Lugli, La tecnica edilizia romana (1957).
Mansuelli, Urbanistica = G. A. Mansuelli, Urbanistica e architettura nella Cisalpina romana (1971).
Maximos = P. Maximos, Αρχαία ἑλληνικὰ θέατρα. 2500 χρόνια φῶς καὶ πνεύμα (1998).
Mitens = K. Mitens, Teatri greci e teatri ispirati all'architettura greca in Sicilia e nell'Italia meridionale c. 350–50 a.C.: Un catalogo, AnalRom, Suppl. 13, 1988.
MKKS = Müze Kurtarma Kazılari Semineri 1ff., 1991ff.
Moretti, L'argent = J.-Ch. Moretti, Le coût et le financement des théâtres grecs, in: B. Le Guen (Hrsg.), L'argent dans les concours du monde grec. Actes du colloque international, Saint-Denis et Paris, 5–6 décembre 2008 (2010) 147–187, mit Bibliographie 357–385.
Moretti, Théâtre et société = J.-Ch. Moretti, Théâtre et société dans la Grèce antique (2001).
Müller, Lehrbuch = A. Müller, Lehrbuch der griechischen Bühnenalterthümer (1886).
Neppi Modona = A. Neppi Modona, Gli edifici teatrali greci e romani (1961).
Nielsen, Cultic Theatres = I. Nielsen, Cultic Theatres and Ritual Drama. A Study in Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity, ASMA 4 (2002).
Nissen 2 = H. Nissen, Italische Landeskunde 2: Die Städte (1902).
Noack = F. Noack, Die Baukunst des Altertums (1910).
Oehmichen = G. Oehmichen, Griechischer Theaterbau. Nach Vitruv und den Überresten (1886).
Pöhlmann, Studien = E. Pöhlmann (Hrsg.), Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike (1995).
PrincEnc = R. Stillwell (Hrsg.), The Princeton Encyclopedia of Classical Sites (1976).
Puchstein = O. Puchstein, Die griechische Bühne (1901).
Rawson, BSR 1985 = E. Rawson, Theatrical Life in Republican Rome and Italy, BSR 53, 1985, 97–113.
Rawson, BSR 1987 = E. Rawson, *Discrimina Ordinum*: The *Lex Iulia Theatralis*, BSR 55, 1987, 83–114.
Sear RT = F. Sear, Roman Theatres. An Architectural Study (2006)
Seeck, griech. Drama = G. A. Seeck (Hrsg.), Das griechische Drama (1979).
Strack = J. H. Strack, Das altgriechische Theatergebäude (1843).
Sturzebecker = R. L. Sturzebecker, Photo Atlas: Athletic-Cultural Archaeological Sites in the Greco-Roman World (1985).
TGR = P. Ciancio Rossetto/ G. Pisani Sartorio (Hrsg.), Teatri greci e romani alle origini del linguaggio rappresentato 1–3 (1994).
Tosi = G. Tosi, Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana (2003).
Wieseler = F. Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern (1851).

Im Übrigen gelten die Richtlinien für die Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts

I EINLEITUNG UND ALLGEMEINES

1. Einleitung

Thema unserer Untersuchung sind die **antiken Theaterbauten**, die sonstige vielfältige Überlieferung zum antiken Theater steht dagegen nicht im Zentrum. Ausgangspunkt sind bewusst die Denkmäler. Diese sollen zunächst interpretiert werden. Erst danach soll die bisherige wissenschaftliche Diskussion in die Gesamtdarstellung mit einbezogen werden. Ziel der Untersuchung ist es, die Entstehung und Entwicklung der **Bauform** des Theaters von den Anfängen bis ans Ende der römischen Kaiserzeit im Einzelnen zu verfolgen und zu verstehen. Die Theater sind neben den Sakralbauten der wohl am häufigsten und am breitesten vertretene Bautypus der antiken Architektur. Von mehr als 800 einzelnen Theatern und Odeia sind heute Baureste erhalten, die jedoch oft wenig ansehnlich sind. Eine Reihe von gegen 200 weiteren Theatern ist durch sekundäre Quellen, vor allem durch Inschriften, gelegentlich auch durch Angaben in der antiken Literatur bezeugt. Soweit bekannt, werden die Orte, an welchen Theater bezeugt sind, im Folgenden mit ihrer antiken Namensform (Schrift in KAPITÄLCHEN) zitiert, auch dort, wo moderne Ortsnamen eingebürgert sind. Wo der antike Name unbekannt ist, werden die Theaterorte mit ihren modernen Namen (Schrift in *KURSIVEN KAPITÄLCHEN*) angeführt. Das vorliegende Manuskript wurde im Januar 2015 abgeschlossen. Nach 2014 erschienene Literatur konnte nur noch im Einzelfall berücksichtigt werden.

Die Verbreitung der Bauform des Theaters erstreckt sich über die ganze antike Welt. Das östlichste bisher bekannte Theater, dasjenige von *Aï Khanoum*, liegt im Nordosten des heutigen Afghanistan, an der Grenze zu Tadschikistan, das westlichste Theater findet sich in Portugal (OLISIPO), das nördlichste in England (CAMULODUNUM). Die südlichsten Theater liegen im Fayoum in Ägypten (OXYRHYNCHOS und ANTINOE) sowie in PETRA in Arabien.

Aus methodischen Gründen wird darauf verzichtet, die weiteren Quellen zum antiken Theaterwesen im Allgemeinen wie auch die literarischen Überlieferungen und die Inschriftquellen, soweit sie sich nicht auf einzelnen Bauten und deren Datierung beziehen, oder die sogenannten Bühnenaltertümer, insbesondere die Bilddarstellungen (Vasenbilder, Terrakotten usw.) heranzuziehen. Erst wenn die Baugeschichte des Theaters im Einzelnen geklärt ist, kann nach den Konsequenzen gefragt werden, die sich für die Aufführungspraxis ergeben. Eine solche Untersuchung würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch sprengen und muss daher unterbleiben. Untersuchungen zur Theaterpraxis aus philologischer Sicht fehlen nicht. Für das griechische und das römische Drama und deren Ausformung im Einzelnen stehen zwei neuere Übersichtspublikationen zur Verfügung[2], auf die wir uns berufen werden, wo dies nötig und sinnvoll ist. Mit der Umschreibung des Zieles der Arbeit ist auch die Abgrenzung zu anderen ähnlichen Versuchen gegeben, insbesondere zum Handbuch von Margarete Bieber, welches zwischen 1920 und 1961 in drei Fassungen erschienen ist; Bieber wollte das Wissen aus dem Bereich der archäologischen und philologischen Forschung zusammenfassen, um die Entwicklung des antiken Theaters zu rekonstruieren[3]. Einen solchen in einem positivistischen Wissenschaftsansatz des 19. Jahrhunderts verwurzelten Anspruch könnte der Verfasser als Archäologe nicht erfüllen, auch wenn er sich auch mit der antiken Literatur beschäftigt hat. Aus grundsätzlichen methodischen Erwägungen scheint ihm ein vertiefter, **rein archäologischer Ansatz** für eine Förderung der Kenntnisse der antiken Theaterbauten mehr zu versprechen. Ziel der neueren Monographie von Frank Sear[4], war einerseits eine möglichst umfassende Darstellung, die es anderen Forschern erlauben sollte, weitere Theater in ihren Kontext zu stellen. Andererseits sollten insbesondere die römischen Theater unter den verschiedensten Aspekten näher untersucht werden.

Weil wir von den Bauten ausgehen wollen, sind im folgenden in erster Linie diejenigen Theater berücksichtigt, von welchen **bauliche Reste** erhalten sind; diese Bauten sind in den einzelnen alphabetisch angeordneten Einträgen im

[2] cf. Seeck, griech. Drama und Lefèvre, röm. Drama (1978).
[3] Bieber, History[2], preface VII.
[4] Sear RT, preface VII.

Katalogteil ausführlich beschrieben und analysiert. Mit den Theatern zusammen wurden auch die Odeia aufgenommen, da sich eine eindeutige Grenze zwischen Theater (mit offenem Zuschauerbereich)[5] und Odeion (mit Überdachung)[6] im Einzelfall oft nicht ziehen lässt, weil die monumentalen Reste nicht ausreichen, um zu erkennen, ob ursprünglich ein Dach vorhanden war oder nicht. Aber auch die nur **inschriftlich oder literarisch bezeugten Theater** sind in den Katalog aufgenommen, denn sie haben für Fragen der räumlichen und zeitlichen Verbreitung der Theaterarchitektur ihr Gewicht. Soweit dies möglich war, ist für den Katalog Vollständigkeit angestrebt[7]. Weggelassen wurden im Katalog hingegen die mit den Theatern und den Odeia hinsichtlich des Sitzhauses und der Überdachungskonstruktion eng verwandten Buleuteria[8]. Diese unterscheiden sich von den Theaterbauten durch das Fehlen einer Bühne aber deutlich und sind daher im Allgemeinen leicht zu identifizieren, auch wenn diesbezüglich in der Sekundärliteratur eine nicht unbeträchtliche Verwirrung herrscht.

2. Grundbegriffe

Bevor wir uns der Baugeschichte des antiken Theaters im Einzelnen zuwenden, sollen einige der wichtigsten Grundbegriffe definiert werden. Was die Terminologie angeht, herrscht in der Sekundärliteratur eine nicht geringe Verwirrung, indem gleiche Elemente mit verschiedenen Termini, aber auch verschiedene Elemente je nach Autor mit dem gleichen Terminus bezeichnet werden. Dies hängt auch damit zusammen, dass die Termini zwar im Allgemeinen den antiken Sprachen entnommen sind, dass sie aber schon dort, wie in vielen anderen Bereichen[9], nicht immer einheitlich verwendet wurden, ja in einzelnen Fällen in dem Sinn, wie sie heute gebraucht werden, überhaupt nicht belegt sind. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, zu definieren, was wir in unserem Zusammenhang unter den einzelnen Termini verstehen. Dies soll im Folgenden geschehen. So weit sie eindeutig ist, soll dabei die antike Bedeutung eines Terminus beibehalten werden.

Das griechische Wort θέατρον bedeutet Schau-Platz im allgemeinen Sinn, nicht bloss Schauplatz für skenische Darbietungen[10]. So ist etwa die Schautreppe mit kultischer Funktion beim Altar im Amphiareion inschriftlich als θέατρον bezeichnet[11]. Erstmals wird der Begriff θέατρον von Thukydides (VIII 93) für das Theatergebäude verwendet[12]. Etwas früher bezeugt ist bei Herodot (VI 21, 2), welcher von der Aufführung des Dramas Μιλήτου ἅλωσις (die Einnahme von Miletos) des Phrynichos in Athen berichtet, die Bedeutung Theaterpublikum[13]. Dagegen meint der moderne deutsche Ausdruck Theater einerseits einen Ort für skenische Darbietungen ('das Stadttheater'), andererseits die skenische Darbietung selber ('es wurde gutes Theater geboten'). Im Zusammenhang unserer Studie meint Theater im folgenden immer den Ort für skenische Darstellungen, und der Begriff Theatergeschichte bezieht sich ausschliesslich auf die Baugeschichte des antiken Theaters, nie auf die Geschichte der literarischen Produktion für die Bühne. Für die literarische Seite ist die klassische Philologie zuständig[14].

Das antike Theater als Bauform besteht, ebenso wie das moderne, aus drei Grundelementen: dem Zuschauerbereich,

---

5 cf. die Definition bei H. P. Isler, in: DNP 12, 1 (2002) 259–266, *s. v.* Theater, Architektur. cf. auch H. P. Isler, in: DNP 11 (2001) 611, *s. v.* Skene.

6 cf. die Definition bei H. P. Isler, in: DNP 8 (2000) 1105f., *s. v.* Odeion.

7 Die vom Verf. in EAA S 1997 ergänzte Liste der bekannten Theater und Odeia von G. Forni, EAA S 1970, ist ihrerseits bereits mit Neufunden zu ergänzen, die im Katalogteil mit aufgenommen sind.

8 Zu diesen cf. W. Eder, in: DNP 2 (1997) 839, *s. v.* Buleuterion, mit Verweis auf einen Eintrag *s. v.* Versammlungsbauten, welcher nie erschienen ist.

9 Man denke nur etwa an die griechischen Gefässbezeichnungen, cf. G. M. A. Richter/M. J. Milne, Shapes and Names of Athenian Vases (1935) XIIIf. B. A. Sparkes/L. Talcott, The Athenian Agora 12. Black and Plain Pottery (1970) 3–9. I. Scheibler, DNP 4, 1998, 853–857, *s. v.* Gefässe, Gefässformen/-typen.

10 cf. bei Liddell-Scott-Jones, *s. v.* θέατρον: place for seeing. cf. auch Dörpfeld/Reisch 281–283 und zuletzt M.-Chr. Hellmann, Recherches sur le vocabulaire de l'architecture grecque, d'après les inscriptions de Délos (1992) 152–154. Eingeschränkt auf das Theater bei H.-D. Blume, Einführung in das antike Theaterwesen (1978) 47, Anm. 118. Zuletzt ders., Der Neue Pauly 12, 1 (2002) 254–259, s. v. Theater.

11 IG VII 4255, 29f. cf. Anti/Polacco 163–165, Abb. 79–81. F. Kolb, Agora und Theater, Volks- und Festversammlung. AF 9 (1981) 87 mit Anm. 37. Auch die Treppenanlage neben dem Tempel der Despoina in Lykosura scheint eine kultische Funktion gehabt zu haben. Dagegen ist offen, ob die Treppenanlage in Kaulonia nur als Geländestütze diente, oder auch die Funktion eines Theatrons hatte, cf. den Katalogteil. *s. v.*

12 Hinweis von Kolb a. O. 3.

13 So Kolb a. O. 3. Wie das Theater in Athen zu diesem Zeitpunkt ausgesehen hat, kann nur indirekt erschlossen werden, cf. unten 55–58. Bei Hdt VI 67, 3) bezeichnet θέατρον den Ort von religiösen Spielen.

14 Eine nützliche Einführung vermitteln die Bände 'Das griechische Drama' (hrsg. von G. A. Seeck, 1979) und 'Das römische Drama' (hrsg. von E. Lefèvre, 1978). Eine knappe, anschauliche Einführung zum römischen Theater gibt J. Fugmann, Römische Theater in der Provinz (1988). cf. jetzt auch den knappen Überblick aus philologischer Sicht bei B. Seidensticker, Das antike Theater (2010).

dem Spiel-Platz und dem Bühnenhaus[15]. Die Baugeschichte des Theaters beschreibt die Entwicklung dieser drei Grundelemente Zuschauerraum, Orchestra und Bühnengebäude und ihr Verhältnis zueinander. Die drei Grundelemente stehen zu Beginn völlig frei nebeneinander. Erst allmählich werden sie zueinander in eine festere Beziehung gebracht. Zunächst werden Zuschauerraum und Orchestra miteinander verbunden, was mit der Einführung des kreisförmig angelegten Zuschauerraumes und der kreisförmigen Orchestra vollzogen wird und seinen Abschluss im 4. Jahrhundert v. Chr. erreicht. Der nächste Entwicklungsschritt bringt die Herausbildung des Bühnenhauses und dann seine feste Verbindung mit dem Cavea/Orchestra-Komplex. Diese Entwicklung ist um 100 v. Chr. in Kampanien abgeschlossen und findet ihre klassische Lösung dann im kanonischen römischen Theater (seit dem 1. Jahrhundert v. Chr.). In der römischen Kaiserzeit wird innerhalb der kaum mehr veränderten Gesamtform dann insbesondere die Bühnenfront (*scaenae frons*) herausgebildet und weiter entwickelt.

Der Zuschauerbereich hiess griechisch θέατρον[16], lateinisch *cavea*[17]. In der modernen Fachterminologie wird auch κοιλόν[18] verwendet. Die Bezeichnungen Koilon und *cavea* bezeichnen, berücksichtigt man den Wortsinn, einen in einen Abhang eingegrabenen Zuschauerraum; sie können daher streng genommen nur dort verwendet werden, wo wir es mit Zuschauerräumen zu tun haben, die auf der Kreisform berufen. Andere Formen des Zuschauerraumes heissen korrekt eben Theatron.

Spiel-Platz war ursprünglich nur die ὀρχήστρα[19], der Tanz-Platz des Chores[20]. Erst später kam eine Bühne hinzu, welche griechisch προσκήνιον[21] oder λογεῖον[22], lateinisch *pulpitum* heisst.

Das Bühnenhaus, in welchem sich die Schauspieler zurechtmachten und sich umzogen, aus welchem heraus sie auftreten, heisst griechisch σκηνή, lateinisch *scaena*[23]. Der Begriff Skene, Szene ist im Deutschen nicht eindeutig definiert. Im antiken Sinn verwendet, wie dies in der Fachliteratur oft, aber bei weitem nicht immer geschieht, meint er das Bühnenhaus, im modernen Sprachgebrauch (nicht nur im Deutschen) dagegen den Spiel-Platz, die Bühne ('Beifall auf offener Szene'). Im Folgenden soll daher der zweideutige Begriff Skene, Szene möglichst vermieden werden; wir sprechen vom Bühnenhaus (BH) im Sinn von σκηνή, *scaena*, und von der Bühne im Sinn von προσκήνιον, λογεῖον, *pulpitum*. Unter der Bühne liegt das ὑποσκήνιον[24] oder *hyposcaenium*[25]. Inschriftlich ist der griechische Begriff σκηνή im Sinn von Bühnenhaus mehrfach belegt. Im Amphiareion von Oropos nennt die Weihinschrift an der Fassade des Bühnenhauses Skene und θυρώματα[26], die Bedeutung Bühnengebäude (in welchem die Thyromata eingefügt waren) ergibt sich aus

15 In der Nachfolge von Gebhard und Kolb möchte Frederiksen, Typology 135 die Orchestra und das Koilon zusammennehmen und nur zwei Grundelemente unterscheiden, was aber wenig Sinn macht, da die Funktion von Koilon bzw. Theatron und Orchestra verschieden ist.

16 cf. oben Anm. 10.

17 Zum Begriff, welcher einen umschlossenen Raum bezeichnet und nicht auf die Theatercavea beschränkt ist, cf. E. Reisch, RE 6, 1899, 1804f. *s. v.* Ungewöhnlich ist die Bezeichnung *exsedram* für die Cavea im Heiligtumstheater des Hercules in Tibur, CIL XIV 3664; sie mag mit dem architektonischen Sonderfall und der vergleichsweise frühen Zeitstellung (90–80 v. Chr.) zusammenhängen.

18 Die Wortbedeutung ist Höhlung, Vertiefung, cf. Liddell-Scott-Jones *s. v.* Die Bezeichnung für den Sitzraum des Theaters scheint antik nicht belegt zu sein, cf. Ebert, RE 21, 1921, 1051 *s. v.* So auch K. Junker, AntK 47, 2004, 11, Anm. 3.

19 So genannt in der fragmentarisch erhaltenen Inschrift (nicht älter als das 3. Jahrhundert v. Chr.) auf dem Proskenion des Theaters von Oiniadai, publiziert von Bulle, Untersuchungen 93, Taf. 14, 12; 46 a. Jetzt S. Zoubaki, in: S. Gogos, Das antike Theater von Oiniadai (2009) 94 mit Abb.

20 Der ist Begriff erstmals im 4. Jahrhundert v. Chr. bei Platon (Apol. 26 e) bezeugt, wo er die Orchestra der Agora bezeichnet. Bei Aristoteles (Probl. 901 b 30) ist er erstmals eindeutig für das Theater verwendet worden, cf. Hellmann, Recherches a. O. (oben Anm. 10) 313. Allgemein auch P. Arnott, Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C. (1962) 118f. Durch die eigene Theorie zur Bedeutung der Orchestra für die Entwicklungsgeschichte des Theaterbaus beeinflusst ist Dörpfeld/Reisch 277f., was auch noch bei Hellmann a. O. nachklingt; cf. dagegen dort Anm. 6. Zur nicht zutreffenden Verwendung des Begriffs *conistra* für die Orchestra römischer Zeit cf. unten 29.

21 Dazu allgemein Dörpfeld/Reisch 290–298. Arnott, Greek Scenic Conventions a. O. 19f. In der Kaiserzeit in Kleinasien kann der Begriff auch die *scaenae frons* bzw. das ganze Bühnenhaus bezeichnen. Dazu cf. unten 650f.

22 Dazu allgemein Dörpfeld/Reisch 301–303. Arnott, Greek Scenic Conventions a. O. 19.

23 cf. Dörpfeld/Reisch 283–290. Arnott, Greek Scenic Conventions a. O. 19. Zur Verwendung in den delischen Inschriften Hellmann, Recherches a. O. 373. Zur Wortbedeutung auch Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 47 mit Anm. 119.

24 So bei Pollux IV 123. 124. cf. auch Dörpfeld/Reisch 299–301.

25 Der Ausdruck ist im Lateinischen nicht bezeugt, sondern in der modernen Fachsprache aus dem Griechischen herübergenommen.

26 cf. IG VII 423. E. Fiechter, Das Theater in Oropos (1930) 18.

dem Zusammenhang eindeutig[27]. Auch wenn in Weihinschriften das Proskenion und die Skene zusammen genannt werden, ist dieselbe Bedeutung vorausgesetzt, so auf dem Proskeniongebälk des Theaters in Kalymnos[28] und im Theater von Iulis[29]. In anderen Fällen lässt sich die genaue Wortbedeutung aus der Inschrift selber nicht entnehmen[30], doch ist immer das Bühnenhaus gemeint, teilweise vielleicht mit Einschluss des Proskenions.

Es wird sich zeigen, dass der Übergang des Spieles von der Orchestra auf die erhöhte Bühne, was den Zeitpunkt und die Funktion angeht, ein Problem darstellt, welches in der Literatur seit Dörpfeld[31] heftig diskutiert wurde. Fest steht, dass die Orchestra, der Tanzplatz des Chores, der ursprüngliche Spielort ist, denn das skenische Spiel hat sich bekanntlich aus dem Dialog des Chors mit dem Chorführer und den Schaupielern entwickelt[32]. Die zu einem späteren Zeitpunkt aufkommende Hochbühne kann zunächst, wie etwa gleichzeitige um 200 oder bald danach entstandene, auf dem Architrav der Hochbühne selber angebrachte Inschriften belegen, im Amphiareion bei Oropos[33], in Kalymnos[34], in Mylasa[35], im Odeion (Theater C) von Troia[36] und wohl auch im bisher im Gelände nicht lokalisierten Theater von Sestos[37] προσκήνιον, im Theater von Orchomenos in Böotien dagegen λογεῖον[38] heissen, ohne dass wir einen Unterschied in der Verwendung feststellen könnten. Im Theater im Asklepieion von Messene[39] ist für das 1. Jahrhundert n. Chr. eine Reparatur bezeugt, welche τὸ λογεῖον τοῦ δεικτηρίου betraf; bemerkenswert ist die singuläre Bezeichnung des Theaterbaus selber als δεικτήριον[40]. Beim Ausdruck προσκήνιον, der offensichtlich häufiger verwendet wurde[41], steht die architektonische Position 'Bau vor der Skene (dem Bühnenhaus)', beim Ausdruck λογεῖον die Funktion als 'Sprechort' im Vordergrund[42]. Im Amphiareion und in Orchomenos in Böotien war eine zweite, dem Bauablauf entsprechend wenig jüngere Weihinschrift auf dem Architrav der Thyromata-Bühnenfront über der Bühne angebracht. Im Amphiareion ist sie soweit erhalten, dass ihr die Benennungen der Weihung zu entnehmen sind[43]. Das Bühnenhaus mit den grossen Öffnungen bezeichnet die Inschrift als τὴν σκηνὴν καὶ τὰ θυρώματα. In Orchomenos ist nur ein Teil des Namens des weihenden Agonotheten erhalten. In einer dritten, älteren Weihin-

27 Wegen dem Anbringungsort der Inschrift kann sich die Bezeichnung Thyromata nicht auf die Parodostore beziehen, wie dies J.-Ch. Moretti, Pallas 47, 1997, 35–37 postuliert hat.

28 M. Segre, ASAtene 22/23, 1944/45, 148, no. 106, Taf. 67, dazu 74f., no. 52, Taf. 36 ; nach der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. datiert.

29 IG XII 5 597, Z. 8f., aus dem 3. Jahrhundert v. Chr.

30 Aigiale: IG XII 7 389, Z. 9f., vor der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr., *s. v.* Athenai, Dionysostheater (?): M. B. Walbank, Hesperia 52, 1983, 108, fragm. c, 15f., dazu 118. 123f.; cf. auch den Katalogteil. Athenai: Theater im Lenaion. Eleusis: IG II/III² 1872, Z. 304, 329/328 v. Chr.; unsicher bleibt, ob das Wort Skene hier mit dem Theater in Zusammenhang steht.

31 Erstmals ausführlich diskutiert in Dörpfeld/Reisch 341–365. Schon in der Rezension zu diesem Buch hat E. Bethe, Rezension zu Dörpfeld/Reisch, GGA 1897, 705–716, der Theorie von Dörpfeld Punkt für Punkt widersprochen.

32 cf. Seeck, griech. Drama 159–163, besonders 162.

33 cf. IG VII, Addenda p. 745, 423 a. cf. Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 15.

34 cf. M. Segre, ASAtene 22/23, 1944/45, 148, no. 106, Taf. 67.

35 Vom Proskenion ist ein Teil des dorischen Frieses mit der Inschrift, die den Bauteil nennt, gefunden worden, cf. W. Blümel, Die Inschriften von Mylasa I, IK 34 (1987) 193, no. 509. In Chaironeia ist das Proskenion auf der Inschrifttafel IG VII 3409 unbekannten Fundortes im Museum genannt, die ins Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. datiert wird.

36 Die fragmentarisch erhaltene Weihinschrift auf dem Architrav des Proskenions berichtet von der Errichtung des Proskenions von den Fundamenten her und der Stiftung des Statuenschmucks, cf. P. Frisch, Die Inschriften von Ilion, IK 3 (1975) 244, no. 158.

37 cf. J. Krauss, Die Inschriften von Sestos und der thrakischen Chersones, IK 19 (1980) 68, no. 7, Taf. 5, 2; die Inschrift sitzt auf einem Architravstück, das wohl Teil des Proskenions war.

38 cf. D. Knoepfler, Chiron 22, 1992, 489f., no. 161: λογῖον im böotischen Dialekt. (= SEG 42, 1992, 418). Das Logeion ist auch auf einer Inschrift aus der Zeit 141–144 n. Chr. im Theater von Ephesos genannt, die sich im Bühnenhausbereich, aber nicht auf der Bühne selber fand, cf. R. Heberdey/G. Niemann/W. Wilberg, Forschungen in Ephesos 2 (1912) no. 39. Auch in Delos ist er belegt, cf. Inscriptions de Délos 314, B 167 und Hellmann, Recherches a. O. (oben Anm. 10) 373 und allgemein 375f. Dort sind auch literarische Belege angeführt.

39 cf. L. Migeotte, BCH 109, 1985, 600, Z. 35; 606.

40 Zu den spärlichen Belegen für das Wort cf. Liddell-Scott-Jones *s. v.*, dazu Supplement (1996) 83 *s. v.* Die Bedeutung ist 'Bühne' oder 'Raum für Aufführungen'.

41 Die Weihung des Proskenions ist auch in einer Inschrift in Chaironeia, IG VII 3409, erwähnt, die heute nicht mehr mit dem Bau verbunden ist. Aus Iulis ist eine Ehreninschrift, IG XII 5 597 bekannt, welche die Weihung der Skene des Theaters und wohl auch des Proskenions nennt. Auch in Delos ist der Ausdruck inschriftlich belegt, cf. Hellmann, Recherches a. O. 374 und allgemein 375f. Auch in einer Inschrift aus dem Ptoon, die sich auf das Theater von Akraiphia bezieht, ist das Proskenion genannt.

42 So versteht den Begriff offensichtlich auch Vitr. V 8,1. Im kaiserzeitlichen Kleinasien kann der Terminus gelegentlich auch die Bühnenfront bezeichnen, cf. die bei Ch. Mauduit/J.-Ch. Moretti, REG 123, 2010, 529, Anm. 38 zusammengestellten Beispiele.

43 cf. IG VII 423 Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 18. Wegen des Anbringungsorts der Inschrift ist die Verbindung des Terminus θυρώματα mit den Parodostoren, wie sie Moretti, Pallas 1997 a. O. (oben Anm. 27) 36f. vorschlägt, abzulehnen.

schrift in Orchomenos in Böotien[44] werden τὰ πρόθυρα, was hier die Wortbedeutung 'Halle, Porticus' haben muss; mit den darin angebrachten Pinakes genannt. Das Verhältnis der jüngeren Inschrift, die das Logeion nennt, zur letztgenannten Inschrift ist nicht klar, vor allem auch, weil die Anbringung der Prothyra-Inschrift am Bau bisher unklar bleibt. Nicht ausgeschlossen werden kann auch, dass sie sich auf den Oberbau mit den Thyromata bezieht, die dann mit Pinakes verschliessbar gewesen wären.

In Kalymnos wird die σκηνή in derselben Inschrift wie das προσκήνιον genannt[45]. Schwierig ist die Interpretation der Ausdrücke σκηναί und παρασκήνια in den Bauinschriften des grossen Theaters von Delos[46], wo in der Forschung kein Konsens erreicht werden konnte; J.-Ch. Moretti[47] schlägt nun vor, entsprechenden Passagen der Abrechnung des Jahres 279 v. Chr. (IG XI 199) vom Steintheater in Delos zu trennen und auf eine mobile Holzdekoration zu beziehen, die je nach Bedürfnis im Theater oder anderswo aufgestellt werden konnte. In der Zwischenzeit wären sie in einer inschriftlich allerdings erst für das Jahr 177 v. Chr. belegten Skenothek[48] aufbewahrt worden. Damit wären die Interpretationsprobleme gelöst. Für die allgemeine Begriffsbestimmung sind die genannten Inschriften jedenfalls nicht hilfreich. Unsicher bleibt, ob auch der Ausdruck βήμα für das hohe Proskenion verwendet werden konnte, wie dies Johannowsky[49] bei seiner Interpretation der Weihinschrift im Theater von Iasos voraussetzt.

In Weihinschriften aus den Theatern von Aphrodisias[50] und Patara[51] sind die Ausdrücke προσκήνιον und λογεῖον gleichzeitig nebeneinander verwendet. Die erste Inschrift ist zwischen 39 und 27 v. Chr., wohl 28 v. Chr. datiert, die zweite ins Jahr 147 n. Chr. Während in der Weihinschrift des C. Iulius Zoilos in Aphrodisias die Ausdrücke Logeion und Proskenion 'mit all ihrem Schmuck', wie es heisst, als Inhalt der Weihung einfach nebeneinander stehen, sagt die Inschrift in Patara[52], das Proskenion habe der Vater der Weihenden von Grund auf errichtet, während sie, *Vilia Prokla* selber, die Errichtung des Logeions samt seiner πλάκωσις, dem festen Bühnenboden bezahlt habe[53].

Die lateinische Form *proscaenium* scheint grundsätzlich dieselbe Bedeutung wie das griechische Wort zu haben[54]. Dies dürfte auch für *proscaenium* in einigen Inschriften gelten, welche sich auf die Theater von Capua[55], Olisipo[56] und Volsinii[57] beziehen. In Theveste[58] lässt sich die kaiserzeitliche Inschrift, welche das *proscaenium* nur gerade nennt, bisher mit keinen monumentalen Resten verbinden. Der Beleg in Volsinii gehört noch ins 1. Jahrhundert v. Chr., die Inschrift in Olisipo ist ins Jahr 57 n. Chr., diejenige in Capua in hadrianische Zeit datiert. Im Theater von Leptis Magna[59] bezeugt die Inschrift aus dem Jahr 157/8, welche auf dem Architrav des Erdgeschosses der Bühnenfront angebracht war, die Erneuerung der Säulen des *proscaenium* in Marmor. Wegen des Anbringungsortes hat man die Inschrift auf die den Architrav tragenden Säulen bezogen und musste dann *proscaenium* als gleichbedeutend mit *scaenae frons* angesehen[60]. Doch ist diese Interpretation nicht ganz sicher. Auch die *pulpitum*-Front, welche anderswo als *proscaenium* bezeichnet wurde, hatte in Leptis Magna eine Marmorverkleidung mit Statuen in Nischen; über eine davorgestellte Säulenordnung ist allerdings nichts bekannt.

---

44 cf. D. Knoepfler, Chiron 92, 1992, 490f., no. 162 (= SEG 42, 1992, 418). Moretti, Pallas 1997 a. O. 23 mit Anm. 22.

45 cf. oben Anm. 36

46 cf. dazu den Katalogteil. *s. v.* Delos, grosses Theater. Ausserdem A. W. Pickard Cambridge, The Theatre of Dionysus in Athens (1973) 206–209. M.-Chr. Hellmann, ZPE 80, 1990, 70. Hellmann, Recherches a. O. 373–377.

47 J.-Ch. Moretti, Une scénographie à Délos, Festschrift in Honour of J. Richard Green, MedA 17, 2004, 173–181; ders., EAD 42, 2007, 177–181.

48 IDélos 444, B, 1. 103f.

49 W. Johannowsky, ASAtene 47/48, 1969/70, 453. cf. aber W. Blümel, Die Inschriften von Iasos, IK 28,2 (1985) 24, no. 249, welcher βήμα als Stufenaltar des Dionysos versteht. cf. auch schon Dörpfeld/Reisch 304.

50 J. Reynolds, Aphrodisias and Rome, JRS Monograph no. 1, 1982, 161f., no. 36. J. Reynolds, in: K. T. Erim/R. R. R. Smith, Aphrodisias Papers 2, JRA Suppl. 2, 1991, 15f., no. 1. N. de Chaisemartin/D. Theodorescu, in Aphrodisias Papers 2 a. O. 42, Abb. 7f.

51 E. Kalinka, TAM II 2 (1930) 151, no. 408.

52 Zur Interpretation des Baubestands im Lichte der neuen archäologischen Untersuchungen cf. im Einzelnen den Katalogteil. *s. v.* Patara, Theater.

53 Zur Bedeutung des Terminus προσκήνιον in den Inschriftzeugnissen aus dem kaiserzeitlichen Kleinasien ausführlicher unten 650f.

54 Besonders deutlich Vitr. V 6, 1: *proscaeni pulpitum*. cf. auch V 7, 1, wo allerdings vom *theatrum Graecorum* die Rede ist.

55 CIL X 3907: *Q. Annius Ianuarius* hat als *exactor theatri a fundamentis* das Theater von Grund auf neu gebaut. CIL X 3821 (abgebildet von W. Fuchs, EAA 3 (1960) 811, Abb. 1011): *Lucceius Peculiaris* als *redemptor prosceni* war der Unternehmer, welcher das *proscaenium* errichtet hat. Die Datierung ist kontrovers, cf. Fuchs, Theater 21, Anm. 11.

56 CIL II 183: *C. Heius Primus Cato Heia*[hat *proscaenium et orchestram cum ornamentis* gestiftet.

57 Die Stifterinschrift CIL XI 2710 besagt, dass ein Kollegium von *IIIIviri theatrum et proscaenium* auf eigene Kosten errichten liessen.

58 CIL VIII 1862.

59 J. M. Reynolds/J. B. Ward Perkins, The Inscriptions of Roman Tripolitania (1952) no. 534; J. Guey, REL 29, 1951, 307–317. AE 1952, no. 177. cf. auch Reynolds/Ward Perkins a. O. no. 372.

60 cf. zuletzt G. Caputo, Il teatro augusteo di Leptis Magna, MonLib 3 (1987) 60, auch 9 mit Anm. 5.

Weitere Begriffe beziehen sich auf Teile des Theaters. Nicht immer steht sowohl ein griechischer wie auch ein lateinischer Ausdruck zur Verfügung. Wo dies der Fall ist, sollen die Termini auch konsequent angewendet werden[61]. Das Koilon ist eingeteilt in verschiedene κερκίδες[62], die römische *cavea* in *cunei*[63]. Beide Ausdrücke lassen sich deutsch mit 'Keile' übersetzen, und dieses Wort begegnet denn auch gelegentlich in der Fachliteratur. Zwischen den verschiedenen Rängen des griechischen Theaters liegen διαζώματα[64], *diazomata*,[65] Umgänge, gelegentlich auch Gürtelgänge. Im römischen Theater heissen diese *praecinctiones*,[66] während die Ränge selbst *maeniana*[67] heissen. Man kann aber auch von *ima cavea*[68], *media cavea*[69] und *summa cavea*[70] sprechen. Die Halle, welche in manchen Theatern die *cavea* oben abschliesst, heisst *porticus in summa cavea*[71].

Die römische Cavea ist häufig, aber bei weitem nicht immer, über Gewölbekonstruktionen angelegt. Der Cavea-Unterbau kann die Form von Radialkammern oder von Ringkorridoren haben, aussen kann eine Umgangsporticus liegen. In den Radialkammern konnten Zugänge in der Form von Treppen auf die Sitze hinauf untergebracht werden. Radiale Zugänge, die sich auf die *praecinctio* oder auch innerhalb eines *maenianum* öffnen, heissen *vomitoria*[72]. Als Schutzdach konnte über viele römische Theater ein Sonnensegel gezogen werden, das *velarium* oder häufiger *velum* genannt wurde[73]. In der griechischen Welt nannte man das Sonnensegel möglicherweise, wenn nicht der lateinische Ausdruck verwendet wurde, πέτασος[74].

Der Begriff Orchestra ist auch in der lateinischen Form *orchestra* gut belegt[75]. Es besteht kein Anlass, für die römi-

---

61 Frézouls hat eine konsequente Terminologie für die Teile des römischen Bühnenhausbereichs vorgeschlagen; cf. P. Coupel/E. Frézouls, Le théâtre de Philippopolis en Arabie (1956) 129–131.

62 Der Ausdruck ist inschriftlich in diesem Sinn in Delos belegt; cf. F. Durrbach, Inscriptions de Délos (1926) no. 290, 179. Bulle, Untersuchungen 190. Dilke 1948, 130. Hellmann, Recherches a. O. (oben Anm. 10) 204f., mit Anm. 8. 9. Inschriftliche Belege, die auf das Sitzhaus eines Theaters zu beziehen sind, gibt es im Weiteren aus Iasos, cf. W. Blümel, Die Inschriften von Iasos 2. IK 28, 2 (1985) 24, no. 249, in Aphrodisias, cf. W. M. Calder/J. M. R. Cormack, MAMA 8, 1962, 92, no. 435 sowie J. Reynolds, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 24f., no. 5, und aus dem Südtheater Gerasa, cf. C. B. Welles, in: C. H. Kraeling, Gerasa, City of the Decapolis (1938) 399, no. 52, vielleicht auch in einer Inschrift aus einer nicht identifizierten Stadt in Kilikien, cf. D. Dagron/D. Feissel, Inscriptions de Cilicie (1987) 88f., no. 44. Unklar bleibt, welches Gebäude mit *der Kerkis*, wie die Inschrift sagt, ausgestattet war; wegen des Singulars mit bestimmtem Artikel wird man eher an das ganze Sitzhaus eines kleinen Gebäudes, z. B. eines Ratssaales denken. Literarisch scheint der Ausdruck nur selten belegt zu sein, cf. den Komödiendichter Alexis Fr. 42 (41) PCG.

63 Für den lateinischen Ausdruck *cuneus* cf. Vitr. V 6, 2.

64 Dies ist die üblicherweise angenommene Bedeutung des griechischen Wortes, cf. Liddell-Scott-Jones *s. v.*, 4. Ihr entspricht auch die Verwendung bei Vitr. V 6, 7. Dilke 1948, 130 mit Anm. 4f. vermutet, διάζωμα sei kein klassisch griechisches Wort und schlägt statt dessen δίοδος vor, was in dieser eingeschränkten Bedeutung allerdings nicht belegt ist, cf. Liddell-Scott-Jones *s. v.* In einem Inschriftzeugnis aus Patara, cf. E. Kalinka, TAM II 2 (1930) 408, wird das Wort für die Bezeichnung des oberen Ranges verwendet, cf. auch den Katalogteil. *s. v.* Patara, Theater. Zum inschriftlichen Beleg aus Aphrodisias und zur Frage der Wortbedeutung cf. Reynolds, in: Smith/Erim, Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 18 mit Anm.17; 23, A 2; 25, A 5. cf. schon E. Reisch, RE 9, 1903, 355 *s. v.* C. Fensterbusch, Der kleine Pauly 1 (1964) 1518, *s. v.* Diazoma.

65 Die lateinische Form findet sich bei Vitr. V 6, 7.

66 Mehrfach bei Vitr.: besonders V 3, 4 (109, 4 und 7), V 6, 2 (117, 16) und V 7, 2 (120, 22). Fensterbusch übersetzt 'Gürtelgang' oder 'Gürtel'. Auf die Topographie der Stadt Halikarnassos übertragen bei Vitr. II 8, 11.

67 In Consilinum sind *maenian(a)* inschriftlich als Teil eines Theaters genannt, cf. V. Bracco, InscrItal III, III 1, 117 und no. 208 (Ende der Republik oder kurz danach). Bei Vitr. V 1, 2 erscheint der Begriff in einer allgemeineren Bedeutung als Etagengalerie, Balkon. Zum Ursprung des Wortes und zu seiner Bedeutung cf. auch Ebert, RE 27, 1928, 245–247 *s. v.* Auch die Form *menianum* (für *moenianum* nach K. E. Georges, Lateinisch-deutsches Wörterbuch [8][1916–1919], *s. v. moenianum*) ist vereinzelt belegt, cf. Vulgata, Esra III 6,25; Digesta Iustiniani VIII 2, § 20, sect. pr. l. 4. Die Form *moeniana*, die in der Sekundärliteratur gelegentlich begegnet, ist dagegen in antiken Texten nicht bezeugt.

68 Cicero, De Senect.14; 48 sagt *prima cavea*.

69 Der Ausdruck ist belegt bei Sueton, Augustus 44. Unsicher bleibt, ob es sich um einen festen *terminus* handelt; cf. E Reisch, RE 6, 1899, 1805 *s. v.* Cavea.

70 Als lateinischer *terminus* in diesem Sinn bezeugt bei Seneca, De tranquillitate animi 11, 8. Cicero, De Senectute 14; 48 verwendet dagegen *ultima cavea* im Gegensatz zu *prima cavea*. Die griechische Bezeichnung ἐπιθέατρον für den oberen Bereich des Zuschauerraums wird nur durch ein einziges Inschriftzeugnis aus Delos IG II[2] 2 287 A 94, 120 bezeugt und war wohl nicht geläufig. cf. auch Hellmann, Recherches a. O. (oben Anm. 10) 152f.

71 So nicht als fester *terminus* bezeugt, aber in der modernen Fachsprache geläufig. Der Ausdruck begegnet bei L Annaeus Seneca, De tranquillitate animi 11, 8. Vitr. V 6, 4 spricht von *porticus ... in summa gradatione*. T. Calpurnius Siculus VII 47 verwendet *porticus* für den obersten, offensichtlich überdeckten Rang im Amphitheater.

72 So verwendet erst bei Macrobius, Saturnalia VI 4,3. cf. auch C. Fensterbusch, RE Suppl. XI, 1968, 1278 *s. v.*

73 Graefe 2.

74 Der Begriff ist belegt im Theater von Ephesos, cf. Heberdey/Niemann/Wilberg, FiE 2 a. O. (oben Anm. 38) 162–164, no. 39. 40. 41 und Graefe 15. 133. J.-Ch. Moretti, Étude sur la nomenclature grecque de l'architecture théâtrale, Anatolia Antiqua 2, 1993, 133–158, besonders 142ff. hat den Begriff πέτασος mit guten Gründen nur auf die Überdachung der Bühne bezogen. Belege für die Übernahme des lateinischen *velum* in griechischen Texten: Graefe 9. 10. 133.

75 Vitr. V 6, 5 und *passim*. Daneben gibt es inschriftliche Belege in Ammaedara (ILTun 461: *...cancelli per orchestra(m) ambitum et casam...*; kaiserzeitlich), Herculaneum (CIL X 1443–1445: *Lucius Annius Mammianus Rufus* hat *theatrum et orchestram* aus der eigenen Tasche bezahlt; vor 79 n. Chr., aber nicht genauer datiert),

schen Theater den Ausdruck *conistra* zu verwenden, wie dies die Sekundärliteratur teilweise tut[76]. *conistra* meint den Ringplatz in der Palaestra[77], ist also für das Theater nicht korrekt angewendet. Er mag in den Fällen am Platz sein, wo ein Theater sekundär zur Arena umgewandelt wurde oder von Beginn an auch oder ausschliesslich als Arena diente[78]. Im kaiserzeitlichen Theater ist der Orchestraboden in der Regel mit Steinplatten gepflastert, während das Charakteristische der *conistra* gerade ist, dass sie einen Sandboden aufweist, woher die Bezeichnung rührt.

Am Orchestrarand liegen oft die Ehrensitze, griechisch die προεδρία[79]; diese gehört von der Plangestaltung her eher zum Koilon. Im römischen Theater finden sich in der Orchestra und gegen den Zuschauerraum hin durch eine Steinschranke, einen *balteus*[80], abgetrennt häufig flache Stufen für die Ehrensitze, *subsellia*[81], welche die Magistraten als Zeichen ihrer Amtsgewalt selber mitgebracht haben. Den Zugang in die Orchestra des griechischen Theaters ermöglichen die πάροδοι[82], nicht überdeckte Durchgänge, die manchmal mit Parodos-Toren verschlossen werden können. Die *aditus*[83] des römischen Theaters sind dagegen überwölbte Gänge, welche oft *tribunalia*[84], Ehrentribünen für die Beamten trugen, welche die Aufführungen veranstalteten.

Schliesslich der Bühnenhaus-Bereich, zunächst beim griechischen Theater. Hier findet sich üblicherweise das eigentliche Bühnenhaus, die σκηνή[85], davor das προσκήνιον, die hohe Bühne, auf welche seitlich Rampen hinaufführen können. Neben der Bühne können sich turmartige Vorbauten befinden, die παρασκήνια[86] genannt werden. Die Skene kann in mehrere Räume unterteilt sein. Ihre Front konnte grosse, nur durch Pfeiler oder kurze Wandstücke getrennte Öffnungen aufweisen, die θυρώματα[87] genannt wurden. Man spricht dann von einer Thyromata-Bühne.

Italica (*L. Blattius ... Traianus Pollio et C. Fabius ... Pollio duoviri ... orchestram ... d.s.p.f.c.*; Zeit des Tiberius); Nersae (CIL IX 4133: mehrere Personen *orchestram straverunt*, Datierung offen) und Olisipo (CIL II 183, cf. den Wortlaut oben Anm. 57).

76 z. B. G. Caputo, Dioniso 10, 1947, 5f. Auch G. Caputo, Il teatro di Sabratha, MonLib 6 (1959) 14 und Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 81–84. Diese Verwendung des Begriffs wird auch von F. B. Sear, JRA 3, 1990, 380f. zurückgewiesen, welcher ältere Belege in der archäologischen Theaterliteratur aufzählt, ebenso von M. B. Poliakoff, JRA 3, 1990, 182f., welcher die griechischen Textbelege zusammenstellt.

77 Das Wort ist griechisch, cf. zur Bedeutung Liddell-Scott-Jones *s. v.* mit Belegstellen. Im Lateinischen ist diese Form offenbar nicht belegt. Nur bei Vitr. V 11, 2 findet sich *conisterium*, wo der Begriff jedoch den Ringplatz in der Palaestra bezeichnet.

78 Nur in der späten Quelle des Suidas, *s. v.* σκηνή wird der Ausdruck κονίστρα auf die Orchestra bezogen: τουτέστι τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου. Daneben wird der Ausdruck κονίστρα auf Sportanlagen angewendet, so Suidas, s. v. und Pollux III 154. Dazu auch Dörpfeld/Reisch 305. cf. auch Bulle, Untersuchungen 133, Anm. 1.

79 Das Wort bedeutet sowohl Sitz in der vordersten Reihe wie auch das Recht auf einen solchen Sitz, cf. Liddell-Scott-Jones *s. v.* Vereinzelt bleibt πρόεδρα, cf. IG V 2 113 in Tegea.

80 Die Verwendung dieses Terminus mit der Grundbedeutung Gürtel für die Schranke am Rand der Orchestra ist bisher literarisch und inschriftlich nicht bezeugt. Bei Tertullianus, De spectaculis 3 und bei T. Calpurnius Siculus, Eclogae 7, 47 wird *balteus* als Synonym für *praecintio* im Amphitheater verwendet, (cf. K. E. Georges, Lateinisch-deutsches Wörterbuch [8][1916–1919], *s. v*). In der RE wird s. v. balteus auf *praecinctio* verwiesen, doch gibt es dieses Stichwort dort dann nicht. Die Stifterinschrift auf dem *balteus* im Theater von Leptis Magna (91/92 n. Chr.) nennt nur das vom *balteus* eingefasste *podi(um) et aram*, cf. Reynolds/Ward Perkins, Roman Tripolitania a. O. (oben Anm. 59) no. 347. Auch Caputo, Leptis Magna, 66–70. Der Terminus *balteus* hat sich in der archäologischen Literatur für die Steinschranke am Orchestrarand jedoch eingebürgert, cf. Coupel Frézouls, Philippopolis a. O. (oben Anm. 61) 129.

81 cf. Vitr. V 7, 3. Zur Bezeichnung der Sitze der Magistraten im Theater als *subsellia* cf. Hug, RE, 2. Reihe 7, 1931, 503f. Die Inschrift CIL XI 3583 aus Castrum Novum bezeugt die Stiftung eines *subselliarium* im Theater in augusteischer Zeit.

82 Gebräuchlicher war im Griechischen allerdings εἴσοδος; cf. dazu Hellmann, Recherches a. O. (oben Anm. 10) 121, auch 325. Zum Begriff auch Dörpfeld/Reisch 280f.; die dort zitierten Belege zeigen, dass der Ausdruck erst seit dem 4. Jahrhunderts v. Chr. belegt ist, was nicht erstaunt, da auch die Bauform nicht älter ist. cf. auch Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 49, Anm. 126.

83 Das Wort bezeichnet ganz allgemein den Eingang oder Zugang, der eingeschränkte Gebrauch als lateinische Übersetzung von πάροδοι oder genauer zur Bezeichnung der überwölbten seitlichen Zugänge in die Orchestra im römischen Theater ist Teil der modernen Fachterminologie.

84 *tribunalia* im Theater bei Vitr. V 6, 7. Inschriftlich genannt in Nersae, CIL IX 4133 (Datierung offen), im grossen Theater von Pompeii, CIL X 833–835 (Erneuerung im Jahr 2/1 v. Chr.) und in Volcei, cf. V. Bracco, InscrIt III, III 1, 26 (1. Jh. n. Chr.). Die Errichtung eines einzelnen *tribunal* belegt die Inschrift CIL XIII 4132 aus dem Jahr 198 n. Chr. für das wohl gallo-römische Theater in Beda.

85 Für inschriftliche Belege cf. oben 25–27. In Delos mehrfach in unterschiedlicher Bedeutung verwendet, cf. R. Vallois, L'architecture hellénique et hellénistique de Délos 1 (1944) 234f.

86 Das Wort wird in der modernen Fachsprache in Analogie zu Proskenion in diesem Sinn verwendet; dazu auch Hellmann, ZPE 80 a. O. (oben Anm. 46) 1990, 70. Das griechische Wort παρασκήνιον hat nach Vallois a. O. 235f. die Bedeutung von Parodostor gehabt, nach Hellmann a. O., sowie Hellmann, Recherches a. O. 376f. diejenige von Bühnendekorationen und von seitlichen Zugängen: Dort auch die inschriftlichen Belegstellen aus Delos; auf die Bedeutung Zugänge führen auch die wenigen literarischen Zeugnisse bei Demosthenes, in Meid. 17, und Harpokration *s. v.* Paraskenia (unter Berufung auf Didymos).

87 Inschriftlich belegt z. B. im Amphiareion bei Oropos, Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 18. Nach W. Dörpfeld, AM 49, 1924, 90f. hat Hiller von Gaertringen die Thyromatainschrift um 150 v. Chr. datiert.

Beim römischen Bühnenhaus, der *scaena*[88], unterscheidet man die niedrige und eher tiefe Bühne, das *pulpitum*[89] und die meist mit einer Säulenordnung geschmückte Bühnenfront, *scaenae frons*[90] oder *frons scaenae*, welche bei der Mehrzahl der Bauten eine Nischengliederung aufweist. Häufig sind die im folgenden genannten zusätzlichen Räume vorhanden, doch gibt es hier keine Regel[91]. Neben der Bühne liegen die kleinen Räume, die man *parascaenia*[92], deren Frontwand zur Bühne hin *versurae*[93] nennt. An den Flügeln liegen schliesslich grosse Säle, die *basilicae*, welche als Foyer für die Zuschauer dienten; die Bezeichnung *basilica* für diese Teile des Bühnenhauses ist inschriftlich belegt[94]. Hinter der *scaenae frons* findet sich das *postscaenium*[95]. Es kann die Form eines langen, manchmal auch unterteilten Saales haben; oft gehören auch Resträume dazu, die auf der Rückseite der Nischen der *scaenae frons* entstehen. Als rückwärtiger Abschluss und Fassade des Bühnenhauses gegen aussen tritt häufig eine Säulenhalle auf, die *porticus post scaenam*[96]. Zur Ausstattung der Bühne gehört meist ein Vorhang, *aulaeum*[97], der im Vorhanggraben untergebracht wird und mit Hilfe von Masten, den Vorhangantennen, hochgezogen werden konnte. Ausserdem kamen auch Zwischenvorhänge, *siparia*[98], zur Verwendung.

3. Vitruvs Theorie zum griechischen und zum römischen Theater

Der römische Architekturschriftsteller *Vitruvius*[99] hat sein Werk *de architectura* in zehn Büchern in frühaugusteischer Zeit publiziert[100]. In *de architectura* V, 6–8 findet sich seine

88 In Spoletium ist in der schlecht erhaltenen und nicht näher datierten Inschrift CIL XI 7872 die *scaena* ohne Zusammenhang genannt, sodass sich keine Hinweise für die genaue Wortbedeutung ergeben. Unklar bleibt auch, was in Castrum Novum (CIL XI 3583, augusteisch) mit *scaenarium* bezeichnet wird; wahrscheinlich ist die Bühne gemeint. Im Theater von Thugga nennt die in mehreren Exemplaren erhaltene und zwischen 166 und 169 n. Chr. datierte Weihinschrift (CIL VIII 26528. 26528 a. 26606. 26607. 26608) *scaena cum siparis et ornamentis*, womit Bühne und Bühnenfront zusammen gemeint sein müssen.

89 Inschriftlich bezeugt ist in Consilinum am Ende der Republik oder kurz danach die Errichtung von *maenian(a) et pul(pitum) scaenae*, cf. V. Bracco, Inscriptiones Italiae III, III 1, 117 und no. 208.

90 So Vitr. V 6, 1; und V 8, 1.

91 cf. etwa Frézouls, ANRW 1982, 380–384 mit Anm. 104.

92 Der Terminus ist im Lateinischen nicht bezeugt. Es handelt sich um eine in der Fachterminologie eingebürgerte Umsetzung des griechischen Begriffs, cf. Coupel/Frézouls, Philippopolis a. O. (oben Anm. 61) 130.

93 Nach Vitr. V 7, 3 und *passim*. cf. Coupel/Frézouls, Philippopolis a. O. 131 und schon Puchstein 47.

94 Im Theater von Iguvium trugen zwei Schranken, welche Teile der *basilicae* waren, zweimal dieselbe Inschrift (CIL XI 5820), die besagt, dass *Gn. Satrius Rufus, quattuorvir iure dicundo*, auf seine Kosten in den *basilicae* die Dächer mit Eisenverstärkungen ausrüstete, den heute noch erhaltenen Steinplattenboden einziehen und ein einfassendes Podium errichten liess; die Bauarbeiten wurden bald nach Actium, 27 v. Chr. abgeschlossen. Im Theater von Thugga nennt die in mehreren Exemplaren erhaltene und zwischen 166 und 169 n. Chr. datierte Weihinschrift (CIL VIII 26528. 26528a. 26606. 26607. 26608) als Teile des Theaters u. a. auch die *basilicae*.

95 Der Ausdruck ist im Lateinischen nur einmal bei Lucretius, De rerum natura IV 1185 bezeugt, cf. C. Fensterbusch, RE 43, 1953, 873. Der Gebrauch im übertragenen Sinn verrät jedoch, dass es sich um einen gängigen Begriff gehandelt haben dürfte.

96 So Vitr. V 11, 1. Sie heisst in der erwähnten Weihinschrift im Theater von Thugga (CIL VIII 26528. 26528 a. 26606. 26607. 26608) einfach *porticus*. Die Variante *porticus pone scaenam* findet sich in der vergleichsweise frühen Bauinschrift des Heiligtumstheaters des Hercules in Tibur (CIL XIV 3664, 90–80 v. Chr.).

97 Mit *aulaeum* wird der Hauptvorhang bezeichnet, welcher oft reich dekoriert gewesen ist; cf. RE 4 (1896) 2398–2400 *s. v.* (E. Reisch).

98 Zur Funktion des *siparion* cf. RE, 2. Reihe 5 (1927) 262 *s. v.* (Hug). Im Theater von Thugga nennt die schon erwähnte, in mehreren Exemplaren erhaltene und zwischen 166 und 169 n. Chr. datierte Weihinschrift (CIL VIII 26528. 26528 a. 26606. 26607. 26608) als Teil der *scaena* die *siparia*.

99 Das Praenomen ist nicht überliefert, das in der Epitome des *M. Cetius Faventinus* (Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr.) genannte Cognomen *Pollio* unsicher, cf. Ch. Höcker, in: DNP 12/2 (2002) 266–270, s. v. Vitruvius [2].

100 Die Sekundärliteratur zu Vitruv ist umfangreich. Eine gute Zusammenfassung des Forschungsstandes findet sich bei P. Gros, Vitruve. De architectura. Introduction générale, in: Vitruve et la tradition des traités d'architecture. Fabrica et ratiocinatio. Recueil d'études (2006) 399–435; es handelt sich um die französische Fassung von Gros' Einführung zur italienischen Vitruv-Ausgabe von A. Corso/E. Romano (Hrsg.) von 1997. Mit Vitruv haben sich aus architekturhistorischer und archäologischer Sicht auch mehrere Kolloquien beschäftigt. cf. H. Knell/B. Wesenberg (Hrsg.), Vitruvkolloquium des Deutschen Archäologen-Verbandes, Darmstadt 1982 (1984). H. Geertman/J. J. de Jong (Hrsg.) *Munus non ingratum*, Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' *De Architectura* and the Hellenistic and Republican Architecture, Leiden 1987, BABesch Supplement 2 (1989). P. Gros (Hrsg.), Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du *de architectura*. Actes du colloque international, Rome 1993 (1994). cf. auch H. Knell, Vitruvs Architekturtheorie (1985), dort 128–142 zum Theater. H. Knell, Vitruvs Entwurfsvorschriften zum Profanbau, RM 92, 1985, 169–200; dort 179–191 zum *theatrum latinum*. H. W. Kruft, Geschichte der Architekturtheorie ^{3}(1991) 20–30. Vitruvs Äusserungen zum Theater spielten in der Diskussion bisher eine eher marginale Rolle. cf. jedoch schon Dörpfeld/Reisch 158–175. Bulle, Untersuchungen 270–273. Dann D. B. Small, Studies in Roman Theater Design, AJA 87, 1983, 55–68. F. Sear, Vitruvius and Roman Theater Design, AJA 94, 1990, 249–258 und jetzt Sear RT 27–29. S. Lara, El trazado vitruviano como mecanismo abierto de implantación y ampliación de los teatros romanos, AEspA 65,

Beschreibung des griechischen und römischen Theaters und ihrer Konstruktion[101]. Seit der Renaissance ist Vitruv viel gelesen und von den Architekten, auch von denjenigen der ersten neuzeitlichen Theater wie Andrea Palladio benutzt worden. Die nachantike Wirkungsgeschichte Vitruvs soll uns hier aber nicht weiter beschäftigen[102]. Aber es muss doch festgehalten werden, dass seine Bedeutung für die Rezeptionsgeschichte daher kommt, dass sein Werk durch Zufall[103] als einziges Fachbuch[104] zur Architektur erhalten geblieben ist, und nicht daher, dass Vitruv in seiner Zeit als Fachschriftsteller eine grosse Bedeutung gehabt hätte[105]. Vitruvs Werk wurde in der späteren antiken und in der spätantiken Literatur kaum noch erwähnt, insgesamt nur neunmal[106], was bedeutet, dass es kaum rezipiert worden ist[107].

Vitruv war seiner Herkunft nach praktischer Architekt und Ingenieur[108], auch wenn er nur von einem Bauwerk berichtet, das er errichtet hat, die Basilika in der *Colonia Iulia Fanestris* (Fano)[109]. Seine berufliche Laufbahn hat er, wie er selber berichtet, insbesondere im Heer unter Caesar und Octavian[110] hinter sich gebracht. P. Gros hat wahrscheinlich gemacht, dass Vitruv zum *ordo apparitorum* gehört hat, in welchem Mitarbeiter der römischen Magistraten mit unterschiedlichen technischen Kompetenzen vereinigt waren[111]. Sein Werk hat Vitruv im Alter nach Abschluss der Laufbahn veröffentlicht[112]. Mit seinen zehn Büchern *de architectura* wollte Vitruv Anleitungen zum praktischen Bauen geben. Das zeigen nicht nur seine Formulierungen im Einzelnen[113], sondern Vitruv hat diese seine Zielsetzung auch deutlich

1992, 151–179. G. Tosi, Il significato dei disegni planimetrici vitruviani relativi al teatro antico, in Gros:, Le projet de Vitruve a. O. 171–185. P. Gros, Le schéma vitruviens du théâtre latin et sa signification dans le système normative du De Architectura, RA 1994, 57–80. Gros, L'architecture romaine 278–280. G. Tosi, Il teatro antico nel *De architectura* di Vitruvio, RdA 21, 1997, 49–75. H. Windfeld-Hansen, Die Grundrissdisposition der griechischen und römischen Theater bei Vitruvius und geometrische Konstruktionsregeln für antike und altchristliche Zentralbauten, Boreas (Münster) 23/24, 2000/2001, 133–162. E. R. Gebhard, Vitruvius and the Planning of the Greek Theater, in: A. Alexandri/I. Leventi (Hrsg.), Καλλίστευμα. Μελέτες προς τιμήν Ολγας Τζάχου- Αλεξανδρί (2001) 385–394. M. Frati, Le *post scaenam porticus* fra norma e realtà: Riscontri con il libro V del *De architectura*, in: G. Ciotti (Hrsg.), Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna. Atti del Convegno internazionale di Genova, 5–8 novembre 2001, 1 (2003) 125–137. V. L. Ruggierello, Regole progettuali di alcuni edifici teatrali in Sicilia, Dioniso 5, 2006, 285–297. C. Saliou, Vitruve. De l'architecture livre V (2009), Introduction XIV-XIX. LV-LXIV. A. Monterroso, Teatri detti 'greci', detti 'latini' e Vitruvio. Archeologia nell'architettura teatrale del libro V, in: P. Clini (Hrsg.), Vitruvio e l'archeologia (2014) 95–114, Abb. 1–5. Dem hier vorgelegten Vitruv-Kapitel liegen die Überlegungen des Verf., Vitruvs Regeln und die erhaltenen Theaterbauten, H. Geertman/J. J. de Jong, *Munus non ingratum* a. O. 141–153 zu Grunde.

101 Der Text ist nicht immer in der richtigen Reihenfolge überliefert, was sich in der springenden Kapitelzählung ausdrückt. Für den sinngemäss geordneten Text und eine deutsche Übersetzung cf. die Ausgabe von C. Fensterbusch (1964).

102 cf. dazu H. W. Kruft, Geschichte der Architekturtheorie [3] (1991), besonders 31–43 und 72–79. cf. auch G. Germann, in: B. Wyss (Hrsg.), Vitruv, Baukunst. Übersetzung von August Rode (1987) 7–24. Auch H. P. Isler, Die römischen Theater in Kreta, in: Synergia. Festschrift für Friedrich Krinzinger 2 (2005) 261–270, besonders 266.

103 Wie die philologische Textanalyse gezeigt hat, gehen alle erhaltenen handschriftlichen Vitruvtexte auf einen einzigen Archetypus des 8./9. Jahrhunderts zurück, d. h. nur ein einziges Exemplar des Werks hat dank einem glücklichen Zufall das Ende der Antike und das frühe Mittelalter überlebt! cf. C. Fensterbusch, Vitruv. Zehn Bücher über Architektur (1976) 11. Gros, Fabrica et ratiocinatio a. O. 179–183 (nach ANRW II, 36, 1). Auch Ch. Höcker, in: DNP 12/2 (2002) 298, s. v. *Vitruvius* [2].

104 Zur antiken Fachliteratur allgemein E. Pernice/W. H. Gross, Antike Fachliteratur, in: U. Hausmann (Hrsg.), Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Begriffe und Methode, Geschichte, Problem der Form, Schriftzeugnisse, HdArch (1969) 409–432. Auch hier steht Vitruv im Zentrum, cf. a. O. 409–415.

105 Zur Bedeutung Vitruvs in seiner Zeit cf. etwa P. H. Schrijvers, Vitruve et la vie intellectuelle de son temps, in: H. Geertman/J. J. de Jong, *Munus non ingratum* a. O. 13–21.

106 Gros, Fabrica et ratiocinatio a. O. 399 mit Anm. 2. Erwähnt wird Vitruvius vom älteren Plinius, der ihn mit vielen anderen als Quelle für seine Bücher über die Malerei und über die Steine (Plin. nat. 1, 35. 36) aufführt, und von Sextus Iulius Frontinus, welcher 97 n. Chr. mit der Verwaltung der Wasserversorgung Roms befasst war. Ein Werk des Cetius Faventinus ist eine Bearbeitung des Vitruv-Texts zum Wohnungsbau, die um 300 n. Chr. verfasst worden ist. Sidonius Apollinaris, der Vitruv ebenfalls nennt, ist bereits ein nachantiker Autor der zweiten Hälfte des 5.Jh. n. Chr.

107 Etwas zurückhaltender urteilt Ch. Höcker, in: DNP 12/2 (2002) 269, s. v. *Vitruvius* [2]: *Inwieweit V's Schriften einen allgemeingültigen Verständnisrahmen für die Architektur der Antike selbst bilden, ist bis heute Gegenstand kontroverser Diskussion unter Architekten, Archäologen und Kunsthistorikern*. Gefragt sind allerdings wohl insbesondere klassische Archäologen und antike Bauforscher.

108 Unsicher und doch eher unwahrscheinlich ist, dass der Verfasser von *de architectura* mit dem *praefectus fabrum M. Vitruvius Mamurra* Caesars identisch ist, cf. Jörg Fündling, in: DNP 7, 1999, 788 *s. v.* Mamurra und Ch. Höcker, in: DNP 12/2 (2002) 266, *s. v.* Vitruvius [1]. Für die Identität beider Personen P. Thielscher, RE IX A (1961) 427–462, dagegen P. Ruffel/J. Soubiran, Pallas 11, 1962, 123–169. So zuletzt auch Gros, Fabrica et ratiocinatio a. O. 399.

109 *de architectura* V 1, 6.

110 *de architectura* I praef. 2.

111 P. Gros, *Munus non ingratum*. Le traité vitruviens et la notion de service, in: Gros, Le projet de Vitruve a. O. 77–80. Gros, Fabrica et ratiocinatio a. O. 399–401.

112 *de architectura* II praef. 4. cf. dazu auch H. Knell, Vitruvs Architekturtheorie (1985) 1.

113 Etwa zur Säulenstellung IV 3, 3, zur Orientierung der Städte I 6, 1, etc.

ausgesprochen[114]. Es steht ausser Zweifel, dass daneben in Vitruvs Werk auch historisch ausgerichtete Teile vorhanden sind, wie er selber auch sagt. Aber die Zweckbestimmung des Werkes, dies ergibt sich insbesondere aus der Lektüre der Vorreden, ist nicht eine historische Darstellung, sondern es geht um einen Leitfaden für das praktische Bauen. Daher ist es ein Missverständnis gewesen, wenn man Vitruvs Angaben insbesondere zum griechischen Theater als historische Darstellung begriffen hat.

Wegen der Bedeutung, die Vitruv als dem einzigen antiken Architekturschriftsteller, dessen Werk erhalten ist, seit der Renaissance zugemessen wurde, haben auch seine Aussagen zum Theater in der neuzeitlichen Rezeption bis heute eine grosse Rolle gespielt. Vitruvs Ausführungen zum griechischen und römischen Theater haben auch die altertumswissenschaftliche Forschung zum Theater nachhaltig beeinflusst[115], und zwar in einer Weise, die, jedenfalls, was die Theater angeht, der historischen Bedeutung Vitruvs keinesfalls angemessen ist.

Immer wieder haben Forscher, welche einzelne Theater publizierten, versucht – und dies geschieht auch heute noch[116] – diese kritiklos an Vitruv zu messen und Vitruvs Angaben zu benützen, um schlecht erhaltene Bauten im Plan zu rekonstruieren. Dass dies methodisch nicht angehen kann, liegt auf der Hand und wird im Folgenden verdeutlicht werden.

Wir wenden uns nun den einzelnen Aussagen zu, die Vitruv zum Theater macht[117]. Zunächst geht es um die Auswahl des Platzes für das Theater (V 3, 1–2). Medizinische und akustische Erwägungen führen zum Schluss, die Cavea dürfe nicht gegen Süden ausgerichtet werden, eine Empfehlung Vitruvs, die durchaus vernünftig erscheinen mag, in der Realität aber keine Bestätigung findet[118]. Die griechischen Theater sind in aller Regel an einen geeigneten Abhang gelehnt, welcher die Ausrichtung konditioniert hat. Schon das älteste griechische Steintheater der kanonischen Form, das Dionysostheater in Athenai, ist nach Süden ausgerichtet. Es lassen sich, überblickt man die erhaltenen Theaterbauten, Orientierungen nach allen möglichen Himmelsrichtungen beobachten. In Tat und Wahrheit hat, und dies gilt nicht nur für die griechische Zeit, das Vorhandensein mehr oder weniger geeigneter natürlicher Geländeerhebungen den Platz des Theaters innerhalb oder auch ausserhalb einer Stadtanlage bestimmt und auch die Ausrichtung des Bau determiniert. Bei den frei errichteten Theaterbauten der römischen Zeit waren für die Ausrichtung oft urbanistische Gesichtspunkte entscheidend. Gerade unter den nordafrikanischen Theatern, wo die von Vitruv befürchtete Hitzeeinwirkung besonders gross gewesen sein dürfte, zeigt mehr als die Hälfte der Bauten eine südliche Orientierung! Die Analyse der einzelnen Bauten lässt kaum verallgemeinernde Schlüsse zu, ausser demjenigen, dass offensichtlich für die Ausrichtung der Cavea in jedem einzelnen Fall je besondere Gründe ausschlaggebend gewesen sind. Eine allgemeine, auf die Himmelsrichtungen abstellende Regelung, wie sie Vitruv befolgt sehen möchte, hat es mit Sicherheit nicht gegeben, sie wäre angesichts der praktischen oder planerischen Voraussetzungen für einen Theaterbau auch ohne Sinn.

Ein nächster Abschnitt (III 5) ist den Schallgefässen im Theater gewidmet. Vitruv fordert, das aus Bronze abgestimmte Schallgefässe herzustellen seien, welche zwischen den Sitzreihen anzubringen wären. Diese Schallgefässe, deren Herstellung und Positionierung exakt beschrieben werden,

---

114 cf. etwa I pr. 3 oder III pr. 4.

115 Dazu schon H. P. Isler, NumACl 10, 1981, 143f. und auch in: H. Geertman/J. J. de Jong, *Munus non ingratum* a. O. 143.

116 Zuletzt z. B. in der Publikation des Theaters von Saguntum in Spanien durch Emilia Hernàndez Hervàs. Dazu auch S. Lara, El trazado vitruviano como mecanismo abierto de implantación y ampliación de los teatros romanos, AEspA 65, 1992, 151–179. Auch Gebhard, Vitruvius a. O. (oben Anm. 100) 385–394, variiert und adaptiert Vitruvs Angaben in freier Art und konstruiert so weitere Belege für die Anwendung seines Entwurfsschemas für das griechische Theater; cf. hier unten die Kritik im Einzelnen. K. E. Ros, AJA 100, 1996, 482–484 mit Abb. 17 vermutet in Carthago einen augusteischen Vorläuferbau, weil das Theater antoninischer Zeit angeblich einen von Vitruv abhängigen Entwurf aufweise! Um das Entwurfsschema Vitruvs anwenden zu können, muss Ros die *aditus*-Flucht im Steinplan etwas korrigieren, annehmen, dass die Treppenregel nicht genau eingehalten ist und für die Frontlinie des Bühnenhauses eine willkürliche Linie wählen, die ungefähr der Vorderflucht der untersten Treppenstufe in den *hospitalia* entspricht; Kreislinie in der Cavea ist offenbar die Vorderflucht der ersten Sitzreihe, nicht der davorliegenden Fussbank, die architektonisch deutlich als Orchestragrenze ausgezeichnet ist. Objektiv betrachtet zeigt a. O. Abb. 17 nur, was ohnehin selbstverständlich ist: die Orchestra hat Halbkreisform, mit der *pulpitum*-Front als Grundlinie. Bei den von V. L. Ruggirello, Dioniso 5, 2006, 293–295, Abb. 16–25 zusammengestellten sizilischen Theatern, die im Übrigen alle älter sind als Vitruv, treffen dessen Entwurfsregeln in keinem einzigen Fall zu – aber Kreise mit eingeschriebenen Dreiecken und Quadraten lassen sich eben in jeden beliebigen Plan, der auf der Kreisform beruht, eintragen! cf. jedoch auch den Versuch mit negativem Ergebnis, im Theater von Lupiae das Schema Vitruvs wiederzufinden, bei F. Ghio, Vitruvio e il teatro di Lecce, in: F. D'Andria (Hrsg.), Lecce romana e il suo teatro (1999) 56–59, Abb. 1–2.

117 cf. zuletzt den Kommentar zu Buch V von C. Saliou, Le front de scène dans le livre V du *De architectura*. Propositions de lecture, in: J.-Ch. Moretti, Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique (2009) 65–78.

118 Zur Orientierung der Theater cf. unten 74f.

sollen die Akustik verbessern. Diese Schallgefässe haben die Forscher fasziniert, und viel ist darüber geschrieben worden, obgleich es bisher kein einziges sicheres Beispiel gibt, wo solche Schallgefässe an einem erhaltenen Bau nachgewiesen werden können[119]. Die Angaben Vitruvs zur Ausrichtung und zu den Schallgefässen erweisen sich vor dem Hintergrund der Realität der Denkmäler somit als wenig verbindlich. Vorsichtige Skepsis ist daher auch gegenüber seinen anderen Angaben, nicht nur zum Theater, immer angebracht.

In unserem Zusammenhang geht es nicht eine Auseinandersetzung mit dem Text des Vitruv oder mit der antiken Architekturtheorie, sondern, mehr von der empirischen Seite her, um die Relevanz seiner Ausführungen für die Geschichte der antiken Theaterarchitektur, gemessen an den erhaltenen antiken Theaterbauten. Dabei geht es insbesondere um die beiden von Vitruv angebotenen Grundrissentwürfe für das *theatrum latinum* (V 6, 1–9) und das *theatrum Graecorum* (V 7; 8, 2), welche in der Forschung eine grössere Rolle gespielt haben, während die Probleme der Aufrissgestaltung, welche von den Grundrissentwürfen abhängen, von geringerer Bedeutung sind und waren.

Vitruv erklärt, wie man mit Hilfe eines bestimmten geometrischen Entwurfsschemas ein griechisches[120] und wie man ein lateinisches[121] Theater entwerfen soll. Auf ihn geht damit die antithetische Sicht zurück, die bis heute nicht nur in der Forschung, sondern bis in die Schulbücher und damit in die Allgemeinbildung hinein verbreitet ist, dass man nämlich von griechischen und von römischen Theatern als von zwei verschiedenen Bautypen mit ihren je typischen Einzelformen spricht[122]. Selbstverständlich ist der Unterschied zwischen dem Plan eines Theaters des 4. Jahrhunderts v. Chr. in Griechenland und einem solchen der Kaiserzeit in Rom nicht zu übersehen. Verfehlt war und ist es aber, hier eine Antithese zu sehen. Eine solche Sicht ist für das Verständnis von Bauten und Einzelheiten hinderlich. Richtig ist dagegen, die Theaterbauten griechischer und römischer Zeit als zwar zeitlich auseinander liegende, aber historisch ein und derselben Entwicklungslinie zugehörige Phänomene zu begreifen und dabei auch die chronologischen Zwischenglieder in Rechnung zu stellen[123]. Die antithetische Sicht, wie sie in der Forschung weitgehend üblich ist, hat dazu geführt, dass die antiken Theaterbauten sozusagen auf zwei Gruppen aufgeteilt worden sind, die jede für sich betrachtet wurden und werden, dass aber die Verbindungen zu wenig gesehen oder doch nicht ausreichend gewichtet worden sind. Ein adäquates Verständnis für die historisch gewachsene Theaterarchitektur war daher nicht möglich. Am Anfang der Betrachtungsweise steht Vitruv, der eben nicht von einer historischen Sicht ausgeht, sondern von den Anforderungen, die sich ihm bei seinem Bemühen, Bauanleitungen zu geben, stellen. Er will zwei Bautypen beschreiben, die in der Praxis umgesetzt werden können. Eine historisch ausgerichtete Argumentation ist dazu nicht nötig.

Der Theaterbau war in Rom zur Zeit Vitruvs eine aktuelle Bauaufgabe, und zwar nicht nur für das lateinische Theater. Bei den *ludi saeculares* des Jahres 17 v. Chr. wurden drei Theater verwendet[124], das Theater des Pompeius, der nach Marcellus benannte Bau, welcher noch nicht eingeweiht, also wohl noch nicht ganz fertig gebaut war, sowie ein besonders für die Feier errichtetes hölzernes Theater. Diese Theater wurden für die verschiedenen dramatischen Gattungen benötigt, nämlich für griechische Theateraufführungen, für lateinische Theateraufführungen und für Musikveranstaltungen. Noch in der Villa des Hadrian in Tibur gab es ein griechisches Theater[125]. Man kann also davon ausgehen, dass auch das *theatrum Graecorum* für Vitruv eine reale und zu seiner Zeit aktuelle Bauaufgabe darstellte, wenn sie auch nicht vom selben Gewicht war, wie das *theatrum latinum*. Dessen Blüte setzt allerdings im Wesentlichen erst nach Vitruv ein, was nicht vergessen werden sollte. Die meisten römischen Theater Italiens sind erst im Lauf der augusteischen Zeit und im ersten Jahrhundert n. Chr. errichtet worden![126]

Damit kommen wir zu Vitruvs Anleitungen zum Entwerfen von Theatern im Einzelnen. Die Entwurfsregeln für das *theatrum latinum* (V 6, 1–9) und für das *theatrum Graecorum* (V 7; 8, 2) gehen beide von einem Kreis aus, der allerdings nicht vom Orchestrakreis, sondern vom

119 Vitruv referiert hier eine Theorie als Praxis, deren praktische Anwendung aber nie Bedeutung hatte. Zum Problem der Schallgefässe im Einzelnen unten 520–524.

120 cf. Isler, in: H. Geertman/J. J. de Jong, *Munus non ingratum* a. O. 142, Abb. 2.

121 cf. Isler, in: H. Geertman/J. J. de Jong, *Munus non ingratum* a. O. 142, Abb. 1.

122 Eine neuere Beschreibung des griechischen und des römischen Theaters findet sich bei Mitens 9–11. Ziel auch von Mitens' Arbeit ist es, diese Dichotomie zu überwinden.

123 Auch in der vorliegenden Studie werden die erhaltenen Bauten nach der traditionellen Einteilung in griechische und römische Theater angeordnet, die ja auf weite Strecken auch eine chronologische Gliederung enthält. Es wird jedoch immer wieder versucht, die verbindenden Entwicklungslinien herauszuarbeiten. Im Übrigen werden die kaiserzeitlichen Theater des griechischen Ostens als eigenständige Gruppe von Monumenten gesondert betrachtet.

124 CIL VI 32323, 156–158.

125 Dieses war nach seinen Bauformen allerdings eine Mischung aus verschiedenen traditionellen Elementen.

126 cf. dazu unten 526–535.

perimetros imi (V 6, 1), also vom Innenrand des Zuschauerraumes bezeichnet wird. Für beide Theatertypen geht es darum, mit Hilfe des Entwurfsschemas die Position der Radialtreppen des Zuschauerraumes einerseits, die Position des Bühnenhauskomplexes andererseits festzulegen. Von der Funktion des Theaters her besteht, so halten wir fest, allerdings keinerlei Notwendigkeit, die beiden genannten Planelemente mit Hilfe einer einzigen geometrischen Konstruktion zu fixieren.

Für beide Theatertypen soll nach Vitruv der Grundkreis zunächst in zwölf Teile eingeteilt werden, was beim lateinischen Theater durch Einbeschreiben von vier gleichseitigen Dreiecken, oder beim griechischen Theater von drei Quadraten geschieht. Ein weiterer Unterschied zwischen beiden Kreiskonstruktionen liegt darin, dass beim lateinischen Theater die Mittelachse der Cavea mit einem Durchmesser zwischen Zwölfeckpunkten zusammenfällt, während sie beim griechischen Theater in die Mitte zwischen je zwei Zwölfeckpunkte zu liegen kommt. Davon hängt direkt ab, dass beim lateinischen Theater die Anzahl der Radialtreppen ungerade, beim griechischen dagegen gerade ist. Grundlegend unterscheiden sich die beiden Entwurfsmodelle jedoch insbesondere in der Bestimmung der Position des Bühnenbereichs. Beim lateinischen Theater liegt die Pulpitumfront, *proscaenii pulpitum* (V 6, 1), auf der Mittelachse der Orchestra, die Grundlinie des stehenden Dreiecks unterteilt den für den Bühnenhausbereich zur Verfügung stehenden Raum in zwei gleiche Teile und legt die Vorderwand des Bühnenhauses, *scaenae frons* (V 6, 1) fest. Vitruv sagt nicht ausdrücklich, dass die Rückwand des Bühnenhauses mit der Tangente am Kreis zusammenfallen solle, die Bühnenhaustiefe damit ebenfalls einen Viertel des Durchmessers einnimmt. Möglicherweise ist der Entwurf aber so gemeint.

Beim *theatrum latinum* werden durch die sieben Dreiecksspitzen auf der Seite der Cavea, welche die Lage der Radialtreppen anzeigen, die sechs *cunei* oder Keile bezeichnet, in welche die Cavea einzuteilen ist (V 6, 2). In einem allfälligen oberen Rang sind die *cunei* nach Vitruv zu verdoppeln. Die senkrecht auf die Bühne gezogene Durchmesserlinie bezeichnet das mittlere Bühnentor, die *valvae regiae* (V 6, 3). Die Lage der beiden seitlichen Bühnentore, der *hospitalia*, wird durch parallel zur Durchmesserlinie gezogene Linien bestimmt, welche die der senkrechten Durchmesserlinie am nächsten liegenden Kreispunkte verbinden. Die Kreispunkte auf der waagrechten Durchmesserlinie (V 6, 5) bezeichnen die Lage der Zugänge von aussen in die Orchestra, der *itinera*, welche in einem Rücksprung der Caveaecken liegen.

Es folgen weitere Anleitungen zur *porticus in summa cavea* (V 6, 4), zum Bühnenhaus und zu den Säulenproportionen der Bühnenfront (V 6, 6), ebenso zur Bühnendekoration (V 6, 9); darauf wird hier nicht näher eingegangen. Hingewiesen sei jedoch auf die Tatsache, dass Vitruv sich einer gewissen Rigidität seiner Vorschriften durchaus bewusst ist, denn er sagt ausdrücklich, je nach Grösse des zu errichtenden Theaters habe der Architekt nur gewisse Proportionen zu übernehmen, anderes aber abzuändern, denn gewisse Teile des Baus wie z. B. die Höhen der Sitze und der Treppenstufen seien unabhängig von der Grösse des Theaters gleich auszuführen (V 6, 7).

Beim *theatrum Graecorum*,[127] für welches abgesehen von einem Hinweis zur Höhe des Proskenions keine über die Grundrisskonstruktion hinaus gehenden Anweisungen gegeben werden, wird die Vorderfront des Proskenions, *finitio proscaenii* (V 7, 1), durch die eine Seite des einbeschriebenen Quadrates bezeichnet. Der horizontale Durchmesser bezeichnet zwei Kreispunkte, welche als Zirkelzentren für die vorspringenden Flügel des Koilons dienen sollen. Die Quadratecken im Bereich des Zuschauerraums bestimmen die Lage der Radialtreppen und der Keile (*kerkides*), deren Anzahl, sieben, ungerade ist. Auch hier soll die Anzahl der Keile in einem allfälligen oberen Rang verdoppelt werden. Die Front des Bühnenhauses im griechischen Theater, *frons scaenae* (V 7, 1), wird als Tangente des Grundkreises bestimmt. Nach Vitruvs zutreffender Aussage (V 7, 2) wird mit diesen Konstruktionen erreicht, dass das lateinische Theater eine grössere Bühnentiefe als das griechische erhält, was mit der Aufführungspraxis begründet wird. Dies lässt sich auch numerisch ausdrücken: Beim lateinischen Theater nimmt die Bühnentiefe ein Viertel des Kreisdurchmesser ein, beim griechischen Theater nur 14, 65 %. Die unterschiedliche Konstruktion bewirkt aber auch, dass das Bühnenhaus beim griechischen Theater weiter zurückgeschoben ist als beim lateinischen Theater. Bei all diesen Unterschieden bleibt aber doch deutlich, wie eng die beiden Entwurfsmodelle in ihrer Grundstruktur miteinander verwandt sind.

Immer wieder wurde in der Forschung darauf hingewiesen, wie wenig Vitruvs auf einfachen geometrischen Konstruktionen basierende Entwurfsregeln durch die erhaltenen griechischen und römischen Theaterbauten bestätigt werden. Die Ansichten darüber, wie weit sich Vitruvs Regeln überhaupt mit einer historischen Realität decken, gehen in der Forschung auseinander. Was das grie-

[127] Dazu auch Dilke 1948, 132–137.

chische Theater angeht, ist die Frage insbesondere zwischen Dörpfeld und seinen Gegnern diskutiert worden, und zwar im Zusammenhang mit der Funktion des griechischen Proskenions, einer Frage, auf die erst später zurückzukommen ist[128]. Dörpfeld selber wollte den Vitruvtext zunächst auf das kleinasiatische[129], dann auf das zeitgenössische Theater Vitruvs in Rom beziehen[130]; Fiechter und andere[131] haben den Text mit dem griechisch-hellenistischen Theater verbunden. Die weitgehend unfruchtbare Diskussion kann heute als überholt gelten.

Für das lateinische Theater liegen die klare Äusserung von E. Frézouls vor: '*...un théâtre construit, pour l'ensemble des données significatives, selon les rapports vitruviens, est une vue de l'esprit qui ne se rencontre en tout cas nulle part en Italie*'[132], denn Vitruv habe, bestimmt von der hellenistischen Tradition, die wesentliche Neuerung des römischen Theaters verkannt, die Tatsache nämlich, dass der Entwurf jetzt von der Einheit Bühnenhaus-Cavea ausgehe, während die Orchestra als Restraum keine für den Planentwurf bestimmende Bedeutung mehr habe[133]. Dem gegenüber hält D. B. Small als Ergebnis seiner Untersuchungen fest: '*In sum, the evidence does not support the argument, that Vitruvius' recommandations were a reflection of a general Roman approach to theater design. In fact, the evidence shows that in a majority of our examples the architect was either using a modified method or another system*'[134]; er lässt also wenigstens für einen Teil der Theater Vitruvs Entwurfsregeln als Grundlage gelten. Differenziert äussert sich P. Gros: '*Comme toujours, Vitruve n'a retenu qu'un cas de figure et l'a élevé avec quelque arbitraire au rang du paragon. Certes ce cas de figure ne semble avoir eu qu'une postérité limitée*'; das Schema des *theatrum latinum* sei nicht wörtlich zu nehmen, *mais l'esprit dont il procède est pleinement révélateur des nouvelles orientations de l'architecture urbaine*'[135].

Bei der Suche nach Beispielen unter den erhaltenen Theatern, an welchen sich Vitruvs Entwurfsregeln ablesen lassen, muss zwischen der Position des Bühnenhauses und der Treppenanordnung unterschieden werden. Vitruvs Treppenregel, welche 7 Treppen für das lateinische und 8 für das griechische Theater vorschreibt, ist schematisch und hat in der gebauten Realität keinerlei Entsprechung. Die Anzahl der Treppen hängt unter anderem von der Grösse des Grundkreises ab, sie ist funktional bestimmt, nicht bloss ein geometrisches Planelement[136]. Auch die Forderung Vitruvs, dass griechische Theater eine gerade Anzahl von Radialtreppen und damit keine Treppe in der Mittelachse des Koilons hätten, stimmt mit der Realität nicht überein[137], auch wenn eine Mehrzahl der griechischen Theater der Regel zu folgen scheint. Man wird der Treppenregel Vitruvs aber ohnehin nicht allzu viel Gewicht beimessen wollen, denn sie erlaubt es insbesondere, denjenigen Zwölfeckpunkten eine Bedeutung zuzuweisen, welche für die Bühnenkonstruktion und das Verhältnis Zuschauerbereich-Bühnenbereich, d. h. für die zentralen Punkte beim Entwurfsmodell, nicht benötigt werden. Die Treppenregel ergab sich tatsächlich bloss sekundär aus dem Entwurfsschema, das die Abstände und das Verhältnis Bühne-Grundkreis-Zuschauerteil festlegte. Daher erscheint es als gerechtfertigt, sich bei der Suche nach Entsprechungen zu Vitruvs Entwurfsschemata auf den Aspekt Bühnenbereich-Zuschauerbereich zu konzentrieren.

Dabei ist folgender Grundsatz zu beachten, der in der archäologischen Anwendungspraxis von Vitruvs Regeln meist vernachlässigt worden ist: Vitruv beschreibt ein Entwurfsschema, welches mit Hilfe einer geometrischen Konstruktion eine mathematisch exakte Zuordnung der verschiedenen Grundrisselemente Cavea und Bühnenhausbereich erreicht. Wenn die erhaltenen Theaterbauten darauf hin überprüft werden, ob das Entwurfsschema Vitruvs zur Anwendung gekommen ist, kann es daher nicht angehen, ungefähre Entsprechungen zu suchen, wie dies oft gemacht worden ist und auch immer wieder gemacht wird. Entweder ist das Entwurfsschema Vitruvs angewendet worden, d. h. es trifft, bezogen auf die Zuordnung Bühnenbereich-Zuschauerraum, in **allen** seinen Elementen zu, oder es ist

128 cf. unten 176–179.

129 Dörpfeld/Reisch 158–175. W. Dörpfeld, AM 22, 1897, 439–462; 23, 1898, 326–356.

130 W. Dörpfeld, FuF 6, 1930, 345f.

131 E. Bethe, Hermes 33, 1898, 313–323. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 59–66. cf. auch Gerkan, Priene 116–118.

132 ANRW 1982, 368.

133 Deutlich auch L. Polacco, Rapporti tra i teatri greco-italici e i teatri sicelioti, in: L. Franchi dell'Orto (Hrsg.), Ercolano 1738–1988. 250 anni di ricerca archeologica. Atti del Convegno Internazionale Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei, 30 ottobre-5 novembre 1988 (1993) 147f.: *Il pregiudizio: 'Vitruvio è fonte principale per la storia del teatro romano'. non è vero. Vitruvio è fonte attendibile quando dà notizie e fatti storici; quando fa teoria, egli é storicamente del tutto inattendibile*. W.-H. Kruft schreibt in seiner 'Geschichte der Architekturtheorie' (1985, 31): *Vitruvs Wirken in der Antike war sehr begrenzt* und *Vitruv hat auf das Bauen und Denken der frühen Kaiserzeit keinen Einfluss genommen*. Auch Sear RT 29 hält fest, dass Vitruvs Entwurfsschema in der römischen Theaterarchitektur keine Entsprechung findet.

134 AJA 87, 1983, 62.

135 P. Gros, RA 1994, 79.

136 cf. im Einzelnen dazu oben 34.

137 cf. im Einzelnen dazu unten 91f.

eben **nicht** angewendet worden. Es versteht sich von selbst, dass die im Schema Vitruvs einander zugeordneten Geraden (Bühnenfront, Bühnenhausfront) und Kreiselemente (Orchestrakreis, Sitzreihenkreise, Euriposkreis) in jedem Theater ähnlich vorkommen. Daher ist es immer möglich, den Grundkreis so anzunehmen, dass durch ihn entweder die Lage des Bühnenhauses oder des Proskenions bestimmt wird. Das Entwurfsschema ist aber nur dann nachgewiesen, wenn es Bühne und Proskenion **exakt** festlegt! Ist man bereit, Abweichungen vom exakten Schema zuzugestehen, fällt es nicht schwer, bei den meisten erhaltenen Theatern eine 'ungefähre' Entsprechung zu Vitruvs Entwurfsregeln zu finden, insbesondere, wenn man auch noch den Ausgangskreis (im Widerspruch zum Wortlaut Vitruvs) unterschiedlich annimmt, je nachdem, was besser passt; dies tat zum Beispiel Dörpfeld für Termessos[138]; die dort gut erhaltene Proskenionfront kommt dabei zwischen zwei vorgeschlagene Lösungen zu liegen, was in Dörpfelds Augen die Richtigkeit seiner Rekonstruktion noch zusätzlich zu stützen scheint; eine eher merkwürdige Betrachtungsweise für einen rational denkenden Architekten!

Auch diejenige Forschungsrichtung, welche Vitruvs Regeln vor dem Hintergrund einer konkret geübten Entwurfspraxis sehen möchte, muss zugeben, dass die erhaltenen Denkmäler, bei welchen die Entwurfsregeln wiedergefunden werden können, sehr selten bleiben[139]. Man könnte daher zunächst vermuten, bei den Entwurfsregeln Vitruvs für die beiden Theater handle es sich um blosse Fiktionen, um Anweisungen eines Theoretikers, der selbst nicht zum Bauen kam und sich daher als Lehrbuchverfasser zu profilieren suchte. Dem steht aber entgegen, dass es durchaus, jedenfalls für das *theatrum Graecorum*, Bauten gibt, wo Vitruvs Entwurfsmodell wiedergefunden werden kann. So ist das Entwurfsmodell, wie es Vitruv für sein griechisches Theater vorschlägt, in Priene offensichtlich zur Anwendung gekommen, wie schon von Gerkan bei der Veröffentlichung dieses Theaters dargelegt hat[140]. Dabei diente als Grundkreis, wie Vitruv dies verlangt, die Vordergrenze des Koilons. Mit einem im Detail etwas abweichenden, wenn auch im Grundsatz ähnlichen Vorgehen ist die Verlängerung der Koilonflügel über den Halbkreis hinaus konstruiert. Denn während bei Vitruv die Mittelpunkte für die Hilfskreise, welche die Flügelenden bestimmen, auf dem Grundkreis liegen, sind es in Priene Hilfspunkte, die durch Schnittlinien der einbeschriebenen Quadrate gebildet werden. Dass die Treppenzahl auch in Priene nicht mit der Regel übereinstimmt, kann nach dem oben Ausgeführten nicht erstaunen. Im eher kleinen Theater von Priene wären 8 Radialtreppen, wie sie Vitruv verlangt, einfach zu viel.

Nach D. De Bernardi Ferrero soll Vitruvs Schema in Kleinasien ausser in Priene noch bei den Theatern von Magnesia am Mäander, Oinoanda, Pinara und Limyra verwendet worden sein[141]. Allerdings zeigt eine nähere Überprüfung, dass dies in keinem einzigen dieser Fälle zutrifft[142]. Die Überprüfung anderer bekannter griechischer Theater darauf hin, ob das Entwurfsschema Vitruvs angewendet wurde, wird durch den sehr oft ungenügenden Publikationsstand der Bauten erschwert. Sind die veröffentlichten Pläne zu klein oder liegen nur schematische Pläne vor, ist ein genaueres Ausmessen oft nicht möglich. Auch dort, wo das Entwurfsschema wie bei den hier im Folgenden angeführten Bauten nachweisbar zu sein scheint, können im Einzelfall täuschende Planungenauigkeiten nicht ausgeschlossen werden.

Dies vorausgeschickt, lassen sich bei einer Reihe von griechischen Theatern Anklänge an das Schema beobachten. Aus Griechenland lassen sich mehrere Bauten anführen. Im Theater von Delos liegt das Entwurfsschema zu Grunde, wie dies der neue Plan bestätigt[143]. Als Grundkreis dient der Innenrand des Euripos. Hier kam sogar die Treppenregel zur Anwendung. Auch im Theater im Asklepieion von Messene[144] ist das Schema zur Anwendung gekommen, wieder mit der ersten Sitzreihe als Grundkreis; die Treppenregel konnte angesichts der geringen Grösse des Baus nicht befolgt werden. In Demetrias ist der Grundkreis des Koilons durch Bauungenauigkeiten, möglicherweise auch im Zusammenhang mit römischen Umbauarbeiten unregelmässig verformt[145]; doch scheint auch hier der Grundkreis vor der ersten Sitzreihe im idealen Entwurf bestimmend gewesen zu sein und das einbeschriebene Quadrat die Position

138 cf. AM 22, 1897, 445, Taf. 10 mit zwei Kreisen zur (gleichwohl nur ungefähren!) Bestimmung von Bühnenfront und Bühnenhausfront.

139 cf. etwa D. B. Small, AJA 87, 1983, 68.

140 cf. Gerkan, Priene 64, mit Taf. 29, 2. 3.

141 cf. De Bernardi 4, 76.

142 Zur Kritik im Einzelnen cf. Isler, in: H. Geertman/J. J. de Jong, *Munus non ingratum* a. O. (oben Anm. 100) 145.

143 cf. Ph. Fraisse/J.-Ch. Moretti, Le théâtre. EAD 42, 2007, 242f., Taf. 104. Schon H. P. Isler, in: BABesch Suppl. 2, 1989, 145, Abb. 9. Auch schon Dilke 1948, 136.

144 BABesch Suppl. 2, 1989, 145, Abb. 5. cf. jetzt den Steinplan bei P. Birtacha, Μεσσήνη. Το ωδείο και το ανατολικό πρόπυλο του Ασκληπιείου (2008) Zeichnung 61.

145 cf. jetzt den Plan bei M.G. Intzesiloglou, Deltion 51, 1996, Chronika 339, Abb. 7.

der Proskenionfront definiert zu haben[146]. Im Theater beim Asklepieion von Epidauros findet sich eine Variante des Entwurfsschemas[147], bei welcher die Quadratseite nicht die Flucht des eigentlichen Proskenions, sondern diejenige der seitlichen Bühnenrisaliten definiert. Als Grundkreis, welcher die Vorderflucht des Bühnenhauses festlegt, ist hier die erste eigentliche Sitzreihe hinter den Prohedriebänken definiert. Eine entsprechende Lösung zeigt das Theater von Oiniadai, wo ebenfalls seitliche Risalite vorhanden sind; der Grundkreis wird von der Vorderkante der ersten Sitzreihe definiert und bestimmt die Lage der Front des eigentlichen Bühnenhauses, die aus einer Reihe von Pfeilern besteht[148].

Ebenso häufig sind die Beispiele aus Kleinasien. Für Priene hat bereits von Gerkan, wie erwähnt, nachgewiesen, das Vitruv'sche Entwurfsschema nachgewiesen. Auch im unteren Theater von Knidos[149] scheint das Schema genau zu passen, auch hier fand die Treppenregel offenbar annähernd Anwendung. Wie in Priene ist der Grundkreis durch die Vorderkante der ersten Sitzreihe (*perimetros imi*) bestimmt, und er berührt die Frontlinie des Bühnenhauses, während das eingeschriebene Quadrat die Flucht des ursprünglichen Proskenions bezeichnet, das später ersetzt worden ist[150]. Ein weiteres Beispiel dürfte Kaunos sein, wo das Proskenion freigelegt worden ist, aber bisher nur auf einem sehr kleinen Plan erscheint[151]; den Grundkreis definiert die unterste Sitzbank. Die Treppenregel wird nicht beachtet, das Koilon ist in neun Kerkides eingeteilt. Auch in Stratonikeia liegt das Entwurfsschema zu Grunde, Grundkreis ist die Fussbank vor der untersten Sitzreihe; die Treppenregel kommt nicht zur Anwendung, auch hier es gibt neun Kerkides. In Iasos[152] hat der Innenrand des Umgangs vor der untersten Sitzreihe den Grundkreis bestimmt, der Kreis wird die Vorderflucht des nicht mehr erhaltenen ursprünglichen Bühnenhauses bestimmt haben, das Quadrat diejenige des Proskenions, von welchem möglicherweise noch ein einziger Block vorhanden ist. Ein weiteres Anwendungsbeispiel dürfte Kadyanda sein, wo der Grundkreis der untersten Sitzreihe die Vorderflucht des Bühnenhauses definiert. Allerdings ist vom Proskenion bisher nur ein kleiner Teil identifiziert worden, seine Vorderflucht ist unbekannt. Abschliessend muss nochmals unterstrichen werden, dass es in Griechenland und in Kleinasien durchaus auch noch weitere Beispiele für die Anwendung des Entwurfsschemas für das *theatrum Graecorum* geben dürfte, die auf Grund der ungenügenden Publikationslage jedoch nicht zu erkennen sind.

Von besonderem Gewicht ist, dass auch im Dionysostheater von Athenai wahrscheinlich das von Vitruv beschriebene Entwurfsschema für das *theatrum Graecorum* zur Anwendung gekommen ist[153]. Hier berührt der Grundkreis, welcher durch die Vorderkante der Prohedrie bezeichnet wird, die vordere Flucht des Bühnenhauses. Von der einst sicher vorhandenen, niedrigen Bühne[154] des ersten Bauzustandes ist nichts erhalten. Das in den Grundkreis einbeschriebene Quadrat könnte jedoch sehr wohl deren Flucht bestimmt haben.

E. Gebhard[155] führt fünf weitere Theater an, wo das Entwurfsschema des *theatrum Graecorum* zu Grunde liegen soll, nämlich Eretria, das Theater im Poseideion am Isthmos, Sikyon, das Theater von Zea im Peiraieus und Solus in Sizilien. Diese Vorschläge halten einer genaueren Überprüfung allerdings nicht stand. Für Eretria wird, in klarem Gegensatz zu Vitruvs Anweisung, der Grundkreis in das Quadrat eingeschrieben, ebenso im Dionysostheater von Athenai[156], wo das Quadrat allerdings ohne Bedeutung bleibt. Für das Theater von Sikyon und für dasjenige von Zea im Peiraieus werden zwei konzentrische Grundkreise bemüht, auch dies in klarem Widerspruch zu Vitruv. Im Theater im Poseideion am Isthmos besteht keine geometrische Relation zwischen dem Grundkreis und dem Quadrat. In Solus schliesslich ist das Schema mit Sicherheit nicht zu Grunde gelegt worden[157]. Die von Gebhard vorge-

146 BABesch Suppl. 2, 1989, 145, Abb. 8. Zum Erhaltungszustand des hellenistischen Baus im Einzelnen cf. den Katalogteil. *s. v.* Iasos.

147 BABesch Suppl. 2, 1989, 145–148, Abb. 11.

148 BABesch Suppl. 2, 1989, 148, Abb. 12. Die Einbindung der beiden Flügelrisaliten bestätig, dass diese zusammen mit dem Proskenion und nicht nachträglich errichtet worden sind; cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Oiniadai.

149 BABesch Suppl. 2, 1989, 145, Abb. 4.

150 Zum hellenistischen, nur im Ansatz erhaltenen Proskenion, welches von der Ausgräberin nicht erkannt worden ist, cf. den Katalogteil. *s. v.* Knidos, unteres Theater.

151 BABesch Suppl. 2, 1989, 145, Abb. 6. cf. jetzt B. Oğün/C. Işik, Kaunos. The Results of 35 Years of Research 1966–2001 (2003) 52, Abb. 30. cf. im Weiteren die Photodokumentation Maximos 162, Abb. Der Plan bei De Bernardi 3, Taf. 44 aus den 1960er Jahren ist für den Bühnenhausbereich überholt.

152 BABesch Suppl. 2, 1989, 145, Abb. 10.

153 BABesch Suppl. 2, 1989, 145, Abb. 7.

154 Zur ursprünglichen Bühnenform cf. unten 167–169.

155 Gebhard, Vitruvius a. O. (oben Anm. 100) 386f. 391, Abb. 3–6.

156 Gebhard, Vitruvius a. O. 387, Abb. 2. cf dagegen den Vorschlag bei Isler, BABesch Suppl. 2, 1989, 145, Abb. 6, dazu auch hier oben, den Gebhard zitiert, ohne dass sie auf den Unterschied zwischen den beiden Rekonstruktionen eingeht; cf. immerhin 393, Anm. 31.

157 cf. A. Wiegand, Das Theater von Solunt (1997), wo auf Beilage 30, auch 41, Abb. 11, das Vitruv'sche Schema eingetragen ist. Wie schon hier oben ausgeführt, geht es nicht an, die Position des Grundkrei-

schlagenen Theater sind somit nicht weiter in die Diskussion einzubeziehen.

Aus den angeführten Beobachtungen lassen sich einige Schlussfolgerungen ziehen. Sicher ist, und dafür zeugen allein schon die Theater in Delos und Priene, dass Vitruv sein Entwurfsschema für das griechische Theater nicht frei erfunden hat, sondern dass er sich an griechische Entwurfspraktiken anlehnt. Im griechischen Theaterbau ist das Schema allerdings nicht ganz so starr gehandhabt worden zu sein, wie Vitruv dies nahelegen könnte. Es ging immer darum, durch eine Kreis/Quadrat-Konstruktion Koilon, Bühnenhaus und Proskenion in ihrer Lage zueinander festzulegen. Bei der Festsetzung des Grundkreises bestand jedoch eine gewisse Variationsmöglichkeit, wie die angeführten Beispiele nahe legen. Neben der untersten Sitzreihe, welche am häufigsten benutzt wurde, konnte auch, wie in Stratonikeia die davor liegende Fussbank, wie in Iasos der Innenrand des Umgangs vor der ersten Sitzreihe oder wie in Delos der innere Rand des Euripos gewählt werden. Dadurch standen den Architekten auch gewisse Variationsmöglichkeiten offen, ohne dass das Schema im Grundsatz modifiziert worden wäre. Die Verbindung des Entwurfsschemas mit der Festlegung der Radialtreppen des Koilons ist dagegen, wie oben bereits festgehalten wurde, ein zusätzliches Element bei Vitruv, für welches bisher ausser in Delos und Knidos keine Belege bekannt sind; dennoch handelt es sich wohl auch hier um ein Element, das Vitruv aus der griechischen Entwurfspraxis gekannt hat.

Analysiert man die Theater, für welche das Entwurfsschema für das *theatrum Graecorum* nachzuweisen ist, nach ihrer chronologischen und geographischen Streuung, fällt auf, das viele Beispiele recht früh anzusetzen sind. Neben dem Dionysostheater von Athenai, dessen Planentwurf ins mittlere 4. Jahrhundert v. Chr. zurückgehen muss, stehen die jedenfalls im Entwurf noch um oder kurz vor 300 v. Chr. zu datierenden Theater in Delos und Priene sowie die Bauten des frühen 3. Jahrhundert in Epidauros und Demetrias. Möglicherweise noch in die erste Hälfte des 3. Jahrhundert fallen auch Knidos und Oiniadai, während das Theater im Asklepieion von Messene erst ins späte 3. oder frühe 2. Jh. v. Chr. datiert wird. Die Bauphase des Theaters von Iasos, für welche das Entwurfsschema nachzuweisen ist, scheint spätestens ins zweiten Viertel des 2. Jahrhunderts zu gehören. Nicht vor der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. entstanden das kleinasiatische Beispiel in Kaunos. Für die zahlreichen weiteren hellenistischen Theaterbauten gerade auch in Kleinasien hat Vitruvs Entwurfsschema dagegen offenbar keinerlei Geltung gehabt. Mit aller Vorsicht kann man aus diesen Beobachtungen den Schluss ziehen, dass das Entwurfsschema in der Frühzeit des Theaterbaus im Kernbereich des griechischen Mutterlandes eine wichtige Rolle gespielt hat. Seit dem mittleren 3. Jahrhundert scheint es dann nur noch vereinzelt verwendet worden zu sein. Fest steht jedoch: Das *theatrum Graecorum* Vitruvs hat einen realen Hintergrund in der gebauten Architektur der hellenistischen Zeit. Vitruv muss seine Kenntnisse einer theoretischen Schrift entnommen haben, die uns jedoch unbekannt bleibt. Offen ist auch, ob diese Schrift aus der Zeit des beginnenden Hellenismus stammte, oder ob Vitruv, wie für den Tempelbau, an eine jüngere hellenistische kleinasiatische Tradition anknüpfte[158]. Auf welchen griechischen Architekten dieses Entwurfsschema letztlich zurückgeht, bleibt unbekannt; man wird ihn wohl noch ans Ende der klassischen Zeit ansetzen wollen[159].

Als nächstes ist zu fragen, in wie weit das Entwurfsschema für Vitruvs *theatrum latinum* in den erhaltenen Bauten wiederzufinden ist. Als Grundkreis ist hier die Vorderkante des Umgangs vor der ersten Sitzreihe anzunehmen, die oft durch einen *balteus*[160], eine Schranke aus Steinplatten, markiert worden ist, denn Vitruv (V 6, 2) rechnet die flachen Stufen für die beweglichen Ehrensitze zur Orchestra. Anders als für das *theatrum Graecorum* macht Vitruv (V 6, 8) auch Angaben zur Ausgestaltung des Bühnenhausbereichs. Charakteristisch für das *theatrum latinum* sind drei Tore in der Bühnenwand, deren Position durch das Entwurfsschema festgelegt wird, und seitliche Eingänge auf die Bühne, die *versurae*. Auf der Bühne sind schliesslich die Periakten[161] aufgestellt.

E. Frézouls hat die Entwicklung des römischen Theaters in der Republik nachgezeichnet und die grundsätzlichen Unterschiede zum griechischen Theater herausgearbeitet[162].

ses einfach soweit zu verändern, bis er passt, wie Gebhard, Vitruvius a. O. 391 vorschlägt.

158 cf. dazu R. A. Tomlinson, Vitruvius and Hermogenes, in: H. Geertman/J. J. de Jong, *Munus non ingratum* a. O. (oben Anm. 100) 71–76. Zu Hermogenes als Quelle für Vitruvs Aussagen zum Tempelbau P. Gros, Le dossier vitruvien d'Hermogénès, MEFRA 90, 1978, 687–703. Zu Hermogenes, auf welchen sich Vitruv beruft, cf. allgemein W. Hoepfner/E.-L. Schwander (Hrsg.), Hermogenes und die hochhellenistische Architektur, Kolloquium Berlin 1988 (1990).

159 cf. schon Isler, BABesch Suppl. 2, 1989, 31.

160 Dazu unten 386.

161 Zu diesen drehbaren Elementen cf. im Einzelnen unten 245.

162 ANRW 1982, 356–366. cf. schon Isler, BABesch Suppl. 2, 1989 a. O. 149, dort auch zum *theatrum Pompeii*. C. Saliou, Le front de scène dans le livre V du *De architectura*. Propositions de lecture, in:

Kein einziges republikanisches Theater folgt, soweit veröffentlichte Pläne eine Überprüfung erlauben, dem Schema Vitruvs. Unter den Theatern augusteischer Zeit gibt es nur gerade eines[163], das Theater in Ostia, bei welchem das Schema Vitruvs zu passen scheint, sehen wir wieder von der Position der Treppen ab. Das Theater in Ostia[164] ist nach Aussage der Bauinschrift vor dem Tod des Agrippa 12 v. Chr. geweiht worden[165]. Neben diesem repräsentativen und wichtigen Theater, das jedoch ein vereinzeltes Beispiel für das Entwurfsschema Vitruvs bleibt, steht eine lange Reihe weiterer augusteischer Bauten, bei welchen das Entwurfsschema Vitruvs mit Sicherheit nicht verwendet wurde. Ein grundsätzlicher Unterschied im Plan liegt dabei oft bei der Lage der beiden Orchestrazugänge (*aditus*), welche ganz oder doch teilweise bühnenseitig des Orchestradurchmessers zu liegen kamen.

Ist aber in Ostia tatsächlich das Entwurfsmodell Vitruvs vorauszusetzen? Oder haben wir es nachträglich in den Plan hineingelesen? Im Vergleich mit dem Schema für das *theatrum Graecorum* ist die Vitruv'sche Regel für das *theatrum latinum* nämlich, was die vorgeschriebenen Proportionen angeht, weit einfacher. Sie sagt bloss aus, dass die Bühne eine Tiefe aufweisen soll, die dem halben Orchestraradius entspricht. Dieses einfache Verhältnis liegt an sich nahe und lässt sich auch ohne Vitruvs Kreisschema leicht entwerfen. Die Kreistangente hinter der Pulpitumfront hat, jedenfalls nach dem Wortlaut des Vitruv, keine Funktion, im Gegensatz zum Entwurfsschema für das *theatrum Graecorum*, für welches die Frontlinie der Bühne zwar geometrisch, nicht aber arithmetisch einfach zu fixieren ist. Auch der Einwand von Frézouls[166] bleibt bestehen, dass Vitruvs Entwurfsschema die wesentlichen Neuerungen des lateinischen Theaters nicht erfasst. Sicher ist, dass die Idee solchen Entwerfens aus der griechischen Architektur übernommen worden ist, sicher auch, dass sie bei republikanischen Theatern keine Verwendung fand. Dennoch kann nicht ganz ausgeschlossen werden, dass gerade zur Zeit Vitruvs Entwurfsideen, wie er sie vorschlägt, zumindest für den inneren Bereich der römischen Theater Anwendung gefunden haben könnten. Ihre mögliche Anwendung beim frühaugusteischen Theater in Ostia, wenn sie tatsächlich zutrifft, hätte jedenfalls für die Entwurfsgestaltung des römischen Theaters keinen bestimmenden Einfluss gehabt.

Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Entwurfsschemen ist nach Vitruvs eigener Aussage (V 8, 2), dass der griechische Bau mit Quadraten, der lateinische mit Dreiecken gezeichnet wird. *So wird, wer nach diesen Anweisungen verfahren will, vollkommene Theaterbauten ohne Fehl zustande bringen* (Übersetzung nach Fensterbusch). Vitruv ist sich somit durchaus der Ähnlichkeit der beiden Entwurfsschemata bewusst. Insgesamt ergibt sich aus der archäologischen Evidenz, dass Vitruvs Entwürfe für ein lateinisches und ein griechisches Theater in der Realität der gebauten antiken Architektur seiner Zeit und danach keinerlei Bedeutung hatten. Das Entwurfsschema für das griechische Theater hat allerdings reale Wurzeln in einer Entwurfspraxis, wie sie in Kleinasien und auch in Griechenland spätestens seit 300 v. Chr. bekannt war und während drei Jahrhunderten bis auf die Zeit Vitruvs angewendet wurde, wie sich für eine Reihe von Bauten nachweisen lässt.

Bei Vitruv steht das *theatrum latinum* im Zentrum der Ausführungen, die Bemerkungen zum griechischen Theater erscheinen wie eine ergänzende Anmerkung. Die historische Wirklichkeit ist aber eine andere. Die Grundidee des Entwurfs auf der Basis eines Kreises mit eingeschriebenen Zwölfeckpunkten muss Vitruv in der griechischen Bautradition vorgefunden haben, denn in der hellenistisch griechischen Welt wurden solche Entwurfskonstruktionen, wenn auch nur als **eine** Möglichkeit, für den Bau verschiedener Theater nachweislich angewendet. Vitruv hat dieses Ent-

Moretti, Fronts de scène a. O. (oben Anm 117) 69, Abb. 3 hat versuchsweise das Entwurfsschema des *theatrum latinum* und des *theatrum Graecorum* (!) auf das Pompeiustheater angewendet. Dieser Versuch ist ahistorisch, denn die Cavea und der Bühnenhausbereich dieses Theaters haben zu zwei unterschiedlichen Bauphasen gehört; cf. dazu den Katalogteil. *s. v.* Roma, *theatrum Pompeii*.

163 In Isler, BABesch Suppl. 2, 1989 a. O. 149–151, Abb. 13, wurde irrtümlich auch das *theatrum Marcelli* in Roma als Beispiel für das Entwurfsschema nach Vitruv angeführt. Dieses Beispiel entfällt, denn vom BH-Bereich sind in Wirklichkeit, was die Bühnenfront und das *pulpitum* angeht, keine sicheren Reste bekannt. Der heute bekannte Kenntnisstand erlaubt es daher nicht, die Anwendung des Entwurfsschemas in diesem Theater nachzuprüfen. Alle davon veröffentlichten Pläne gehen für diesen Bereich entweder auf die *forma Urbis* severischer Zeit zurück (cf. E. Rodriguez Almeida, Forma Urbis Marmorea (1980) 114, Taf. 23), oder es liegt ihnen die Rekonstruktionszeichnung Fidenzonis zu Grunde (P. Fidenzoni, Il teatro di Marcello (1970) 42, Abb. 22), welche vom Entwurfsschema Vitruvs ausgeht und durch keinerlei erhaltene Baureste gestützt wird!

164 BABesch Suppl. 2, 1989 a. O. 149–151, Abb. 14.

165 Sear RT 29 nennt in diesem Zusammenhang auch das Theater von Alba Fucens, wo die Basis des in den Grundkreis eingeschriebenen Dreiecks die Position der Bühnenfront zu definieren scheint; allerdings fällt die Frontlinie des *pulpitum* nicht mit dem Kreisdurchmesser zusammen. Auch ist der ganze Bühnenhausbereich deutlich jünger als die Cavea; cf. im Einzelnen den Katalogteil. *s. v.* Alba Fucens. Ein einheitlicher Gesamtentwurf kann daher nicht vorausgesetzt werden

166 cf. ANRW 1982, 368. Auch schon oben 35 mit Anm. 132.

wurfsschema für ein griechisches Theater, wie schon oben festgehalten worden ist, aufgegriffen, sei es, dass er es direkt aus einer theoretischen Schrift seines Schöpfers übernommen oder nur durch indirekte Vermittlung gekannt hat.

Dies ist doch ein deutlicher Hinweis darauf, dass das lateinische Entwurfsschema von Vitruv selber nach dem Vorbild desjenigen für das *theatrum Graecorum* konzipiert worden ist[167] und nicht, wie andere gemeint haben[168], aus einer älteren, römisch-republikanischen Bautradition übernommen worden ist. Vitruvs Schema für das *theatrum latinum* blieb auf dem Papier und ist wohl nie in einem realen Bau umgesetzt worden, auch nicht von Vitruv selber, der uns dies sicherlich nicht verschwiegen hätte! Auch Vitruvs Basilica in Fano, das einzige Gebäude, das er selber errichtet hat, hatte einen eigenwilligen Plan und entsprach nicht der bekannten Tradition dieses Bautyps.

Bei aller Bedeutung, welche Vitruvs *De architectura* in der nachantiken Rezeption gehabt hat, blieb sein Werk in der Zeit seiner Entstehung und darüber hinaus wenig wirksam und marginal für die praktische Bautätigkeit. Aus der Analyse von Vitruvs Text zum *theatrum Graecorum* und zum *theatrum latinum* folgt für die Geschichte der Theaterarchitektur im Allgemeinen, dass Vitruv keinesfalls aus Ausgangspunkt für die Untersuchung der Baugeschichte des griechischen und römischen Theaters genommen werden kann. Vitruvs Text ist eine wertvolle Quelle für die Auffassung vom griechischen Theater zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt, nämlich am Ende der griechischen Theaterentwicklung, während sein lateinisches Theater ein blosses Konstrukt bleibt. Vitruv muss aus der Baugeschichte heraus verständlich gemacht werden, nicht umgekehrt!

4. Forschungsgeschichte

Das Interesse für die antiken Theaterbauten in der Neuzeit hat verschiedene Wurzeln. Zum einen waren es frühe Reisende, welche in Griechenland und Kleinasien Theaterruinen antrafen und beschrieben. Seit der Renaissance befassten sich auch bedeutende Architekten und Architekturtheoretiker mit Theatern. Eine wichtige Rolle spielte schliesslich seit dem 18. Jahrhundert auch die Beschäftigung mit dem Dionysostheater in Athen.

Frühe Reisende

Die neuzeitliche Beschäftigung mit den antiken Theaterbauten geht mindestens bis ins 15. Jahrhundert zurück. Noch während längerer Zeit wurde dabei selbstverständlich noch nicht zwischen griechischen und römischen Theaterbauten unterschieden. Manche Reisende haben auch den Ausdruck Amphitheater oder halbes Amphitheater verwendet, sodass im Einzelfall nicht immer ganz sicher ist, dass wirklich von einem Theater die Rede ist. Es ist nicht weiter erstaunlich, dass den frühen Reisenden die Theater schon immer aufgefallen sind. Es handelt sich dabei ja um grosse Bauwerke, die, jedenfalls, was die Cavea angeht, oft recht gut erhalten waren. Dank ihrer Halbrundform und den charakteristischen Sitzreihen waren sie zudem leicht zu identifizieren, selbst wenn nur Teile eines Bauwerks vorhanden oder sichtbar waren.

Ciriaco de' Pizzicolli, auch bekannt als Ciriaco da Ancona (1391– ca. 1455) besuchte im Jahr 1445 die Insel Delos, wo er ein grosses Theater (*ingens ex marmore theatrum*) mit 25 Sitzreihen sah, dessen Breite er mit 60 Ellen angab[169]. Er hat die Ruine auch gezeichnet. Seine Zeichnung macht deutlich, dass er nur das Koilon identifiziert hat und die Reste des Bühnenhauskomplexes nicht erkannte, wohl aber die hinter dem Bühnenkomplex liegende grosse Zisterne bemerkte, deren Bogen er wiedergab. Delos war wohl, vielleicht zusammen mit Athenai (?), der von den frühen Reisenden am meisten besuchte Ort in Griechenland. Philippe Fraisse und Jean-Charles Moretti haben die Zeugnisse für die zahlreichen Besuche von Reisenden in Delos vor dem Beginn der französischen Grabungen im Theater 1882 mustergültig zusammengestellt[170]. Gerne hätte man Ähnliches auch für andere Orte, insbesondere auch für Athenai. Ciriaco de' Pizzicolli war eine ausserordentliche Persönlichkeit mit einer ungewöhnlich grossen Liebe für das Altertum. Er war als Kaufmann tätig und ist während des grössten Teils seines Lebens auf Reisen. Dabei hat er ein umfangreiches Material zusammengetragen, welches später jedoch einem Bibliotheksbrand zum Opfer fiel und heute nur noch zum kleinsten Teil fassbar ist.

Eine Reihe von Zeugnissen für antike Theaterbauten finden sich in einigen Berichten über einzelne Reisen mit unterschiedlicher Zielsetzung. Ein frühes Beispiel ist der Bericht des französischen Arztes Jacob Spon (1647–1685) und des englischen Gelehrten und Geistlichen George Wheler (1650–1723) über ihre Reise in Dalmatien, Grie-

167 So auch E. Frézouls, ANRW 1982, 368.

168 cf. P. Gros, Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normatif du *De architectura*, RA 1994, besonders 73f.

169 Fraisse/Moretti, EAD 42 a. O. (oben Anm. 143), 2f., Taf. 5, 6–7.

170 Fraisse/Moretti, EAD 42 a. O 2–16.

chenland und der Levante im Jahr 1675–1676[171]. Sie nennen das Odeion des Herodes Atticus in Athenai, welches sie für das Dionysostheater hielten, sowie die Theater von Delos, Ephesos, Hierapolis in Phrygien und Laodikeia am Lykos, wo sie vier Theater erwähnen; heute sind dort zwei Theater und ein Odeion nachgewiesen. Ferner sahen Spon und Wheler auch die Theater in Miletos und Smyrna sowie das römische Theater in Pergamon.

Seit dem 18. Jahrhundert wurden solche Reisebeschreibungen etwas häufiger. Hier sollen nur die für die Theaterforschung wichtigen Autoren aufgeführt werden. Der Botaniker Joseph Pitton de Tournefort[172] (1656–1708) reiste im Auftrag des französischen Königs Ludwig XIV 1700–1702 nach Kleinasien und ans Schwarze Meer. Sein Interesse galt den Pflanzen, doch nennt er in seinem Buch auch die drei Theater in Delos, Samos und Smyrna. Das Werk erschien erst nach seinem Tod 1717. Aus eigenem Antrieb unterwegs, gelangte der anglikanische Bischof Richard Pococke (1704–1756)[173] auf seiner Orientreise 1737–1742 bis nach Ägypten. In seinem Werk nennt er zahlreiche Theaterbauten[174], darunter auch Caesarea Maritima und Gabala in der Levante. Seine Texte sind im Allgemeinen präzis und informativ. Nicht selten findet sich bei ihm die erste Nennung eines Bauwerks. Auch der Marquis Marie Gabriel Florent Auguste de Choiseul-Gouffier (1752–1817)[175] unternahm 1776 eine Reise, die ihn bis nach Telmessos, damals Makri, heute Fethiye führte. Als erster stiess er entlang der Südküste Kleinasiens bis an die Westgrenze von Lykien vor. Seine Veröffentlichung war von grossformatigen Tafeln begleitet, oft wichtige Zeugnisse für heute nicht mehr so gut erhaltene Bauwerke. Unterwegs besuchte er einige weitere Orte, wo er die Theater nannte[176]. Aus politischen Gründen konnte der Marquis sein Buch erst nach der französischen Revolution im Jahr 1809 veröffentlichen. Es wurde zu einem grossen Erfolg.

Im Auftrag der Society of Dilettanti in London reiste Richard Chandler (1738–1810) in den Orient. Er war Autor (oder Teilautor) der 'Antiquities of Ionia' Band 1–2, (1769–1800). Daneben verfasse er zwei Reiseberichte[177]. Als erster hat er das Dionysostheater in Athenai richtig lokalisiert[178]. Neben Athenai, wo er auch das Odeion des Herodes Atticus sowie dasjenige des Perikles nennt, besuchte er Alexandreia Troas, Alinda, das Theater und das Odeion in Ephesos, ferner Epidauros, Erythrai, Hierapolis, Iasos, Klazomenai, die drei Theaterbauten in Laodikeia am Lykos, Miletos, Mylasa, Nysa, den Peiraieus (Theater von Munychia), Priene, Sardeis, Smyrna, Stratonikeia und Teos. Allerdings sind seine Erwähnungen der Theater im Allgemeinen knapp gehalten und daher wenig aussagekräftig[179].

Immer wieder war die Reiseroute durch religiöse Interessen bestimmt. Im westlichen Kleinasien lagen die 'Sieben Sterne', die antiken Städte Ephesos, Smyrna, Pergamon, Thyateira (Manisa)[180], Sardeis, Philadelphia (Alaşehir) und Laodikeia am Lykos, an deren Gemeinden in der Offenbarung des Johannes 2, 1–3, 29 je ein Brief gerichtet wird. Unter den Reisenden waren daher oft Geistliche, welche eine klassische Bildung mitbrachten und daher auch am Sammeln von Inschriften interessiert waren. Der erste, welcher sich ausdrücklich auf die 'Sieben Sterne' bezog, war noch im 17. Jahrhundert Thomas Smith (1638–1710)[181], Kaplan des britischen Botschafters bei der

171 J. Spon/G. Wheler, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait ès 1675 et 1676 (1678).

172 J. Pitton de Tournefort, Relation d'un voyage du Levant 1–2 (1717).

173 R. Pococke, A description of the East and some other countries (1743–45).

174 Alabanda, Alinda, Aphrodisias, Athenai (Odeion des Herodes Atticus, als Dionysostheater identifiziert), Augusta Raurica [?], Caesarea Maritima, Ephesos, Gabala, das römische Theater in Gortyn, Hierapolis, Kyzikos, zwei Theater und das Odeion in Laodikeia am Lykos, Magnesia am Mäander, Mylasa, Nikaia (Iznik), Nysa, Samos, Smyrna, Stratonikeia, das Theater und das Odeion in Teos und Tralleis.

175 G. F. A. de Choiseul-Gouffier, Voyage pittoresque dans la Grèce (1809).

176 Alexandreia Troas, Assos, Ephesos, Euromos, Halikarnassos, Herakleia am Latmos, Iasos, Miletos, Parion, das römische Theater in Pergamon und Stratonikeia.

177 R. Chandler, Travels in Asia Minor (1775) und Travels in Greece (1776).

178 Ausserdem nannte er die Theater in Alexandreia Troas, Alinda, das Odeion des Herodes Atticus sowie das Odeion des Perikles in Athenai, das Theater und das Odeion in Ephesos sowie die Theater in Epidauros, Erythrai, Hierapolis, Iasos, Klazomenai, Laodikeia am Lykos, Miletos, Mylasa, Nysa, Peiraieus (Munychia), Priene, Sardeis, Smyrna, Stratonikeia und Teos.

179 Genannt werden könnte unter den Reisenden des 18. Jahrhunderts auch noch James Dallaway (1763–1834), Arzt und Kaplan der Britischen Botschaft bei der Hohen Pforte. Er besuchte Ephesos, Miletos, Notion, das römische Theater in Pergamon, Smyrna und das Theater in Teos; (Th). J. Dallaway, Constantinople ancient and modern, with excursions to the shores and islands (1797).

180 An diesem Ort ist kein antikes Theater bekannt.

181 **Th. Smith, Remarques upon the Manners, Religion and Govern**ment of the Turks, together with a Survey of the Seven Churches of Asia as they now lay in their Ruins, and a brief Description of Constantinople (1678). Smith besuchte Ephesos, Laodikeia am Lykos, Pergamon, Philadelphia, Sardeis, Smyrna und Thyateira, ausserdem Hierapolis in Phrygien.

Hohen Pforte, dessen Buch im gleichen Jahr 1678 wie das Werk von Spon und Wheler erschien. Auch Spon und Wheler besuchten neben weiteren Orten auch eine Mehrzahl der 'Sieben Sterne', ebenso wie später Pococke und Chandler. Auch noch der englische Geistliche Francis Vyvyan Jago Arundell (1780–1846)[182] und andere, schliesslich am Anfang des 20. Jahrhunderts G. Lampakis[183] besuchten die sieben Städte.

Angesichts dieses deutlichen Interesses an den antiken Theatern bereits im 18. Jahrhundert fällt auf, dass in der von Denis Diderot (1713–1784) und Jean-Baptiste le Rond D'Alembert (1717–1783) herausgegebenen 'Encyclopédie, ou Dictionnaire des Sciences, des Arts et des Métiers' (1751–1763)[184] die antiken Theater nicht verzeichnet sind, ebenso wenig wird dort Vitruvius genannt.

Im 19. Jahrhundert nimmt die Zahl der Reiseberichte zu, und es kann hier nicht darum gehen, diese im Einzelnen aufzuführen. Hier sollen nur wenige Hinweise zu den wichtigsten Werken gegeben werden.

William Martin Leake (1777–1860), englischer Offizier im Ruhestand, bereiste Griechenland und Kleinasien und veröffentlichte zwischen 1824 und 1836 mehrere Werke topographischen Inhalts[185], wobei er immer auch die Theater erwähnte und dadurch insbesondere die Reihe der bekannten Theater in Griechenland vermehrte.

1839–1849 erschien das monumentale dreibändige Werk des Archäologen und Architekten Félix Marie Charles Texier (1802–1871)[186], welches die Ergebnisse von Forschungsreisen im Auftrag des französischen Kulturministeriums in den Jahren 1834 bis 1836, 1839 und 1842 vorlegt.

Der Archäologe Charles Fellows (1799–1869)[187] reiste 1838 zum ersten Mal nach Kleinasien. Er war der Entdecker der antiken Monumente in Lykien, darunter zahlreiche bis dahin noch unbekannte Theater. Wenig später bereisten der spätere englische Vize-Admiral Thomas Abel Brimage Spratt (1811–1888) und der Naturforscher Edward Forbes (1815–1854) Lykien[188], wo auch sie sich mit zahlreichen Theatern beschäftigten.

Der britische Geologe William John Hamilton (1805–1869)[189] unternahm im Jahr 1835 eine eindrückliche Reise, die ihn quer durch Kleinasien bis in den Pontus und nach Armenien führte, über die er in einem umfangreichen Werk berichtete. Er durchquerte dabei Landschaften, welche bisher ausserhalb des Interesses der Reisenden geblieben waren. Als Sohn eines Altertumswissenschafter interessierte er sich auch für die antiken Ruinen und nannte daher auch die Theater, welchen er begegnete, darunter einige, von denen heute keinerlei Reste mehr bekannt sind.

Die antiken Theater in Nordafrika rückten erst mit der Eroberung durch Frankreich in den Jahren nach 1830 allmählich in den Blickpunkt, doch gibt es auch einzelne ältere Reiseberichte[190]. Wie bekannt, sind fast alle Theaterbauten im Maghreb kaiserzeitlich zu datieren.

Gestützt auf die zur Verfügung stehende Literatur veröffentliche Johann Heinrich Strack (1805–1880)[191], Professor an der Akademie der Künste und an der Artillerie- und Ingenieurschule zu Berlin, 1843 eine erste Zusammenstellung aller bis dahin bekannter antiker Theaterbauten. Vorgeführt werden die Pläne von 28 Theaterbauten, teilweise begleitet von Schnittzeichnungen.

Nur acht Jahre später, 1851, publizierte der Klassische Philologe und Archäologe Friedrich Wieseler (1811–1892)[192], Professor zu Göttingen, auf vier Tafeln

182 F. V. J. Arundell, A visit to the seven churches of Asia winth an excursion into Pisidia (1828).

183 G. Lampakis, Ὁι ἑπτὰ ἀστέρες τὴς Ἀποκαλύψεως (1909).

184 D. Diderot/J.-B. le Rond D'Alembert (Hrsg.), Encyclopédie, ou Dictionnaire des Sciences, des Arts et des Métiers (1751–1763).

185 W. M. Leake, Journal of a tour in Asia Minor with comparative remarks on the on the ancient and modern geography of that country (1824). Ders. Travels in the Morea (1830). Ders., Travels in Northern Greece (1836).

186 Ch. Texier, Description de l'Asie Mineure 1–3 (1839–1849). Texier nennt, teilweise zum ersten Mal, die Theater in Aizanoi, Alexandreia Troas, Antiphellos, Aspendos, Assos, Ephesos, Hierapolis, Iasos, Knidos, Kyzikos, Melos, Metropolis, Myra, Nikaia, Nysa, Patara, das römische Theater von Pergamon, Perge, Pessinus, Sardeis, Simena, Smyrna, Telmessos, Tralleis und Tripolis; einige davon werden in grossen Abbildungen dokumentiert. Kurze Beschreibungen zahlreicher weiterer antiker Orte mit Hinweisen auf die Existenz von Theatern finden sich dann Ch. Texier, Asie Mineure (1862).

187 Ch. Fellows, A journal written during an excursion in Asia Minor (1839). Ch. Fellows, An account of discoveries in Lycia (1841).

188 T. A. B. Spratt/E. Forbes, Travels in Lycia, Milyas and the Cibyratis 1 (1847).

189 W. J. Hamilton Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia, with some Account of their Antiquities and Geology (1842).

190 Wenig bekannt ist James Bruce, welcher als britischer Generalkonsul in Algier um 1765/1766 Reisen in Tunesien und Algerien unternommen hat. Eine Auswertung seiner unpubliziert gebliebenen Texte und Zeichnungen hat R. Lambert Playfair, Travels in the Footsteps of Bruce in Algeria and Tunis (1877) veröffentlicht.

191 J. H. Strack, Das altgriechische Theatergebäude. Nach sämmtlichen (*sic*!) bekannten Überresten dargestellt auf neun Tafeln (1843).

192 F. Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern (1851), mit Taf. I-III und XIV (Nachträge). Den grösseren Teil des Buches nimmt jedoch die Diskussion und Illustration von Denkmälern des Bühnenwesens ein.

Pläne, Schnitte und weitere Details von nunmehr bereits 68 Theatern; zu jedem Bau findet sich auch ein Kommentar zur Quellenlage. Das Werk von Strack war dadurch bereits durch eine aktuellere Zusammenstellung ersetzt, welche auf einer Zusatztafel insbesondere auch die neu entdeckten Theater Lykiens mit einschloss. Damit war eine massgebende Sammlung der bekannten Theaterbauten mit den damals verfügbaren Abbildungen greifbar.

Die Wirkungsgeschichte des Vitruvius und die Architekten der Renaissance

Vitruvs Buch *De Architectura*, welches während der frühen Regierungszeit des Kaisers Augustus veröffentlicht wurde, ist der einzige erhaltene antike Architekturtraktat[193]. Nur eine einzige Handschrift hat das Ende der Antike und das frühe Mittelalter überlebt. Die Einmaligkeit des Textes erklärt seine grosse Wirkung auf die Baukunst seit der Renaissance. In der Antike war seine Bedeutung zweifelsohne weit geringer, auch wenn dies im Einzelnen in der Vitruv-Forschung diskutiert wird[194]. Von späteren römischen Autoren wurde Vitruv jedenfalls nur vereinzelt zitiert[195].

Die Wiederentdeckung des Vitruvtextes setzte im 14. Jahrhundert ein. Der bedeutende Architekt der frühen Renaissance Leon Battista Alberti (1404–1472) übernahm für die Gliederung seines Hauptwerks *De re aedificatoria* von 1452 die Aufteilung in zehn Bücher aus *De architectura*, allerdings ohne inhaltlich direkt anzuknüpfen. Im späten 15. Jahrhundert erschienen dann die ersten gedruckten Ausgaben des Vitruvtextes, der damit einem weiteren Kreis von Antikenfreunden zugänglich wurde. Bei der Rezeption von Vitruvs *De architectura* standen die Abschnitt über die antiken Theater selbstverständlich nicht im Vordergrund. Besonderes Interesse fanden zunächst vielmehr Vitruvs Ausführungen zu den Säulenordnungen und deren Proportionen. Dennoch lässt sich seit dem früheren 16. Jahrhundert auch eine Beschäftigung mit erhaltenen Theaterbauten in Rom beobachten.

Um 1519 errichtete Baldassare Peruzzi für die Familie der Savelli über der z. T. bis heute aufrecht stehenden Cavea des Marcellustheaters in Rom einen neuen Palast. Bei dieser Gelegenheit fertigte Peruzzi einen Plan und einen Schnitt der erhaltenen Reste des antiken Theaters an[196]. Sein Plan von 1519 wurde durch den später gefundenen Marmorplan der Forma Urbis Romae und durch die modernen Untersuchungen in wichtigen Punkten bestätigt, auch wenn er nicht in jedem Detail zutrifft. Er ist im Architekturtraktat des Sebastiano Serlio (1475–1554) und auch später immer wieder aufgenommen worden. Gleichzeitig haben auch Antonio da Sangallo il Giovane und sein Bruder Giovanni Battista da Sangallo Pläne des Marcellustheaters gezeichnet[197]. Sebastiano Serlio hat im dritten, 1551 erstmals publizierten Band seiner 'Cinque libri dell'architettura'[198], welche auf die Architektur seiner Zeit und der folgenden Jahrhunderte einen grossen Einfluss ausübte, drei antike Theater mit Plänen und Details der Architektur aufgenommen, neben dem Marcellustheater in Roma das Theater von Ferentum nördlich von Rom und das grosse Theater von Pola in Istrien.

Andrea Palladio (1508–1580) hat in seiner Publikation 'I quattro libri dell'architettura' von 1570 keine antiken Theaterbauten diskutiert. Dass sich der bedeutende Architekt aber auch für antike Theater interessiert hat, zeigen seine Plan- und Aufrisszeichnungen des Theaters von Verona[199]. Palladio war mit dem Text des Vitruv zweifellos vertraut, denn sein Mäzen Daniele Barbaro (1514–1570), mit dem er auch eine Reise nach Rom unternahm, fertigte eine kommentierte Übersetzung von Vitruvs *De architectura* an, die 1556 erschien. Zu Barbaros Veröffentlichung trug Palladio eine Rekonstruktionszeichnung des Theaters des Vitruv bei, die sich auf die erhaltenen antiken Theaterbauten in Verona, Roma, Pola und Vicetia abstützte[200]. Auf Palladio geht schliesslich das berühmte Teatro Olimpico in Vicenza[201] zurück, ein Bau nach antikem Vorbild, der seit 1580 realisiert wurde.

Das Interesse im Umkreis des Palladio an den antiken Theaterbauten zeigt sich auch in der Person des Venezianers Onorio Belli[202]. Dieser war zwischen 1583 und 1599

193 cf. im Einzelnen oben 31 mit Anm. 104.

194 cf. schon oben Höcker 31 mit Anm. 107.

195 cf. Gros oben 31 mit Anm. 106, wo die Texte aufgeführt sind.

196 Abgebildet bei L. Pernier, BullCom 55, 1928, Taf. 10. Der Plan wird jetzt dem Giovanni Battista di Sangallo zugewiesen bei H. Günther, Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance (1988) 66. 260f. mit Abb. 7, 18–19; 265f. mit Abb. 7, 24–28. F. Pochat, Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien (1990) 258f., Abb. 182.

197 cf. L. Pernier BullCom 55, 1928, Taf. 11.

198 cf. S. Serlio, Libro terzo di architettura. Neuausgabe von G. D. Scamozzi (1584) Taf. 70–74.

199 cf. Catalogo. Mostra del Palladio. Vicenza, Basilica Palladiana 1973, 2. Aufl. 143, Abb. 147.

200 cf. J. S. Ackerman, Palladio (1966) 178f.

201 cf. Ackerman a. O. 179–182, Abb. 95f. Auch R. Cevese, in: Catalogo. Mostra del Palladio. Vicenza, Basilica Palladiana ²1973, 118–120, Abb. 139; 147, Abb. 154.

202 cf. L. Beschi, Onorio Belli a Creta. Un manoscritto inedito della Scuola Archeologica Italiana di Atene (1587) (1999) und zuletzt H.

als Arzt des venezianischen Gouverneurs in Kreta tätig und hat um 1586 die meisten antiken Theater der Insel besucht und in idealisierten Planzeichnungen dokumentiert, die er nach Venedig schickte. Die Pläne sind allerdings nur zum Teil erhalten geblieben. Belli hat die gezeichneten Bauten in den begleitenden Briefen nur summarisch oder gar nicht beschrieben. Seine idealisierenden Ergänzungen der Bauten sind offensichtlich vom Werk des Palladio abhängig.

Das Dionysostheater in Athen und die Forschungsgeschichte

Der Ursprung des griechischen Theaters als szenische Aufführung lag in Attika und insbesondere in Athenai[203]. Athenai war die Heimat der drei grossen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides wie auch des Komödiendichters Aristophanes und zahlreicher weiterer griechischer Dramatiker der klassischen Zeit, von denen allerdings keine Werke erhalten sind. Ort der Aufführungen der grossen Tragiker und des Aristophanes war das Dionysostheater in Athenai. Es lag nahe, dass bereits die frühen Reisenden das Dionysostheater als Ort der Aufführung der erhaltenen klassischen Dramen im Stadtgebiet von Athenai zu lokalisieren suchten. Allerdings schlugen die ersten Versuche fehl, das berühmte Theater zu identifizieren. Jacob Spon und George Wheler[204], aber auch Richard Pococke[205] deuteten, wie schon erwähnt, das vergleichsweise gut erhaltene Odeion des Herodes Atticus als Dionysostheater. Obwohl Richard Chandler[206] in seinem Buch 'Travels in Greece' bereits 1776 die richtige Lokalisierung des Dionysostheaters gefunden hatte, übernahmen auch noch James Stuart (1713–1788) und Nicholas Revett (1720–1804) im zweiten Band ihrer 'Antiquities of Athens'[207] die falsche Identifizierung, während sie in der Geländemulde des Dionysostheaters die Reste des Odeions des Perikles vermuteten.

Im Jahr 1838 begann die Griechische Archäologische Gesellschaft mit Ausgrabungen im Dionysostheater in Athenai, welche mit Unterbrüchen bis 1865 andauerten[208]. Der in Athen tätige deutsche Architekt Ernst Moritz Theodor Ziller (1837–1923) zeichnete einen Plan, einen Schnitt und eine Ansicht des Zustandes der Ruine im März 1863[209]. Dies sind die ältesten wissenschaftlichen Darstellungen, welche bis zum Erscheinen der Publikation von W. Dörpfeld und E. Reisch 1896 die Grundlage für die weiteren Forschungen bildeten[210]. Die Ausgrabungen im Dionysostheater haben damals in der griechischen und in der internationalen Öffentlichkeit grosse Aufmerksamkeit gefunden[211].

Zwischen 1882 und 1895 konnte Wilhelm Dörpfeld (1853–1940) weitere Ausgrabungen im Dionysostheater von Athen durchführen. In deren Folge erschien 1896 das massgebende Buch über das griechische Theater von Wilhelm Dörpfeld zusammen mit dem Wiener Klassischen Philologen und Archäologen Emil Reisch (1863–1933)[212], welches eine neue Epoche der griechischen Theaterforschung begründete. Wilhelm Dörpfeld, von Haus aus Architekt und Bauforscher, hatte damals bereits einen grossen Namen in der archäologischen Forschung. Dank seinen Ausgrabungen, u. a. in Olympia und in Troia, hatte er eine breite Grabungserfahrung aufzuweisen und genoss als Ausgräber beträchtliches Ansehen in der Fachwelt und darüber hinaus.

Nachdem die Freilegung des Dionysostheaters in Athen das Forschungsinteresse auf die Theaterarchitektur fokus-

P. Isler, Die römischen Theater in Kreta, in: B. Brandt/V. Gassner/S. Ladstätter (Hrsg.), Synergia. Festschrift für Friedrich Krinzinger 2 (2005) 263–269.

203 cf. G. A. Seeck, Das griechische Drama (1979) 161f.

204 J. Spon/G. Wheler, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant (1678). 160–165.

205 R. Pococke, Description of the East and some other countries (1743–45), 240.

206 R. Chandler, Travels Greece (1776) 61f.

207 J. Stuart/N. Revett, The antiquities of Athens 2 (1787) Plan zu S. V und S. VII, H (Odeion des Herodes Atticus), und K (Geländemulde des Dionysostheaters, als Odeion des Perikles identifiziert).

208 C. Pittakis, Praktika 1839, 59. A. R. Rangabe, Praktika 1840, 87. A. S. Rousopoulos, Ephem. 1862, 64. 94–102. 128–147. 209f. 222f.; 1863, 249–252. 271–279. 285–294, Taf. 40 (Plan von Ziller, zu S. 278f.). 41 (Schnitt von Ziller, zu S. 288). 42 (Ansicht Zustand Ende März 1863 von Ziller, zu S. 288f.).

209 cf. die vorangehende Anmerkung. Die Zeichnungen von Ziller sind bei L. Julius, Zeitschrift für Bildende Kunst 13, 1878, 193–204. 236–242, Abb. 1–4, und E. Fiechter, Das Dionysos-Theater in Athen 1 (1935) Taf. 11f. wiedergegeben.

210 cf. etwa die Arbeiten von J. R. Wheeler, The theatre of Dionysos, Papers of the American School of Classical Studies at Athens 1, 1882/83, 123–179. A. E. Haigh, The Attic Theatre. A description of the stage and theatre of the Athenians, and of the dramatic performances at Athens (1889), besonders 107–163. Genannt seien auch die Forschungen von Fr. Chr. Kirchhoff, Vergleich der Überreste vom Theater des Dionysos zu Athen aus dem 5. Jahrhundert vor Christi Geburt mit den Regeln des Vitruv für die Erbauung griechischer Theater und mit meiner orchestrischen Hypothese. Bericht über das Königliche Christianeum in dem Schuljahr von Ostern 1881 bis Ostern 1882 (1882) 1–8, Plan sowie Fr. Chr. Kirchhoff, Neue Messungen der Überreste vom Theater des Dionysos in Athen, nebst einigen Bemerkungen. Programm des Königlichen Christianeums zu Altona (1883) 1–7, Abb.

211 cf. etwa W. Vischer, Die Entdeckungen im Theater des Dionysos zu Athen, Neues Schweizerisches Museum 1863, H. 3, 1–13. 35–77, Taf. 18 (= Kleine Schriften 2, 1878, besonders 324–326).

212 W. Dörpfeld/E. Reisch, Das griechische Theater (1896).

siert hatte, wurden im späten 19. Jahrhundert in Griechenland einige weitere grössere Theatergrabungen durchgeführt. Die Griechische archäologische Gesellschaft liess die Theater im Amphiareion von Oropos[213], im Peiraieus (Theater von Zea)[214] und im Asklepieion von Epidauros[215] freilegen. Archäologen der amerikanischen Schule in Athen untersuchten Thorikos[216]. Eretria[217] und Sikyon[218]. Die französische Schule in Athen arbeitete im Theater von Delos[219]. Die britische Schule in Athen grub im Theater von Megalopolis[220]; die von der Britischen Schule 1892 begonnenen Ausgrabungen in Sparta[221] wurden erst im früheren 20. Jahrhundert abgeschlossen.

All die genannten, damals neu bekannt gewordenen Theaterbauten hat Dörpfeld in seine Publikation aufgenommen und mit einem Plan illustriert. Ausserdem werden dort drei hellenistische Theater in Kleinasien besprochen, nämlich der vom Archäologischen Institut von Amerika freigelegte Bau in Assos, das im Rahmen der Deutschen Grabungen auf der Burg von Pergamon aufgedeckte hellenistische Theater und das von deutschen Archäologen untersuchte Theater in Magnesia am Mäander. Dörpfeld hat manche dieser Grabungsplätze auch besucht, sein Rat und seine Meinungen wurden gerne aufgenommen.

In seinem Buch von 1896 hat Dörpfeld auch die drei Fragekomplexe angeschnitten, welche die wissenschaftliche Diskussion zu den griechischen Theatern in den nächsten Jahrzehnten und teilweise bis heute beherrscht haben. Es ging um die Datierung des erhaltenen Dionysostheaters in Athen, um die Urform der Orchestra des griechischen Theaters und schliesslich um die Funktion des hohen Proskenions[222], das im Beginn der hellenistischen Zeit neu in die Theaterarchitektur eingeführt worden war.

Die Datierung des erhaltenen Dionysostheaters und anderer Theaterbauten

Dörpfeld hatte schon 1896 feststellen müssen[223], dass die erhaltenen Baureste des Dionysostheaters, einmal abgesehen von einzelnen älteren Mauerresten, aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. stammten: '*Erst im IV. Jahrhundert und in noch jüngeren Zeiten sind die erhaltenen grossen Baureste entstanden*'. Dörpfeld hat somit erkannt, dass der erhaltene Baubestand mit dem von Lykurgos um 330 v. Chr. vollendeten Theater des Dionysos zu verbinden sein muss, soweit die Baureste nicht noch später zu datieren sind. Der erhaltene Bau konnte damit nicht direkt auf die Aufführungen der klassischen Dramen bezogen werden.

Forscher wie Adolf Furtwängler (1853–1907)[224], Heinrich Bulle[225], Ernst Robert Fiechter[226], William Bell Dinsmoor (1886–1973)[227] und andere[228] haben dagegen versucht, diesen unerfreulichen Befund zu umgehen und den Lykurgbau höher zu datieren, in ihm wenigstens ein Theater der perikleischen Zeit oder doch des ausgehenden 5. Jahrhunderts zu erkennen und damit die Verbindung der vorhandenen Architekturreste mit den erhaltenen klassischen Dramen wenigstens teilweise zu retten. Fest stand immerhin, dass das Koilon an seiner Ostseite auf das schon bestehende Odeion des Perikles Rücksicht nimmt, dass das Odeion also älter sein muss. Schon Furtwängler hatte die Gleichzeitigkeit des Theaters mit dem jüngeren Dionysostempel auf der Rückseite des Bühnenhauses hervorgehoben. Dieser sei fest in das späten 5. Jahrhundert datiert, da sich darin, wie Paus. (1 20, 3) angibt, das Kultbild in Gold-Elfenbein-Technik von

213 V. I. Leonardos, Praktika 1886, 51–56, Taf. 3.

214 Ch. Dragatsis, Ephemeris 1884, 195–197. D. Philios, Ephemeris 1885, 62f. Dörpfeld/Reisch 97–100.

215 P. Kavvadias, Praktika 1881, 12–27; 1882, 75–77; 1883, 46–48, Taf. 1–2; 1900, 94, Taf. 1–2; 1903, 59, Taf. 1.

216 W. L. Cushing, Papers of the American School at Athens 4, 1885/86, 22–34.

217 **Zusammenfassend dazu H. P. Isler, Eretria 18. Das Theater. Grabungen 1997 und 1998 (2007) bes. 11f.**

218 W. J. McMurtry/M. L. Earle, AJA 5, 1889, 272–281. 286–292. M. L. Earle, AJA 7, 1891, 281f. M. L. Earle/C. L. Brownson/ C. H. Young, AJA 8, 1893, 388–409.

219 Th. Homolle, BCH 18, 1894, 162–167. J. Chamonard, BCH 20, 1896, 256–318. 390–392, Taf. 19–23.

220 **E. A. Gardner/R. V. Schultz, Excavations at Megalopolis, JHS Supplement 1, 1892.**

221 G. Dickins, BSA 11, 1905/06, 394–406. R. M. Dawkins, BSA 15, 1908/09, 3. A. M. Woodward, BSA 26, 1923–25, 119–156, Abb. 1–12, Taf. 14f.; 27, 1925/26, 175–209, Abb. 1–7, Taf. 27–30; 28, 1926/27, 3–36, Abb. 1–14, Taf. 1–4; 29, 1927/28, 1; 30, 1928–30, 151–240, Abb. 1–23, Taf. 19f.

222 Zum Proskenion als Spielbühne ausführlicher unten 176–179.

223 Dörpfeld/Reisch 3 und 26.

224 **A. Furtwängler, SBMünchen 1901, 411–416. Ablehnend A. Frickenhaus, RE II 5, 1927, 476, *s. v.* Skene.**

225 Bulle, Untersuchungen 47–55.

226 E. Fiechter, Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters (19 14) 11. E. Fiechter, Das Dionysos-Theater in Athen 1 (1935); 3 (1936); zuletzt 4 (1950) 23–28.

227 W. B. Dinsmoor, The Athenian Theater of the Fifth Century, in: Studies Robinson 1 (1951) 309–330. **W. B. Dinsmoor, The Architecture of Ancient Greece** ^{3}**(1950) 208–210.**

228 Noch O. Longo, La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco, in: Scena e spettacolo nell'antichtà, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento 1988 (= Teatro, studi e testi 7, 1989) 23–41, möchte, gegen alle im Folgenden hier diskutierte Evidenz, daran festhalten, dass das erhaltene Bühnenhaus des Dionysostheaters den Zustand des 5. Jahrhunderts bewahrt, cf. besonders 26f.

der Hand des Pheidiasschülers Alkamenes befand. Ein weiteres, seit Bulle[229] immer wieder für eine Frühdatierung des Dionysostheaters herangezogenes Argument stützte sich auf einen konstruktionstechnischen Aspekt. Die Fundamente des Bühnenhauses des Dionysostheaters bestehen aus anderem Material als der Oberbau aus Marmor, nämlich aus sogenannter Breccia. Dieselbe Breccia wurde an der Umfassungsmauer des Koilons, am Bühnenhaus, an der südlich anschliessenden Halle und auch am jüngeren Dionysostempel verwendet. Die innerhalb des Theaters benützte Breccia, die auch in ihrer technischen Herrichtung durchwegs einheitlich ist, sei, so wurde argumentiert, seit dem späteren 5. Jahrhundert in Athen nachweisbar, das Breccia-Fundament des Bühnenhausbereiches müsse daher zunächst einen anderen, älteren Oberbau getragen haben, dessen Plan im Wesentlichen oder doch teilweise demjenigen aus der Zeit des Lykurg entsprochen haben müsse. Von diesem vermuteten älteren Bühnenhaus sind auch phantasievolle Rekonstruktionszeichnungen veröffentlicht worden. Damit wäre ein Theater gewonnen, das als Spielplatz zumindest für den späteren Sophokles und für Euripides sowie natürlich für Aristophanes gedient hätte. Der einzige unzweifelhafte Beleg für die Verwendung der Breccia bereits im späteren 5. Jahrhundert war nach Meinung dieser Forschungsrichtung der jüngere Dionysostempel. Die Ausgrabungen im Tempel in den Jahren 1961 und 1962 haben dann aber gezeigt, dass der Tempel auf Grund der stratigraphischen Fundstücke zweifellos erst in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts errichtet wurde, während seine Vorhalle noch später zu datieren ist[230]. Die archäologische Untersuchung hat damit die Identifikation der erhaltenen Reste des Dionysostheaters mit dem Bau des Lykurg, wie sie schon Dörpfeld richtig vorgenommen hatte, endgültig bestätigt[231].

Auch wenn dies bedauerlich erscheinen mag, ein Schluss drängt sich auf: Die erhaltenen Reste des Dionysostheaters können uns über die Entwicklung des Theatertypus seit archaischer Zeit und bis zur Mitte des 4. Jahrhunderts kaum etwas lehren, auch wenn das ältere Dionysostheater, von dem wir so gut wie nichts haben, für die Ausbildung des Bautypus des Theaters zweifellos von grösster Wichtigkeit gewesen sein muss. Die einzelnen erhaltenen Reste in Polygonalmauertechnik, sind nicht nur zu spärlich, um Schlüsse zu erlauben, es ist überhaupt fraglich, ob sie zu einem Theater welcher Form auch immer gehört haben[232]. Auch die schriftliche Überlieferung hilft hier zunächst nicht weiter. Zwar wird die Einrichtung eines festen Theaters überliefert, nachdem bei einer Vorführung die Holztribünen (ἴκρια) zusammengebrochen waren[233]. Ob diese ἴκρια auf der Agora standen, wo die Dionysosagone stattfanden, bevor das Dionysostheater gebaut wurde[234], oder ob sich der Unfall bereits im Dionysostheater zutrug, lässt sich nicht mehr klären[235]. Damit bleibt offen, ob das Unglück mit dem erwähnten hölzernen Sitzhaus, welches jetzt durch Pfostenlöcher im Orchestrabereich des Lykurgtheaters bezeugt sei[236], zu verbinden ist.

---

229 Bulle, Untersuchungen 53, welcher sich auf Furtwängler beruft und die Datierung der Verwendung des Breccia-Materials erst in nachperikleischer Zeit durch Dörpfeld/Reisch 21 verwirft. Wieder aufgenommen bei S. Gogos, ÖJh 67, 1998, 83, welcher die Untersuchungen von Kalligas und Dontas (beide folgende Anm. 230) offenbar nicht kennt.

230 cf. P. Kalligas, Deltion 18, 1963, Chronika 12–18; für die Funde G. Dontas, Ephemeris 1960, 52f., Abb. 3. So deutlich auch bei J. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen (1971) 537.

231 Diese Datierung ist zuletzt auch wieder von H. R. Goette, in: Pöhlmann, Studien 27 seinen Überlegungen zu Grunde gelegt worden. Dagegen nimmt S. Scullion, Three Studies in Athenian Dramaturgy (1994) 11 den archäologischen Befund nicht ernst; im stratigraphischen Kontext sind die jüngsten Fundstücke für die Datierung einer geschlossenen Schicht entscheidend, deren Anzahl ist belanglos! Den stratigraphischen Ergebnissen hat auch H. J. Newiger, Wiener Studien 10, 1976, 80–92 nicht das nötige Gewicht zugebilligt. Die Ergebnisse der stratigraphischen Untersuchung bezweifelt jetzt ohne Angabe von Gründen wieder Ch. Papastamati-von Moock, The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its 'Lycurgan' Phase, in: E. Csapo *et alii* (Hrsg.), Greek Theatre in the Fourth Century B. C., (2014) 18.

232 cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil. Athenai, Dionysostheater, Vorgängerbau. Zu einer ähnlichen Meinung kamen auch W. Wurster, Architectura 9, 1979, 62 und H. Pöhlmann, MusHelv 38, 1981, 130. 131. H. R. Goette, in: Pöhlmann, Studien 29, interpretiert die beiden Mauern, wenig überzeugend, als Stützmauern im Zusammenhang mit dem ältesten Dionysostheater.

233 A. W. Pickard-Cambridge, The Dramatic Festivals of Athens (1968, [2]1988) 28f. (25. 26) und 37, mit weiteren Belegstellen in Anm. 6. Für das Aussehen solcher ἴκρια cf. das bekannte Dinosfragment des Sophilos aus Pharsalos in Athen (Beazley, ABV 39, 16; LIMC I, Taf. 108, Achilleus 491). Die Stufensitze auf dem spätkorinthischen Krater der Sammlung Astarita im Vatikan (D. Amyx, Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period (1988) 264, Taf. 116 a; LIMC VIII, Taf. 562, Menelaos 9) bestehen dagegen aus Mauerwerk!

234 Nach Photios, cf. Pickard-Cambridge, Festivals a. O. 28f. (26), auch (27).

235 So auch Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 48, mit älterer Literatur in Anm. 123. Dagegen lokalisiert Kolb, Agora und Theater a. O. (oben Anm. 11) 29f. die ἴκρια auf der Agora; cf. auch a. O. 55f.

236 Papastamati-von Moock, New Data and Observations a. O. 20. Ch. Papastamati-von Moock, The Wooden Theater of Dionysos Eleuthereus in Athens: Old Issues, New Research, in: R. Frederiksen (Hrsg.), The Architecture of the Ancient Greek Theater, International Conference, 27–30 January 2012 at the Danish Institute at Athens (2015).

Als methodische Konsequenz ergibt sich aus der eindeutigen Quellenlage, dass es nicht angeht, für die Baugeschichte des frühen Theaterbaus vom Dionysostheater auszugehen, wie dies meist getan wurde. Vielmehr muss die Frühform des Dionysostheaters, von der so gut wie keine Reste geblieben sind, von der Baugeschichte her erschlossen werden. Diese kann sich dafür auf besser erhaltene andere frühe Theaterbauten stützen[237]. Erst seit dem mittleren 4. Jahrhundert wird das Dionysostheater für uns zu einem Zeugnis ersten Ranges für die Baugeschichte des griechischen Theaters[238].

Die ursprüngliche Form der Orchestra im griechischen Theater

Seit dem späten 19. Jahrhundert hat die Frage nach der Urform des griechischen Theaters in der Forschung grosses Interesse gefunden. Wilhelm Dörpfeld[239] hatte zwei ältere Mauerreste in Polygonalmauertechnik unter dem Bühnenhaus des späteren Dionysostheaters etwas willkürlich zu einer Kreisform ergänzt, obgleich die Mauern nicht exakt auf die Kreislinie passten und auch untereinander technisch und vom Material her verschieden sind. Damit war, so meinte er, die Urform der griechischen Orchestra, nämlich der Kreis nachgewiesen. Diese Vorstellung fand sogleich grossen Widerhall in der Forschung und wurde gerne aufgenommen, nicht zuletzt auch von Seiten der Klassischen Philologen.

1947 hat Carlo Anti (1889–1961) seine Theorie vorgelegt[240], nach welcher die Urform der Orchestra trapezförmig gewesen sei. Diese hat sich gegenüber Dörpfelds Kreistheorie zunächst nur sehr beschränkt durchsetzen können. Sie war in der Konzeption zwar etwas zu starr, doch hat sie die historische Entwicklung der Theaterarchitektur in diesem Punkt grundsätzlich richtig gesehen. Unter den erhaltenen frühen Bauten, welche keine kreisförmige Orchestra zeigen, war das Dementheater von Thorikos seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts von Reisenden besucht und gezeichnet worden war[241]. Dörpfeld[242] hat den Bau bereits im Wesentlichen richtig datiert und auch seine Bedeutung für die frühe Theatergeschichte erkannt. Die Tatsache, dass Thorikos keine kreisförmige Orchestra hat, wie dies nach seiner eigenen Theorie eigentlich zu erwarten wäre, tat Dörpfeld mit der Bemerkung ab, die Orchestra in Thorikos habe eine ungewöhnliche Form, ohne dass er die vermeintliche Anomalie der Orchestraform erklären konnte. Die belgischen Ausgrabungen[243] haben in den 1960er Jahren nachgewiesen, dass das Theater in die Frühzeit der Dramenaufführungen zurückreicht. Es ist daher kaum denkbar, dass das Dementheater in Thorikos in seiner Form nicht die Architektur des zeitgenössischen Dionysostheaters in Athenai widerspiegelt, sondern eine eigenständige Bautradition aufweist. Die Verbindung mit Athenai zeigt sich nicht zuletzt auch in einer Besonderheit seines Plans. Der Dionysostempel in Thorikos ist in analoger Position zu Athenai vor dem Westflügel des Koilons angeordnet. Auch aus dem Dionysostheater von Athenai sind im Übrigen Zeugnisse für eine ältere gradstufige Phase erhalten geblieben. Es handelt sich um wiederverwendete Blöcke eines älteren Sitzhauses mit Inschriften, die schon Dörpfeld anführte, auch wenn er ihre volle Bedeutung noch nicht erkannt hat[244].

Seitdem ist eine ganze Reihe weiterer, allerdings meist weniger gut erhaltener älterer Theater bekannt geworden, welche die gradstufige Frühform des Zuschauerraums belegen[245]. Ein deutliches Beispiel ist das Dementheater von Euonymon. Die Frage nach der ursprünglichen Form des griechischen Theaters als Aufführungsort kann damit als gelöst gelten. Daran ändern auch der Umstand nichts, dass es noch immer vereinzelte Anhänger der Kreisform als Urform gibt, welche die Evidenz der erhaltenen Theaterbauten in wenig wissenschaftlicher Weise einfach beiseite wischen[246]. Wie die erhaltenen Bauten zeigen, hat sich die kreisförmige Orchestra in Wirklichkeit erst im Verlauf des 4. Jahrhunderts eingebürgert, wie im Einzelnen noch auszuführen sein wird.

---

237 cf. unten 60–62.

238 cf. unten 67f. mit Anm. 404.

239 Dörpfeld/Reisch 26–28, Abb. 6, Plan 1 und 3.

240 C. Anti, Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle (1947). C. Anti/L. Polacco, Nuove ricerche sui teatri greci arcaici (1969).

241 E. Dodwell, A Classical and Topographical Tour through Greece 1 (1819) 536 mit Abb. E. Dodwell, Views and descriptions of Cyclopic, or Pelasgian remains, in Greece and Italy (1834) 14, Taf. 23. W. M. Leake, Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom 1, 2, 1829; deutsch: Die Demen von Attika (1840) 58, Taf. 5, 2.

242 Dörpfeld/Reisch 109–111, Abb. 43

243 T. Hackens, in: H. F. Mussche u. a., Thorikos 1, 1963 (1968) 105–118; Thorikos 3, 1965 (1967) 75–96, Plan 5. T. Hackens, AntCl 34, 1965, 39–46, Taf. 29–32.

244 Dörpfeld/Reisch 38, no. 3, Abb. 11. Später kamen weitere Elemente hinzu, cf. W. Wrede, in: Bulle, Untersuchungen 60, Taf. 6, 8–11. Teilweise aufgenommen in IG I² 879.

245 Zu den bekannten gradstufigen Bauten im Ganzen cf. unten 57.

246 cf. zuletzt etwa S. Gogos, Das Dionysostheater von Athen. Architektonische Gestalt und Funktion (2008). Dazu Rezension von H. P. Isler, Gnomon 83, 2011, 186f.

Theaterforschung im 20. Jahrhundert

Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts haben Wilhelm Dörpfeld, die Architekten Armin von Gerkan[247] (1884–1969) und Ernst Robert Fiechter[248] (1875–1948) sowie der Archäologe Heinrich Bulle[249] (1867–1945) die Forschungsdiskussion weitgehend bestimmt. Im Jahr 1920 hat Margarete Bieber (1879–1978) mit dem Titel 'Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum' ihre umfassende Gesamtdarstellung zum antiken Theaterwesen zum ersten Mal veröffentlicht[250].

Die Bauten, die von Dörpfeld 1896 untersucht worden sind, standen in der Folge noch längere Zeit im Zentrum der griechischen Theaterforschung. Dank Armin von Gerkans Publikation von 1921 kam das Theater von Priene als wichtiges Beispiel für einen hellenistischen Bau hinzu. Heinrich Bulle veröffentlichte Pläne einiger weiterer hellenistischer Theater, insbesondere im griechischen Westen. Ernst Robert Fiechter fertigte exakte Bauaufnahmen von teilweise schon bekannten, oft kleineren Theatern in Griechenland an.

Seit dem mittleren 20. Jahrhundert gehören die griechischen Theater nicht mehr zu den zentralen Forschungsgegenständen der Klassischen Archäologie. Es sind keine grundsätzlich neuen Fragestellungen aufgetaucht, die eine breite wissenschaftliche Diskussion ausgelöst hätten. Die archäologische Ausgrabungstätigkeit hat demgegenüber seit der Nachkriegszeit sehr stark zugenommen. Dabei sind zahlreiche neue Theaterbauten lokalisiert und teilweise auch freigelegt worden. Oft ist aber eine umfassende wissenschaftliche Publikation der neuen Bauten ausgeblieben. Auch sind die Ausgräber in der Regel mit der Theaterforschung nicht ausreichend vertraut. Dies hat oft zu terminologischen Unsicherheiten bei der Beschreibung der Baureste geführt und meist auch verhindert, dass die neu identifizierten Theater mit einem auf die spezifischen Probleme der Gattung ausgerichteten Forschungsansatz untersucht wurden.

In der Nachfolge der Bestrebungen, welche Strack und Wieseler in der Mitte des 19. Jahrhunderts angetrieben hatten, wurden die durch Baureste bekannten oder durch inschriftlich bzw. literarisch genannten antiken Theaterbauten nach der Mitte des 20. Jahrhunderts neu zusammengestellt, wobei weiterhin nicht zwischen griechischen und römischen Theatern unterschieden werden konnte. Derartige meist nach geographischen Gesichtspunkten gegliederte Zusammenstellungen sind angesichts der grossen Zahl bekannter Monumente sehr willkommen; bis heute sind mehr als 760 Theaterbauten archäologisch fassbar; dazu kommen etwa 60 Odeia.

Eine erste Liste, die in einer bereits erweiterter Form im Supplement 1970 der Enciclopedia dell'Arte Antica 1970 veröffentlicht wurde und daher leicht greifbar ist, geht auf Giovanni Forni[251] zurück. Sie wurde von H. P. Isler in EAA Supplement 1997, V[252] beträchtlich erweitert und wo nötig korrigiert. Damit liegt ein knapper Überblick über die bekannten antiken Theater und Odeia mit weiterführender Literatur vor, der allerdings bereits wieder durch Neufunde ergänzt werden müsste. Weit ambitiöser ist das von Paola Ciancio Rossetto und Giuseppina Pisani Sartorio herausgegebene dreibändige Werk 'Teatri Greci e Romani dalle origini del linguaggio rappresentato'[253]. Für jeden Bau wird darin eine kurze Beschreibung mit Erhaltungszustand, Abmessungen und den wichtigsten bibliographischen Hinweisen gegeben. Wenn möglich ist auch ein (nicht immer verlässlicher!) Plan beigefügt. Der Text ist viersprachig, die Übersetzungen sind oft nicht sehr gelungen. Zuletzt hat Frank Sear eine umfassende Studie zu den antiken Theatern herausgebracht[254]. Der Titel 'Roman Theatres. An Architectural Study' ist insofern etwas irreführend, als im Katalogteil, welcher den grösseren Teil des Buches einnimmt, auch alle bekannten griechischen Theater mit erfasst sind; wo immer möglich sind Planzeichnungen beigegeben. Insgesamt fällt es heute damit viel leichter als früher, auf das Forschungsmaterial zum griechischen Theater zuzugreifen. Dies müsste die weitere Forschung voranbringen

247 cf. A. von Gerkan, Das Theater von Priene (1921), besonders auch 87–131.

248 E. Fiechter, Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters (1914). Dazu neun Hefte zu einzelnen Theaterbauten (1930–1950).

249 H. Bulle, Untersuchungen an Griechischen Theatern, AbhMünchen 33, 1928.

250 M. Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum (1920). M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater [1](1939); [2](1961). Die verschiedenen Ausgaben weichen im Konzept und im Detail teilweise sehr stark voneinander ab, so auch Bieber selber im Vorwort zu Bieber, History[2], VII.

251 G. Forni, Enciclopedia dell'Arte Antica e Orientale, Supplemento 1970 (1973) V 772–789, *s.v.* teatro. Die Zusammenstellung basiert auf G. Forni, Enciclopedia dello spettacolo IX (1962) 724–758, *s. v.* teatro.

252 H. P. Isler, Enciclopedia dell'Arte Antica e Orientale, Supplemento 1971–1994, V, (1997) 549–563, *s.v.* teatro e odeon.

253 P. Ciancio Rossetto/ G. Pisani Sartorio (Hrsg.), Teatri greci e romani alle origini del linguaggio rappresentato 1–3 (1994). Zahlreiche Texte verschiedener Forscher.

254 F. Sear, Roman Theatres. An Architectural Study (2006).

5. Perspektiven der Forschung zum antiken Theater

Wie aber soll sich die Forschung zu den antiken Theatern weiterentwickeln? Zunächst muss festgehalten werden, dass unsere konkreten Kenntnisse der bekannten Bauten über eine blosse Erfassung in Listen und Sammelwerken hinaus noch weithin ungenügend sind. Noch immer sind viele Theaterbauten ganz unzureichend publiziert. Steingerechte Bauaufnahmen mit exakten Massangaben, welche die Voraussetzung für jede Beurteilung eines Bauwerks bilden müssen, fehlen für die meisten Theater. Nicht einmal vom Dionysostheater in Athenai ist bisher eine umfassende steingerechte Bauaufnahme publiziert worden[255]! Die oben genannten massgeblichen Arbeiten von Heinrich Bulle und insbesondere von Ernst Robert Fiechter haben keine systematische Nachfolge gefunden. Zudem handelt es sich bei den Plänen von Heinrich Bulle und Ernst Robert Fiechter in aller Regel um Teilpläne, das Sitzhaus ist meist nicht vollständig erfasst. Darin spiegelt sich das Forschungsinteresse, welches, wie wir sahen, auf die Orchestra und das Proskenion fokussiert war. Das Koilon wurde oft nicht einmal freigelegt. In Priene, für welches seit 1921 der ausgezeichnete Plan von Armin von Gerkan vorliegt, ist der obere Koilonbereich erst 1965–1966 von türkischen Archäologen freigelegt worden, ohne dass für diese Arbeiten bisher eine Publikation vorgelegt wurde. Dies ist leider kein Einzelfall. Auch die Zahl monographischer Einzelpublikationen von griechischen Theatern ist sehr beschränkt geblieben. Mustergültig ist die Vorlage des Theaters von Delos durch Pierre Fraisse und Jean-Charles Moretti 2007[256]. Publikationen wie diese müssten als Massstab für sehr wünschenswerte weitere, bisher ungenügend publizierte Theaterbauten dienen! Dass neue Untersuchungen vermeintlich altbekannter Monumente zu wichtigen Ergebnissen führen und die Baugeschichte auch im Nachhinein zu klären vermögen, zeigen unsere neuen Untersuchungen im Theater von Eretria[257], welches vor mehr als 100 Jahren ausgegraben wurde und, mehr noch als Delos, schon früh im Zentrum der Forschungsdiskussion stand. Um einen steingerechten Gesamtplan anzufertigen, den es bisher nicht gab, hat es genügt, die ganze Oberfläche des Monuments von später eingeschwemmter Erde zu reinigen. Im späteren 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts erschienen auch weitere monographische Untersuchungen zu einzelnen Theaterbauten, welche die Grundlage für die Beurteilung des Bauwerks bilden können. So wurde von Savas Gogos ein steingerechter Plan des Theaters von Aigeira[258] und eine Neuvermessung des Theaters von Oiniadai[259] vorgelegt. Im Rahmen eines Surveyberichtes haben Pierre Debord und Ender Varinlioğlu[260] drei wenig bekannte hellenistische Theaterbauten in Karien im Steinplan mit einigen Schnittzeichnungen und Photographien publiziert und diese Theater damit der Forschung erst zugänglich gemacht. Auch mit vergleichsweise geringem Aufwand lässt sich, wie dieses Beispiel zeigt, die Dokumentationslage zu den antiken Theatern punktuell verbessern. Allerdings lassen sich ohne Grabung keine genaueren Datierungshinweise gewinnen.

Nur gestützt auf exakte Steinpläne können weitergehende Fragen zu den Theatern in Angriff genommen werden. Wenig untersucht ist etwa die Kreiskonstruktion des Koilons. Es fällt auf, dass polyzentrische Konstruktionen, wie sie auch Vitruv empfohlen hat, in den heute bekannten Theaterbauten nur wenig belegt sind, so in Epidauros, in Priene oder in Magnesia am Mäander. Sie sind in der Regel nur dann beobachtet worden, wenn genaue Bauaufnahmen vorliegen. Waren polyzentrische Konstruktionen für das Koilon tatsächlich so selten? Oder hängt der beschränkte Kenntnisstand nicht einfach nur damit zusammen, dass die Exaktheit der Plangrundlagen in den meisten Fällen nicht ausreicht? Bisher ist das polyzentrische Konstruktionsschema nicht im Einzelnen untersucht worden. Eine systematische Untersuchung der Konstruktionsgrundlagen des Koilons der einzelnen Theater, welche den typologischen Ansatz von Rune Frederiksen[261] erweitern und vertiefen müsste, wäre unseres Erachtens eine sehr lohnende Aufgabe. Sie setzt aber das Vorliegen einer ausreichenden Plandokumentation voraus.

In seinem Werk *De architectura* hat Vitruvius bekanntlich zwei Entwurfsschemata für den Theaterbau vorgeschrie-

255 Auch neuere Anläufe haben bisher zu keinem veröffentlichten Plan geführt, cf. W. W. Wurster, Architectura 9, 1979, 58–76. M. Korres Deltion 35, 1980 (1988), Chronika 9–14. 19f., Abb. 1f., Taf. 9; 36, 1981 (1988) Chronika 4, Taf. 8; 37, 1982 (1989) Chronika 15–18, Taf. 11–15; 1983 (1989) Chronika 10, Taf. 15a. Die neue Monographie von S. Gogos, Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου. Αρχιτεκτονική μορφή και λειτουργία (2006; deutsch 2008) beschränkt sich darauf, die vorhandene Dokumentation wieder aufzugreifen, ohne eigene neue Forschungen im Gelände zu unternehmen. cf. dazu auch die Rezension der deutschsprachigen Ausgabe durch H. P. Isler, Gnomon 83, 2011, 186f.

256 Fraisse/Moretti, EAD 42 a. O. (oben Anm. 143).

257 Isler, Eretria 18 a.O. (oben Anm. 217).

258 S. Gogos, Das Theater von Aigeira (1992).

259 S. Gogos, Das antike Theater von Oiniadai (2009). Dazu die kurze Rezension von H. P. Isler, MusHelv 68, 2011, 104.

260 P. Debord/E. Varinlioğlu, Cités de Carie. Harpasa, Bargasa, Orthosia (2010).

261 R. Frederiksen, Typology of the Greek Theatre Building in Late Classical and Hellenistic Times, Proceedings of the Danish Institute at Athens 3, 2000, 135–175.

ben, nämlich für ein *theatrum latinum* und für ein *theatrum Graecorum*.[262] Dabei handelt es sich um Entwurfsvorschriften, welche in einer bestimmten historischen Zeit, nämlich in der späten römischen Republik und in der frühaugusteischen Zeit verankert sind nie allgemeine Geltung hatten. Schon länger ist nachgewiesen, das dem *theatrum latinum* keine Realität in den erhaltenen Bauten entspricht[263], während das *theatrum Graecorum* ein lokal und zeitlich beschränktes Entwurfsschema wohl aus Kleinasien aufnimmt[264]. Es macht daher wenig Sinn, bei jedem neu gefundenen Theater um jeden Preis zu versuchen, das Vitruv'sche Entwurfsschema nachzuweisen. Das Schema des Vitruvius beruht auf den geometrischen Figuren von Kreis und Quadrat. Nachdem die Theaterbauten in aller Regel ebenfalls von einer Kreisform ausgehend, ist es immer möglich, das Vitruv'sche Schema in einen Theatergrundriss hineinzulesen, sobald man die einschränkenden weiteren Konstruktionsbedingungen, die Vitruv nennt, vernachlässigt![265] Dies bedeutet nicht, dass die bekannten und auch allfällige neu gefundene Bauten nicht auf das Vorhandensein des exakt definierten Schemas hin überprüft werden sollen. Voraussetzung für eine zweifelsfreie Identifikation ist dabei aber in jedem Fall, dass ein genauer Bestandplan vorliegt. Diese Voraussetzung ist bis heute nur für Priene gegeben, wo das Schema für das *theatrum Graecorum* tatsächlich zu Grunde.

Ein weiteres grundsätzliches Hindernis für eine eingehendere Beschäftigung mit den griechischen Theater ist, dass verlässliche Datierungsgrundlagen für die meisten Bauten fehlen. Wenn keine inschriftlichen oder literarischen Hinweise vorhanden sind, bleiben die vorgeschlagenen Datierungen daher oft im Allgemeinen und stützen sich auf generelle historische Erwägungen oder auf typologische Vergleiche. Dabei verfügt die Archäologie mit der stratigraphischen Untersuchung über eine exakte Datierungsmethode. Ein früher Versuch, ein Theater mit Schichtfunden zu datieren, betraf das Dionysostheater in Athenai. Arthur Schneider[266] hat die Funde aus den von Dörpfeld im Jahr 1889 durchgeführten Ausgrabungen veröffentlicht. Mit Blick auf einige rotfigurige Vasenfragmente hat er festgehalten, dass ein chronologischer Ansatz für die Datierung des Theaters vor 450 v. Chr. möglich sei. Dieser erste Versuch einer stratigraphischen Datierung führte allerdings insofern nicht zum Erfolg, als es sich bei der untersuchten Fundschicht um eine Aufschüttungsschicht über dem Koilon handelte, deren Zusammenhang mit dem Theater nicht eindeutig zu klären ist, die aber in jedem Fall jünger als der Theaterbau ist.

Sonst wurden stratigraphische Untersuchungsmethoden bei den Theatern kaum angewendet. In der Regel begnügte man sich damit, die Bauten freizulegen, unterliess aber weitergehende Grabungen, um Schichtbefunde im Zusammenhang mit der Errichtung und mit allfälligen Veränderungen eines Baus zu gewinnen und den Bau damit sicher zu datieren. Nicht nur sollten stratigraphische Untersuchungen bei neu entdeckten Theatern in Zukunft selbstverständlich zur Ausgrabung gehören. Auch für die schon bekannten Theater wäre es wünschenswert, die stratigraphischen Daten im Nachhinein zu erheben, was wohl in den meisten Fällen ohne allzu grossen Aufwand möglich wären. Dies hat sich etwa bei unseren Untersuchungen im Theater von Eretria[267] gezeigt, wo die alte Datierungskontroverse auf Grund der stratigraphischen Funde abschliessend geklärt werden konnte. Es wäre wünschenswert, ein spezifisches Forschungsprogramm zu formulieren und eine kleine Gruppe von methodisch erfahrenen Archäologen damit zu beauftragen, in den wichtigsten heute bekannten griechischen und soweit nötig auch römischen Theaterbauten stratigraphische Nachuntersuchungen durchzuführen; dies wäre zweifellos mit einem durchaus vertretbaren finanziellen Aufwand möglich. Allerdings gäbe es mit Bestimmtheit bürokratische Hindernisse zu überwinden, um die Zustimmung der jeweils zuständigen Denkmalbehörden zu erhalten. Ein solches Forschungsprogramm könnte wohl nur durch eine internationale Trägerschaft umgesetzt werden.

Es gibt eine Reihe weiterer relevanter Forschungsthemen im Bereich des griechischen Theaters, welche jedoch alle im Grunde eine Überwindung der bisher genannten zwei Grundprobleme, also Plandokumentation und Datierung, voraussetzen, will man zu verlässlichen Resultaten kommen.

Das hellenistische hohe Proskenion ist nach seiner Form und Funktion bisher nur wenig untersucht. Zu beobachten sind einfache rechteckige Proskenien vor der Bühnenhausfassade; daneben gibt es Proskenien, die seitlich des Büh-

262 Dazu im Einzelnen oben 33.

263 Dazu abschliessend E. Frézouls, Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain, ANRW 1982, 368.

264 cf. H. P. Isler, Vitruvs Regeln und die erhaltenen Theaterbauten, in: H. Geertman/J.J. de Jong (Hrsg.), *Munus non ingratum*. Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture, Leiden, 20–23 January 1987 (1989) 143–153. Zuletzt E. Gebhard, Vitruvius and the Planning of the Greek Theater, in: A. Alexandri/I. Levendi, Kallisteuma (2001) 385–394. Auch hier oben 39.

265 Dazu ausführlicher oben 35f.

266 A. Schneider, AM 14, 1889, 329–348, 2 Abb., Taf. 13f.; bes. 332f. Dazu Dörpfeld/Reisch 30f. mit Abb. 7.

267 Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217), bes. 52 und den Beitrag von E. Ferroni a. O. 57–77.

nenhauses weiterlaufen, dann Rampenproskenien und trapezförmige Proskenien. In wie weit handelt es sich dabei um chronologische, in wie weit um regionale Besonderheiten? Ähnliche Überlegungen lassen sich auch hinsichtlich der Ausgestaltung der Bühnenwand anstellen.

Es stellt sich grundsätzlich die Frage nach regionalen Besonderheiten in der hellenistischen Theaterarchitektur, z. B. in Griechenland, in Karien oder in Lykien[268]. Ich erwähne als ein Beispiel für regionale Besonderheiten hier nur die im Wesentlichen auf Kleinasien beschränkten überwölbten Radialkorridore, welche von aussen auf einen mittleren Umgang im Koilon führen[269].

Vertieft werden könnte auch die Analyse der Geländevoraussetzungen für einen Theaterbau. Wie weit konditioniert eine vorhandene Geländeerhebung die Position eines Theaters, wie weit sind es urbanistische oder finanzielle Gesichtspunkte? In Pinara in Lykien ist das Theater aus topographischen Gründen weit ausserhalb der Stadt an eine geeignete Felserhebung gelehnt. Vergleichbar ist die Position des Theaters von Kyaneai in Lykien. Haben technische oder finanzielle Gründe zu solchen Lösungen geführt? Demgegenüber hat man in Mantineia in Arkadien das Theater innerhalb des städtischen Mauerrings in der Ebene errichtet und damit konstruktive Nachteile in Kauf genommen.

Noch wenig diskutiert ist die Frage nach der Funktion der hellenistischen Theater. Unbestritten ist, dass diese auch als Orte der Volksversammlung dienten und damit zu Prestigebauten für die (lokale) Polisautonomie werden konnten. Der Boom des Theaterbaus in Sizilien seit Timoleon von Syrakus dürfte so zu erklären sein. Was war aber ihre Funktion im Zusammenhang mit den dramatischen Aufführungen? Was gab es für Darbietungen, bei welchen Gelegenheiten? Die Quellenlage im Zusammenhang mit diesem Problemkreis ist ungünstig, zur Aufführungspraxis in nachklassischer Zeit ist kaum etwas bekannt. Vielleicht könnte eine engere Zusammenarbeit zwischen Theaterspezialisten der Klassischen Philologie und Archäologen, welche die Baubefunde zu interpretieren wissen, hier weiterführen.

Es ist offensichtlich, dass hier nur einige Anregungen für die künftige Forschung gegeben werden konnten. Zweifellos liessen sich zahlreiche weitere lohnende Forschungsansätze definieren. Ihre Entwicklung bleibt zukünftigen Theaterforschern überlassen.

Abschliessend möchte ich zur leider immer mehr verbreiteten Wiederbenutzung antiker Theaterruinen für Festivals aller Art mahnend Stellung nehmen[270]. Theater sind Ruinen, sie können der modernen Nachnutzung auf die Länge nicht standhalten. Das führt mittelfristig zu einer Zerstörung der antiken Evidenz, oder, was noch viel schlimmer ist, zu sogenannten Restaurierungen, welche in Wirklichkeit nicht selten weitgehende Neubauten antiker Theater sind, oft ohne dass zuvor der antike Baubestand wenigstens ausreichend dokumentiert worden wäre. Als abschreckende Beispiele nenne ich einige Theater in Zypern[271] oder das römische Theater von Saguntum in Spanien[272]. Auch in Griechenland hat es solche Restaurierungstendenzen gegeben, die bisher allerdings glücklicherweise nicht umgesetzt worden sind. Als Forscher, welche am antiken Theaterbau interessiert sind, sollten wir uns allen Versuchen zur Wiedernutzbarmachung von antiken Theaterbauten dezidiert und grundsätzlich widersetzen. Hinter solchen Bemühungen steht eine falsch verstandene, romantische Sicht des antiken Theaterwesens; die erhaltenen Theaterbauten haben nichts zu tun mit dem klassischen Drama, wie es in Athen im 5. Jahrhundert v. Chr. in einem ganz anderen sozialen und politischen Kontext gepflegt wurde. Antike Dramen können genau so wirkungsvoll in heutigen Theatern aufgeführt werden, wie zahlreiche moderne Aufführungen zeigen. Was die Tendenzen zur erneuten Nutzung antiker Theaterbauten besonders gefährlich macht, ist, dass dahinter oft lokalpolitische Interessen einerseits, handfeste kommerzielle Interessen der Tourismusindustrie andererseits stehen!

---

268 cf. etwa H. P. Isler, Antike Theaterbauten in Lykien, in: K. Dörtlük u. a. (Hrsg.), The III[rd] Symposion on Lycia, Antalya, 07–10 november 2005 (2006) 301–316.

269 **Zu den Radialkorridoren und weiteren kleinasiatischen Besoderheiten** unten 256–258 und schon H. P. Isler, Bemerkungen zu kleinasiatischen Theatern des Hellenismus, in: H. Friesinger/F. Krinzinger (Hrsg.), 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos, Akten des Symposions Wien 1995 (1999) 684–686 mit Taf. 169, 2–3; 170, 1–2.

270 cf. schon W.-D. Heilmeyer, Vom modernen Missverständnis antiker Theaterbauten, AW 18, 1987, 22–28.

271 cf. z. B. das weitgehend unpublizierte Odeion in Paphos, V. Karageorghis, FA 22, 1967 (1971) 271, no. 3953; 23, 1968 (1972), 254, no. 3949, Abb. 23 (Cavea vor der Restaurierung); 24/25, 1969/70 (1974) 452f., no. 6568; 26/27, 1971/72 (1978) 477f., no. 6635. 6637, Abb. 41; 32/33, 1977/78 (1984) 627, no. 8771. K. Nicolaou, ARepLond 22, 1975/76, 63, Abb. 62; 27, 1980/81, 68, Abb. 77. F. G. Maier/V. Karageorghis, Paphos (1984) 251f., Abb. 225; auch das Theater von Salamis, V. Karageorghis, Excavations at Salamis in Cyprus 1952–1974 (1999) 80–97, Abb. 86–107.

272 **cf. etwa A. Almagro Gorbea, AEsp 66, 1993, 324–329. M. Portaceli,** Cuadernos de Arquitectura romana 2: Teatros romanos de Hispania (1993) 43–45. G. Grassi, Cuadernos de Arquitectura romana 2: Teatros romanos de Hispania (1993) 47–50. G. Grassi, Braçal 10, 1994, 93–100. M. Portaceli, Braçal 10, 1994, 101–106. G. Grassi, Altstadtprojekte (1995) 14–43.

II KLASSISCHE UND HELLENISTISCHE THEATERBAUTEN

6. Die ältesten Theater

Minoische Treppenanlagen

Wenn von den Anfängen der griechischen Theaterarchitektur die Rede ist, wird oft auf die sogenannten Schautreppen der Paläste von Kreta verwiesen[273], und es ist versucht worden, die griechische Theaterarchitektur von dort herzuleiten. Tatsächlich findet man in den grossen Palästen Treppenanlagen mit Plätzen davor, so im Palast von Knossos[274], wo A. J. Evans zwischen Mittelminoisch 1 und Mittelminoisch 3 A drei Phasen unterschieden hat. Deutlich ist hier im ausgebauten Zustand neben den Treppen ein im Pflaster des Hofes besonders herausgehobener Weg, der die eine Treppe überquert. Schon der Ausgräber Evans sprach von einer 'stepped theatral area'[275]. Sp. Marinatos[276] schreibt zu derselben Anlage: '*Dass dieser Platz mit den zwei Schautreppen religiösen Zeremonien diente, steht ausser Zweifel*'. Zwischen den beiden Treppen auf dem hohen Sockel wurde eine Königsloge oder eine Kapelle vermutet. Die Frauen hätten von den Palastfenstern aus den Vorführungen zusehen können. Auf eine möglichen Verwendung dieser und ähnlicher Anlagen im minoischen Zusammenhang ist hier nicht näher einzugehen. Das älteste Beispiel für eine solche Treppenanlage ist der erste Palast von Phaistos um 2000 v. Chr.[277]. Die im Ganzen zu Knossos recht ähnliche Anlage wurde um 1700 v. Chr. erneuert. Auch hier durchquert ein Plattenweg die eigentliche Treppenanlage[278]. Weniger charakteristisch sind Treppenanlagen im Palast von Mallia[279] und in Gournia[280], die ebenfalls als Schautreppenanlagen interpretiert wurden.

C. Anti hat in seinem 1947 erschienen Buch 'Teatri greci arcaici'[281] die Ansicht ausgebaut und weiter zu begründen versucht, es gebe zwischen den minoischen Schautreppenanlagen und den griechischen Theatern eine Beziehung. Er wollte eine Tradition erkennen, die, mit einem Vorläufer in Poliochni auf Lemnos[282] in der ersten Hälfte des 3. Jahrtausends (!), von den minoischen Palästen bis ins archaische Kreta gereicht hätte. Als wichtigstes Beispiel im 7. Jahrhundert v. Chr. nennt er die Treppenanlage in Dreros[283], diejenige auf der Agora von Lato, die jedoch auf Grund neuerer Untersuchungen erst ins späte 4. oder ins 3. Jahrhundert zu

---

273 L. Pernier, Teatro e arena nel palazzo di Festo all'epoca di Minosse, Dioniso 3, 1932/33, 289–294. Ders., Il palazzo minoico di Festòs 1 (1935) 185–190, Abb. 78f.; 437f. Anti 27–40. Diese Sicht ist diskussionslos zu Grunde gelegt bei A. E. Stanley, Early Theatre Structures in Ancient Greece: A Survey of Archaeological and Literary Records from the Minoan Period to 388 B.C., University of California Diss. in Dramatic Art (1970); cf. 3 und 6–67. Übernommen auch bei M. F. Gerhäuser, Untersuchungen über die Spielmöglichkeiten in griechischen Theatern (1964) 12. Diese Schautreppen sind auch in EAA S 1973 aufgeführt, cf. 775 (*s. v.* Amnisus), 776 (*s. v.* Cnossus, *s. v.* Gurnia und *s. v.* Phaestus). cf. auch die Zusammenstellung bei Sear RT 299, Anm. 1. Kolb, Agora und Theater a. O. (oben Anm. 11) 103–106 sieht einen funktionalen Zusammenhang mit der griechischen Agora. Bei Th. Becker, Griechische Stufenanlagen (2003) 3 sind die minoischen Stufenanlagen nicht einbezogen.

274 A. Evans, The Palace of Minos at Knossos 2, 2 (1928) 578–587, Abb. 362–366. Stanley, Early Theatre Structures a. O., 8–18. J. W. Graham, The Palaces of Crete ²(1987) 27f., Abb. 41.

275 Evans, Palace of Minos 2, 2 a. O. 583, Abb. 363.

276 Sp. Marinatos, Kreta und das minoische Griechenland (1959) 77, mit Abb. 28f. cf. auch Graham, The Palaces a. O. 74.

277 cf. Pernier, Il palazzo minoico di Festòs 1 a. O. 437. Stanley, Early Theatre Structures a. O., 30–36. Graham, The Palaces a. O. Abb. 46. 49.

278 Eine Vorstellung, wie man sich die Verwendung solcher Anlagen denken soll, vermittelt die Rekonstruktionszeichnung bei C. Davaras, Festos (o. J.), Anhang, ein schönes Zeugnis für die Phantasie der Archäologen, aber auch für die Einflüsse des modernen Schulhausbaus auf die Archäologie! Auch Elemente der Postmoderne sind nicht zu übersehen

279 Stanley, Early Theatre Structures a. O., 47f. C. Tiré/H. van Effenterre, Guide des fouilles françaises en Crète 2 (1978) 15 und 20–22, Taf. 6, 1.

280 H. B. Hawes, Gournia (1908) 25, Abb. 10 und Gesamtplan ('Public Court'). Stanley, Early Theatre Structures a. O., 61–63. Graham, The Palaces a. O. 49. E. Borgia, TGR 2 , 175 (Gurnia). Auch Sear RT 299, Anm. 1.

281 cf. besonders Anti 27–38. Aufgenommen auch von Stanley, Early Theatre Structures a. O., noch weitgehend in Unkenntnis der neuen Datierungen.

282 cf. Anti 29 mit Abb. 5. Danach EAA S 1973, 776. cf. auch E. Borgia, TGR 2, 250.

283 Anti 35, Abb. 7. Dreros ist allerdings nicht älter als das 6. Jahrhundert v. Chr., cf. den Katalogteil. *s. v.*

datieren ist[284], sowie Amnisos[285]. Es geht Anti dabei, wie er deutlich macht, weniger um eine funktionale Tradition, als um eine solche der Bauform.

Die Treppen der Paläste dienten, wenn überhaupt[286], dann zum Stehen. Sie sind zu niedrig zum Sitzen, und eine Aufstellung von Stühlen, wie Anti meint, ist ebenfalls wenig praktisch. Ähnliche flache Treppen können auch später und auch anderswo begegnen. In Lato gibt es neben der Anlage im Bereich der Agora noch eine zweite, etwa gleichzeitige im Süden der Stadt. Die genannte Stufenanlage in Dreros auf Kreta ist nicht älter als das 6. Jahrhundert. Man kann im Weiteren auf das Amphiareion bei Oropos verweisen, wo beim Altar eine kurvenförmige zweistufige Treppe liegt, welche inschriftlich als Theatron bezeichnet ist[287]. Die monumentale Treppenanlage an der Agora von Morgantina in Sizilien[288] aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. mit Stufen normaler Proportion half nicht nur, einen Niveauunterschied des Platzes zu überwinden, sondern diente auch den Zuhörern bei Reden, wie die erhaltene Rednerbühne ihr gegenüber zeigt[289]. Derartige Treppen haben grundsätzlich nichts mit den Sitzreihen eines Theaters zu tun. Sie müssen auch nicht in einer Abhängigkeit voneinander stehen, sondern können, als einfache Bauidee, wohl auch spontan mehrfach neu 'erfunden' worden sein. Die zeitliche Lücke von gegen 1000 Jahren, für welche weitgehend auch monumentale Architektur anderer Art unbekannt ist, schliesst unseres Erachtens aus, dass zwischen den minoischen Palästen und den historischen Beispielen eine Tradition bestanden haben könnte[290]. Die kretischen Beispiele, die weit später entstanden sind, als Anti noch glaubte, sind nicht minoische Relikte, sondern eine Sonderentwicklung im abgelegenen Hinterland. Die einfache Form, Treppenstufen als erhöhter Standort für Zuschauer, zwingt nicht, mit einer einmaligen Erfindung zu rechnen.

Die ältesten erhaltenen griechischen Theaterbauten

Das griechische Theater als Bautypus, und darum, nicht um die Geschichte der Treppenanlagen, geht es uns hier, erfüllt eine konkrete Funktion: Es hat als architektonisches Gefäss für eine besondere griechische Kunstform, für das Drama, zu dienen[291]. Auch wenn manche Einzelfragen noch immer kontrovers bleiben, ist doch unbestritten, dass sich das Drama im 6. Jahrhundert v. Chr., insbesondere in dessen späteren Jahrzehnten entwickelt hat[292]. Ältere Theaterbauten sind daher nicht zu erwarten[293]. Thespis aus Ikaria, nach der Überlieferung der erste Tragödiendichter in Athen, soll erstmals zur Zeit der 61. Olympiade (536/3 v. Chr.) an den grossen Dionysien in Athen aufgetreten sein[294].

Entsprechend seiner Funktion setzt sich ein griechisches Theater aus drei Elementen zusammen, wie wir schon bei der Diskussion der Grundbegriffe gesehen haben[295], nämlich aus erstens dem Zuschauerteil, Theatron, zweitens dem für die Aufführung, in der Frühzeit insbesondere für den Auftritt des sich im Tanzschritt bewegenden Chores nötigen Teil,

284 Anti 35f., Abb. 8. Zur Datierung cf. den Katalogteil. *s. v.* Auch H. P. Isler, TGR 2, 173f. (zwei Theatra).

285 Anti 35. cf. den Katalogteil. *s. v.* cf. auch E. Borgia, TGR 2, 159. Seither sind auch zwei vergleichbare Anlagen in Kleinasien bekannt geworden, Neandreia in der Troas und *Alâzeytin* in Karien, die beide wohl ebenfalls erst in das 4. Jahrhundert v. Chr. zu datieren sind.

286 Bekannt im eigentlichen Sinn des Wortes ist über ihre Funktion in der Tat gar nichts!

287 cf. dazu schon oben 24 mit Anm. 11. Anti/Polacco 165 datieren die Inschrift in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr.

288 cf. B. Tsakirgis, Acta Hyperboraea 6, 1995, 128f.

289 Anders Kolb, Agora und Theater a. O. (oben Anm. 11) 86. Das auf dem Plan a. O. Abb. 15 nicht eingetragene Redner-Bema bleibt dann unerklärt.

290 Dieser Meinung ist auch H. Lohmann, Zur baugeschichtlichen Entwicklung des antiken Theaters: Ein Überblick, in: G. Binder/B. Effe (Hrsg.), Das antike Theater. Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 33, 1998, 193f., und auch schon Dilke 1948, 127f. Andererseits wird von K. Masewski, The genesis and development of the proskenion, in: Epitymbion Roman Haken (1958) kritiklos eine durchgehende Tradition akzeptiert; dieser möchte auch die drei Bühnentore (mit proskenion ist hier die Bühnenfront gemeint!) letztlich von minoischen Vorbildern herleiten und sieht kultpraktische Traditionen.

291 So auch M. H. Hansen/T. Fischer-Hansen, Monumental Political Architecture in Archaic and Classical Greek Poleis, in: D. Whitehead (Hrsg.), From Political Architecture to Stephanus Byzantius. Sources for the Ancient Greek Polis (1994) 51–53. Von K. Junker, AntK 47, 2004, 16, Anm. 21 bestritten. J. Paga, Deme theaters in Attica and the trittys system, Hesperia 79, 2010, 351–384 rückt die politische Bedeutung der frühen Theater zu sehr ins Zentrum.

292 cf. Seeck, griech. Drama 161f. Zu älteren Wurzeln der Tragödie in Korinth cf. zusammenfassend B. Gentili, Dioniso 55, 1984/85, 22f. Zuletzt auch H.-D. Blume, Der Neue Pauly 12, 1 (2002) 266f., *s. v.* Theater, und E. Pöhlmann, in: S. Moraw/E. Nölle (Hrsg.), Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike (2002) 19–22.

293 Moretti, Théâtre et société 121 vermutet, dass schon die Musikwettbewerbe des frühen 6. Jahrhunderts v. Chr. Theaterbauten voraussetzen, die jedoch, wie er selber festhält, weder durch Baureste noch durch literarische Quellen bezeugt seien. Sie sind auch für die Aufführung musikalischer Produktionen mit Chorgesang nicht erforderlich. Überholt ist nach dem heutigen Forschungsstand Dilke 1948, 125f.

294 Suda *s. v.* Thespis. Marmor Parium, IG XII 5 444, A 43. Auf die im Einzelnen problematische Überlieferung zu Thespis kann hier nicht eingegangen werden; cf. zuletzt etwa Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 74 und 88, Anm. 277.

295 cf. oben 24f.

der Orchestra, also dem Tanzplatz, und schliesslich drittens einem Ort, wo sich die Schauspieler bereitmachen konnten, der Skene, einem Zelt oder einer Hütte. Keiner dieser Teile muss notwendigerweise eine feste architektonische Form haben. Die Zuschauer können sich auf einen Abhang setzen oder Holztribünen benutzen, wie sie durch die schriftliche und bildliche Überlieferung bezeugt sind[296], der Chor kann auf jedem gegebenen ebenen Platz ausreichender Grösse auftreten, der Umkleideort ist, wie schon der Name σκηνή[297], Zelt, Bude, sagt, eigentlich ein provisorisches Gebilde. Theaterspiel ist also ohne Architektur möglich. Der eben genannte Dichter Thespis soll nach Horaz[298] mit einem Wagen umhergezogen sein, um an verschiedenen Orten Aufführungen zu veranstalten, ein Hinweis auf den noch nicht an feste Architekturen gebunden Charakter der frühen Tragödie – wenn nicht auch die historische Aussagekraft des Horaz-Zitates in der Forschung angezweifelt würde[299].

Archäologische Spuren von Theaterbauten sind nach den angestellten Überlegungen nicht unbedingt von Anbeginn des Theaterspiels an zu erwarten[300]. Gebaute Theater bezeugen in jedem Fall bereits einen gewissen Anspruch, der über einfaches Theaterspiel in einem informellen Kreis, etwa im Bereich eines Demen- oder Gruppenkultes weit hinausgeht[301]. Ein festes gebautes Theater auch einfachster Form ist daher immer schon mehr als ein blosses Zeugnis für das Theaterspiel, ist eine Architektur mit einem repräsentativem Anspruch.

Vor diesem Hintergrund wenden wir uns im Folgenden den ältesten erhaltenen Theaterbauten zu[302]. Wir werden sie insbesondere in Athen und Attika suchen, wo das Drama unseres Wissens entstanden ist. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert hat, wie schon erwähnt[303], die Forschung in der Nachfolge von Dörpfeld versucht, Spuren eines ältesten Bauwerks unter dem erhaltenen Dionysostheater in Athen zu erkennen. Dörpfeld ging davon aus, dass die kreisförmige Orchestra der strukturelle Kern des griechischen Theater sei[304]. Auf diesen Vorgängerbau[305] bezog er zwei Mauerreste in Polygonalmauertechnik (cf. *Taf.* 25, 74), die er entsprechend seiner Grundannahme zu einem Kreis ergänzte[306]. Diese Rekonstruktion des Kreises erscheint im Übrigen auch reichlich kühn, bedenkt man die ungenaue Bauweise, die erhaltene Länge und die geringe Krümmung der Polygonalmauerreste, die sich im Weiteren auch noch technisch etwas voneinander unterscheiden. Es handelt sich bei diesen Polygonalmauern um Reste von älteren, im Übrigen nicht näher datierbaren Bauten im Bereich des späteren Dionysostheaters, die aber mit einem Theater nichts zu tun zu haben brauchen, denn wir wissen nicht, was für Bauten in diesem Gebiet vor der Errichtung des späteren, mit Lykurg verbundenen Dionysostheaters standen.

Die Rekonstruktion eines solchen frühen Dionysostheaters hat sich dank Dörpfelds (gefürchteter) Autorität in der Forschung lange weitgehend durchgesetzt[307], der axiomatische Charakter der Aussage, am Anfang liege der Kreis, wurde nicht erkannt[308] oder doch nicht bestritten. Dadurch

296 cf. dazu oben 46 mit Anm. 233.

297 cf. Liddell-Scott-Jones *s. v.* σκηνή: tent, booth.

298 Ars poetica 275–277.

299 Affirmativ B. Zimmermann, Die griechische Tragödie (1986) 8. Kritischer dagegen Seeck, griech. Drama 161f.

300 Die Diskussion der ländlichen Dionysien bei Goette, Dionysia ist von einem Katalog mit fünfundzwanzig Einträgen a. O. 100–105 begleitet, wo alle frühen Theaterbauten und die epigraphischen Zeugnisse für das Theaterspiel in Attika aufgenommen sind. Goette vermutet, dass nicht alle attischen Demen ihr eigenes Theater hatten, sondern dass mehrere zusammen einen Theaterbau nutzten.

301 Auf derartige Aufführungsformen könnte die Überlieferung zu Thespis hindeuten.

302 Dazu zusammenfassend jetzt auch J.-Ch. Moretti, REG 113, 2000, 277–284. Eine kurze Darstellung der frühen Theaterentwicklung auch bei H. Froning, in: S. Moraw/E. Nölle (Hrsg.), Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike (2002) 33–43. Ausführlicher K. Junker, AntK 47, 2004, 10–33.

303 cf. oben 45f. mit Anm. 224–229.

304 cf. Dörpfeld/Reisch 366: *der Tanzplatz ist selbstverständlich rund*; zu beachten ist auch den kulturvergleichende Bezug zur Gegenwart a. O. 368! Ferner U. von Wilamowitz-Moellendorff, Hermes 21, 1886, 603–605, dazu E. Pöhlmann, MusHelv 38, 1981, 133–136. Kritisch E. Pöhlmann, a. O. 133: *Man fragt sich, wie eine so wenig fundierte Hypothese in der comunis opinio den Rang einer gesicherten Tatsache gewinnen und behalten konnte.* Die Theorie Dörpfelds ist neuerdings ganz unnötigerweise wieder aufgenommen worden von S. Scullion, Three Studies in Athenian Dramaturgy (1994) 3–66, wo eine Gewichtung der archäologischen Evidenz völlig fehlt. Zuletzt hat auch D. Wiles, Tragedy in Athens (1997) bes. 44–52 Dörpfelds kreisrunde Orchestra verteidigt und bestritten, dass es im Dionysostheater von Athen überhaupt einmal eine gradlinig begrenzte Orchestra gegeben habe, trotz der erhaltenen Sitzfragmente für die Diener der Bule! K. Junker, AntK 47, 2004, 15 bezeichnet Dörpfelds These – wohl etwas zu optimistisch – als heute widerlegt. Zuletzt hält Gogos, Dionysostheater von Athen a. O. (oben Anm. 246 und 255) 25–36, bes. 34 wieder an der Kreistheorie Dörpfelds fest.

305 cf. dazu Katalogteil. Athenai, Dionysostheater: Vorgängerbau.

306 cf. Dörpfeld/Reisch, 26f., Abb. 6, Taf. 1. 3. cf. auch die Zeichnungen und Photos der Mauern bei Fiechter, Das Dionysos-Theater 1 a. O. (oben Anm. 226) 38f., Abb. 27–29.

307 cf. z. B. Bieber, History[2] 57 mit Abb. 232. 237 oder Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 540, Abb. 677. Zuletzt auch wieder Kolb, Agora und Theater a. O. (oben Anm. 11) 5–19, besonders 16f., der von einer *natürlichen (halb-) kreisförmigen Anordnung der Zuschauer um die Orchestra* spricht. cf. dagegen J. R. Green, in: The Oxford Classical Dictionary [3](1996) 1493: *Certainly there is no physical evidence for a circular orchestra earlier than that of the great theatre at Epidauros about 330 BC.*

308 cf. etwa E. Fiechter, Das Theater in Eretria (1937) 34 mit Anm. 1.

sind die Überlegungen zur Frühform des griechischen Theaters geprägt und in eine falsche Richtung gelenkt worden. Die Annahme Dörpfelds ist jedoch mit Sicherheit falsch, wie Anti 1947 ausführlich dargelegt hat[309], denn bei keinem einzigen der nachweislich frühen Theater findet sich die Kreisform. Diese ist vielmehr eine Entwicklung des 4. Jahrhunderts v. Chr.[310]

Die ältesten erhaltenen Theater haben noch keine kreisförmige Orchestra und kein die Kreisform aufnehmendes Koilon[311]. Sie sind dadurch charakterisiert, dass sie das vorgegebene Gelände ausnützen und dass dadurch der Bauaufwand gering gehalten wurde[312]. Die Sitzreihen sind meist gerade, doch können auch Rundungen und Knickstellen vorhanden sein. Man spricht daher von gradstufigen Theatern.[313] Die Verbindung von Koilon und Orchestra ist noch nicht strukturiert[314]. Ein festes Bühnenhaus ist bisher nirgends nachgewiesen. Theater dieser ältesten Form sind aus Attika Euonymon, Halimus, Ikaria, Rhamnus, Thorikos[315], sowie aus dem Amphiareion bei Oropos im böotischen Grenzgebiet, aus Chaironeia in Böotien, aber auch aus Argos (gradstufiges Theater), aus Korinthos (Heiligtum der Demeter und Kore), aus dem Poseideion auf dem Isthmos (?) auf der Peloponnes, aus Kalydon in Ätolien und aus Syrakusai (gradstufiges Theater) bekannt[316]. Neuerdings ist unter dem Theater des klassischen Typus in Hephaistia auf Lemnos, das seit dem Ende des 6. Jahrhunderts zu Athen gehört hat und von attischen Bürgern bewohnt wurde, ein älteres Koilon mit einer viereckigen Grundform gefunden worden[317]; es wird in das Ende des 5. oder den Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. datiert und ist wohl als Ableger der attischen Bautradition zu verstehen. Einzelheiten zu diesem Monument sind bisher nicht bekannt geworden. Über die Form des Theaters von Aixone in Attika, welches nicht jünger als das 5. Jahrhundert sein kann, ist nichts bekannt. Der geschilderte, von der Architekturform her gesehen einfache Theatertypus ist der älteste, den wir kennen. Dies muss aber nicht bedeuten, dass alle Theater dieser Form, die erhalten geblieben sind, auch älter sind als die ältesten Theater des später geläufigen Typus mit kreisförmigem Koilon!

Anti[318] hat gesehen, dass die frühen Theaterbauten nicht auf der Kreisform beruhten. Ausgangspunkt war für ihn die Interpretation des trapezförmigen Grabensystems im grossen Theater von Syrakusai, welches er, kaum zu Recht, als Rest eines frühen Theaters interpretieren wollte[319]. Er glaubte, nach dem Vorbild dieses Theaters eine feste Typologie aufstellen zu können und postulierte, dass die frühen Theatern trapezförmige Orchestren besessen hätten, entweder mit sich öffnenden Sitzreihen oder mit sich schliessenden Sitzreihen. Mit der Realität der ausgegrabenen Bauwerke stimmt Antis Theorie allerdings in keiner Weise über. Die Trapezform ist zwar z. B. in Euonymon vertreten, bleibt aber neben anderen Formen vereinzelt[320].

309 Teatri greci arcaici 56f.

310 cf. unten 64–68.

311 Mit den frühen Theaterbauten haben sich nach Anti 1947 und Anti/Polacco 1969 auch R. Ginouvès, Le théâtron à gradins droits et l'odéon d'Argos, Etudes Péloponnésiennes 6, 1972, 15–82, Taf. 1–5, und E. Gebhard, Hesperia 43, 1974, 428–440, und The Theater at Isthmia (1973) 15–17 näher befasst.

312 H. F. Mussche, in: Opes atticae; Miscellanea philologica et historica Raymondo Bogaert et Hermanno Van Looy oblata (1990) 309–314, will die besondere Form des Theaters von Thorikos aus lokalen Gegebenheiten erklären; seine Form wäre durch vorher bestehende Anlagen konditioniert. Er hat dabei übersehen, dass es Rundkoila, eine Form, die nach ihm unter den vorgegebenen Umständen die nötige Platzzahl nicht hätte bereitstellen können, zur Zeit der Errichtung des Theaters von Thorikos noch gar nicht gegeben hat. Dazu unten 64–68. Auch ist Thorikos, wie hier, besonders auch im Folgenden gezeigt wird, zwar ein individuell ausgeprägter Bau, aber keineswegs ein Sonderfall.

313 So schon R. Ginouvès, der 1972 für Argos von einem théâtron à gradins droits spricht. K. Junker, AntK 47, 2004, 12 bevorzugt dagegen die im Grunde missverständliche Bezeichnung Lineartheater. Dilke 1948, 127 sprach von einem polygonalen Schema, was ebenfalls missverständlich ist.

314 Die unregelmässige Form der Orchestra hat Gebhard, Hesperia 1974 a. O. 440 zu Recht betont.

315 Ganz unsicher bleibt, ob es auch in Cholleidai, Lamptrai und Sphettos Dementheater gegeben hat, cf. den Katalogteil *s. v.*

316 Frederiksen, Typology 139 nennt auch Eretria 1, von dessen Zuschauerbereich jedoch nichts bekannt ist, cf. den Katalogteil. *s. v.*, und Metapontion 3, womit er die jüngste Phase des vorausgehenden Ekklesiasterions zu meinen scheint; die Ausgräber kennen kein gradstufiges Theatron in Metapontion!

317 cf. den Katalogteil *s. v.*

318 In Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle (1947) und auch in Dioniso 11, 1948, 152–162. Wieder aufgenommen und ausgebaut wird die These bei Anti/Polacco 1969. Die meisten von Anti postulierten frühen Theater hat es allerdings nie gegeben! Darauf wird hier im Einzelnen nicht nochmals eingegangen, die Argumentationen finden sich im Katalogteil zu den einzelnen Bauten. cf. die sehr negative, aber nicht überall gerechte Rezension zu Anti 1947 von A. W. Pickard Cambridge, ClRev 62, 1948, 125–128, und im Weiteren auch die Rezensionen zu Anti/Polacco von J. S. Boersma, BABesch 47, 1972, 159–161, M. Maass, Gnomon 46, 1974, 95–97 und C. V. Verhoogen, RBPhil 49, 1971, 222–224.

319 Dazu ausführlich im Katalogteil zu Syrakusai, grosses Theater, Phasen und Datierung. Ablehnend zuletzt auch etwa D. Mertens, *Rez.* zu L. Polacco/C. Anti, Il teatro antico di Siracusa 1 (1981), Gymnasium 91, 1984, 263f., Courtois 29, Anm. 50 und J.-Ch. Moretti, Topoi 3, 1993, 86.

320 Aus theaterwissenschaftlicher Sicht wird das Problem der frühen Orchestraform in der Nachfolge C. Antis aufgenommen von C. Ashby, The Case for the Rectangular/Trapezoidal Orchestra, Theatre Research International 13, 1988, 1–20.

Bei den genannten Theatern des frühen Typus lassen sich verschiedene Gestaltungsformen für das Theatron unterscheiden[321]. Gerade Sitzreihen, die jeweils in den Fels geschnitten sind, haben die Theater im Amphiareion, in Argos, Chaironeia, Korinthos (Heiligtum der Demeter und Kore)[322] und Syrakusai. In Ikaria und Rhamnus ist bloss eine gerade Prohedrieschwelle mit Sitzen vorhanden, während es dahinter wohl nie feste Sitzstufen gegeben hat. In Halimus[323] liegt hinter der geraden Prohedrie mit Doppelsitzen ein Zwischenraum, dahinter ist der ansteigende Fels stufenartig abgearbeitet, doch gab es wohl nie Sitzstufen. Geradlinige Stufen mit seitlich deutlich umbiegenden Enden finden sich im Theater von Thorikos. Auch im frühen Theater im Amphiareion biegt die oberste erhaltene Stufe auf der Westseite um, während die unteren drei gerade sind. In Argos sind die Stufen an den Flügeln geringfügig abgeknickt. Theater mit gradlinigen und solche mit gekurvten Sitzreihen lassen sich somit nicht grundsätzlich trennen. Der Verlauf im Einzelnen ist weitgehend von der vorhandenen Geländeform bzw. der Form des anstehenden Felsens bestimmt. Demgegenüber bedeutet die Trapezform eine im Grunde andere Konzeption. Sie ist allerdings bisher nur in einem sicheren Beispiel nachzuweisen: Sitzstufen auf drei Seiten einer dadurch definierten Orchestra zeigt mit Sicherheit nur Euonymon. Es handelt sich allerdings nicht um ein deutliches Trapez, sondern um eine Rechteckform mit leicht geschwungenen Seiten. Eine regelmässige Rechteckform im unteren Bereich weist das Theater von Kalydon auf, das mit einem hellenistischen oberen Koilon und Bühnenhaus verbunden ist; die Ausgrabungen sind im Gang, und es ist noch offen, ob das Sitzhaus älter ist oder ob es sich einen späten Sonderfall handelt. Auffällig ist auch, dass nur die unteren acht Sitzreihen im rechten Winkel aufeinander treffen, während die oberen zwölf Reihen mit viertelkreisförmigen Sitzblockreihen verbunden sind. Gleichwohl erinnert der Grundriss an Grundrisse frühhellenistischer Buleuterien wie z. B. in Priene und Herakleia am Latmos[324]. Die Existenz eines frühen Theaters im Poseideion auf dem Isthmos erscheint eher zweifelhaft, seine Rekonstruktion ist jedenfalls allzu sehr von Antis Trapezform-Theorie beeinflusst[325] und kaum aussagekräftig.

Bei einigen dieser Theater sind Treppen nachzuweisen, welche die Sitzreihen erschlossen haben. In Argos, Syrakusai und Thorikos verlaufen sie, wie zu erwarten, in etwa senkrecht ansteigend. In Euonymon sind nur geringe Reste der Treppen erhalten, doch ist deutlich, dass es sie auf allen drei Seiten des Rechtecks gegeben hat. Im nur zum Teil freigelegten Sitzhaus von Halimus ist eine schräg von innen nach aussen laufende Treppe nachgewiesen, eine symmetrisch angeordnete zweite ist wohl zu ergänzen. In Kalydon fehlen Treppen.

In einigen der gradstufigen Theater ist eine Prohedrie vorhanden. In Ikaria und Rhamnus ist die Prohedrie aus Steinsesseln, welche beide Male nicht eine ganze Reihe einnimmt, das einzige konstituierende Element des Zuschauerbereichs. In Halimus war die Prohedrie recht gut erhalten[326]; von den ursprünglich sieben Doppelsitzen mit Lehne wurden vier *in situ* auf dem geglätteten Fels stehend, zwei weitere in etwas verschobener Position aufgefunden. In Euonymon nehmen die sechs sekundär eingebauten Prohedriesessel einen Teil der vordersten Reihe ein, die als Fussbank diente. Der ganze erhaltene Bereich, der aus der Fussbank und zwei Sitzreihen besteht, diente als Prohedrie[327], einzelne flache Marmorquader dienten als Sitze und trugen eine Stifterinschrift, in welcher die Prohedrie genannt ist[328]. Weitere Sitzreihen scheint es vor der viel späteren Einrichtung eines Koilons jedenfalls nicht gegeben zu haben. Wie in Ikaria und Rhamnus wäre auch hier die Prohedrie dann das konstituierende Element des architektonisch nicht weiter ausgeformten Theatrons. In Thorikos werden grosse quaderförmige Steinblöcke zwischen den Treppen mit Recht als Prohedrie interpretiert, denn sie liegen auf einem durchlau-

321 K. Junker, AntK 47, 2004, besonders 17–28 versucht, eine einheitliche Entwicklungslinie zu ziehen und überschätzt dabei m. E. die Möglichkeiten von Interdependenzen zwischen den verschiedenen, z. T. weit auseinander liegenden Bauten. Eine Interpretation der Bauten als Einzelversuche, mit Berücksichtigung der lokalen Bedürfnisse und der Geländeform, hat mehr Wahrscheinlichkeit für sich.

322 Die Abweichungen von der exakten Geraden sind hier blosse Unregelmässigkeiten in der Ausarbeitung.

323 Das Theatron von Halimus ist nur in einem knappen Vorbericht beschrieben, eine ausreichende photographische Dokumentation und ein Plan fehlen. Alle Aussagen zu diesem Bau müssen daher vorläufigen Charakter haben.

324 Zu diesen und verwandten Bauten schon F. Krischen, Antike Rathäuser (1941) mit Taf. 12 und 25, 2–3. W. A. McDonald, The Political Meeting Places of the Greeks (1943) 166ff. mit Taf. 5f.

325 Zur Diskussion im Einzelnen cf. Katalogteil *s.v.* Poseideion auf dem Isthmos.

326 Das Theatron ist nach der nur ganz ungenügend bekannten archäologischen Untersuchung 1987 bedauerlicherweise überbaut worden.

327 So auch E. Pöhlmann, MusHelv 38, 1981, 139.

328 cf. Lohmann, Entwicklung des antiken Theaters a. O. (oben Anm. 290) 196. O. Tzachou-Alexandri, The original plan of the Greek theater reconsidered: The theater at Euonymon of Attica, in: Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam 1998 (1999) 421.

fenden Fundamt aus Bruchsteinen und müssen als Rest einer ganzen Bank interpretiert werden (cf. *Taf.* 158, 474).

Die frühen Theater sind, wie sich zeigt, insbesondere durch Reste des Theatron nachweisbar. Im Weiteren ist in einigen Fällen, nämlich in Argos, Ikaria und Thorikos, eine Orchestraterrasse erhalten, d. h. ein ebener, begrenzter Platz am Fuss des Sitzhauses, dessen Form im Einzelnen aber recht verschieden sein konnte. Sie entstand, indem eine Stützmauer errichtet und hinterfüllt wurde. Die Terrasse ist so weit wie möglich dem Gelände angepasst, eine zu den Sitzreihen parallele Führung der Orchestraterrassenmauer ist nicht erstrebt. Andernorts, in Syrakusai und in Chaironeia, ist eine Orchestraterrasse von der Topographie her vorauszusetzen, doch ist sie nicht erhalten geblieben[329]. Bei den Rechteckformen in Euonymon und Kalydon ergibt sich dagegen die Orchestrafläche von selbst.

Bei keinem dieser Theater ist ein festes Bühnenhaus nachweisbar[330]. Dies wird kein Zufall sein, denn die Errichtung eines festen Bühnenhauses, das gleichzeitig als Spielhintergrund hinter der Orchestra gestanden hätte, wäre mit vergleichsweise grossem Aufwand verbunden gewesen. Ein einfaches Gebäude, allenfalls noch ohne Funktion im dramatischen Ablauf der Inszenierung, in welchem sich die Schauspieler umkleiden konnten, muss aber wohl vorausgesetzt werden[331]. Man wird an provisorische Anlagen wie Zelte oder Hütten denken, was der ursprünglichen Wortbedeutung von Skene ja entspricht[332]. Solche Bauten entziehen sich in der Regel einem archäologischen Nachweis[333].

Nachdem die Bauform diskutiert worden ist, muss nun die Frage nach der Chronologie der Theater des frühen Typus gestellt werden, mit der diejenige nach den Anfängen des griechischen Theaterbaus verbunden ist. Die Ausgangslage ist, was die Datierung der genannten Theater betrifft, auf den ersten Blick nicht sehr günstig, denn die Mehrzahl ist nicht näher datiert. Nach den Schriftformen der Inschriften auf den Prohedriesesseln gehört das wegen seiner Einfachheit altertümlich anmutende Theater in Rhamnus ins 4. Jahrhundert v. Chr. Das in seiner Einfachheit vergleichbare Theater in Ikaria dürfte kaum älter sein[334]; im ganzen Heiligtumsbereich, zu welchem das Theater gehört, sind bisher keine archaischen Schichten nachgewiesen worden, obgleich der Dionysoskult und das Theaterspiel seit alters mit diesem Ort verbunden waren. Der Kult des ländlichen Dionysos hatte dort sein Zentrum, von dort soll die Dionysosreligion in die Stadt Athen gekommen sein. Und Thespis, der erste Tragödiendichter, stammte aus Ikaria. Auch das Theatron von Halimus kann ins 4. Jahrhundert v. Chr. gehören, doch sind keine wirklichen Datierungshinweise vorhanden[335].

Die Erbauungszeit der in den Fels geschnittenen Theatra von Argos, Chaironeia und Syrakusai ist unbekannt und es besteht auch keine Aussicht darauf, dass sich in Zukunft noch direkte Datierungsanhaltspunkte finden könnten, denn Felsabarbeitungen lassen sich kaum sicher datieren. Aus historischen Erwägungen wurde ihre Erbauung spätestens ins Ende des 5. Jahrhunderts datiert, da sie den jeweiligen Rundkoila an diesen Orten vorausgehen dürften. Im Amphiareion wird die Existenz des frühen Theaters im 4. Jahrhundert durch Inschriften wahrscheinlich gemacht, eine stratigraphische Untersuchung fehlt. In Korinthos (Heiligtum der Demeter und Kore) scheint das ältere Theatron nicht vor dem späten 5. Jahrhundert v. Chr. angelegt worden zu sein, das jüngere ist älter als das frühe 3. Jahrhundert.

Glücklicherweise sind jedoch die zwei auch von der Erhaltung und der Bautypologie her wichtigsten frühen

---

329 In Halimus ist die Orchestra, die wohl aus dem geglätteten Fels bestand, dem modernen Strassenbau zum Opfer gefallen.

330 Dies gilt, wenn das gradstufige Sitzhaus in Kalydon tatsächlich älter ist als das hellenistische Bühnenhaus und die oberen Sitzreihen. cf. dazu oben 57.

331 J.-Ch. Moretti, Les entrées en scène dans le théâtre grec: L'apport de l'archéologie, in: Dramaturgie et Actualité du Théâtre Antique, Actes du Colloque International de Toulouse 1991, Pallas 38, 1992, 80f., auch 103, Anm. 12, unterscheidet eine erste Gruppe von Theaterbauten, welche noch ganz ohne Bühnenhaus auskamen. Dies trifft zu hinsichtlich der Funktion des Bühnenhauses als Element der Inszenierung, das Bedürfnis nach einer Umkleidemöglichkeit bleibt jedoch bestehen. Die Notwendigkeit eines Umkleideraums unterstreicht auch E. Pöhlmann, in: S. Moraw/E. Nölle (Hrsg.), Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike (2002) 27.

332 Moretti, Théâtre et société 128 möchte Blöcke mit Einarbeitungen, die nicht *in situ* gefunden wurden, mit einem aus Holz bestehenden Bühnenhaus in Thorikos verbinden.

333 H. van Looy, in: H. Mussche (Hrsg.), Studies in South Attica 2, Miscellanea Graeca 9 (1994) 17–24 stellt Überlegungen zu Inszenierungsmöglichkeiten klassischer Dramen im Theater von Thorikos an. Es zeigt sich, dass die besprochenen Stücke dort ohne weiteres spielbar sind. Komplexere Bühnengebäude postuliert für das 5. Jahrhundert v. Chr. dagegen Pöhlmann, in: Moraw/Nölle a. O. 27–30.

334 Die immer wieder vorgeschlagene Datierung ins spätere 6. Jahrhundert v. Chr. lässt sich durch keine stratigraphischen Hinweise stützen; cf. im Einzelnen den Katalogteil. *s. v.* Ikaria. Frederiksen, Typology 139.172 fasst diese jüngeren Theater, zusammen mit Tegea 1, in einem eigenen Typ D zusammen.

335 Das bei der Grabung geborgene keramische Material, das jedoch aus auf dem Theater liegenden Füllschichten kommt, ist zwischen dem späten 7. und dem 4. Jahrhundert zu datieren. Bisher gibt es keine sicheren Beispiele für Prohedriesitze vor dem 4. Jahrhundert v. Chr., cf. hier unten 59.

Theater, diejenigen in Euonymon und Thorikos, sicher datiert. Für Euonymon hat E. Pöhlmann[336] erkannt, dass die Inschrift, welche sich auf einigen Marmorquadern der Prohedrie des rechteckigen Sitzhauses finden, der voreuklidischen Orthographie folgt[337] und damit einen *terminus antequem* für die Erbauung des Theaters bildet, welche damit ins 5. Jahrhundert v. Chr. gesetzt werden muss. Für Thorikos liegen genaue und veröffentlichte stratigraphische Untersuchungen vor[338]. Diese haben ergeben, dass die älteste Orchestrastützmauer in den Anfang des 5. Jahrhunderts oder noch ins letzte Viertel des 6. Jahrhunderts v. Chr. zu setzen ist. Um die Mitte des 5. Jahrhunderts wurde die Stützmauer durch eine neue ersetzt und der Dionysostempel errichtet. Gleichzeitig ist auch das in Stein gebaute Theatron in seinem unteren Teil, während dessen Ausbau gegen oben erst in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts erfolgte[339]. Seit etwa 500 v. Chr. ist damit eine Theateranlage in Thorikos nachgewiesen, seit der Mitte des 5. Jahrhunderts bestand das Theatron mit seinen Sitzen, während zuvor die Zuschauer wohl auf dem natürlichen Hang Platz nahmen[340].

Wir wissen also, wie Theater im klassischen 5. Jahrhundert ausgesehen haben, zur Zeit des Sophokles, Euripides und Aristophanes. Dagegen gibt es bisher keine ausreichenden Reste eines Theaters, welches in die Zeit des Aischylos zurückreicht[341], wenngleich auf Grund des ältesten Zustandes von Thorikos als sicher gelten muss, dass es gebaute Theater einfacher Form spätestens seit dem Beginn des 5. Jahrhunderts gegeben hat, was sehr bemerkenswert ist, bedenkt man, dass Theaterbauten für das Theaterspiel gar nicht nötig sind[342]. Entwicklungsgeschichtlich betrachtet steht das Theater von Euonymon auf einer anspruchsvolleren Stufe. In Thorikos und beim gradstufigen Typus ganz allgemein beschränkt sich der Bau darauf, das Gelände auszunützen. Auch in Thorikos ist der untere Teil des Koilons nicht aufgeschüttet. Das hohe Analemma im Osten entstand, weil daneben Kammern aus dem Fels herausgearbeitet wurden[343]. In Euonymon wurde dagegen für unsere Kenntnisse zum ersten Mal versucht, Zuschauerraum und Spielplatz zu gestalten, den Spielplatz auf drei Seiten zu umschliessen. Obwohl die Datierung von Euonymon auf einem blossen *terminus antequem* beruht, scheint daher wahrscheinlich, dass dieser typologisch entwickeltere Bau auch chronologisch jünger als Thorikos ist und wohl kaum wesentlich über das späte 5. Jahrhundert v. Chr. zurückreichen wird. Auch das frühe Theatron in Hephaistia gehört vielleicht noch in diese Zeit. Ob die Anlagen im Amphiareion, in Argos, Chaironeia und Syrakusai früher entstanden sind als Euonymon, bleibt offen, auch wenn man dies, jedenfalls für Syrakusai und vielleicht auch für Argos, gerne annehmen wird. Rhamnus und wohl auch Ikaria sind Zeugnisse dafür, dass der gradstufige Theatertypus noch bis ins 4. Jahrhundert weitergelebt hat. Auch die Existenz von Prohedriesesseln der ausgearbeiteten Form reicht nach unserer bisherigen Kenntnis nicht ins 5. Jahrhundert zurück.

In der Regel bildeten wohl Heiligtümer den Rahmen, in welchem die ersten Theaterbauten entstanden sind. Manche der Theater des frühen Typus sind mit dem Kult des Dionysos eng verbunden und liegen in einem Dionysosheiligtum. Dies gilt für die Beispiele in Attika, Ikaria, Rhamnus, Thorikos und, auf Grund des jüngeren Skulpturschmucks[344], wohl auch für Euonymon. Und auch in Athenai ist das Theater ja mit dem alten Dionysosheiligtum verbunden. Das Theater im Amphiareion befindet sich ebenfalls in einem Heiligtum, die Weihinschriften am jüngeren Bühnengebäude richten sich an Amphiaraos. Die beiden gradstufigen Theatra in Korinthos befinden sich im Heiligtum der Demeter und Kore. Das frühe Theater von Syrakusai liegt, wie sein spätklassischer Nachfolger, beim Heiligtum des Apollon Temenites[345]. Offen ist bisher, ob das am Hang

336 Pöhlmann a. O.

337 Eukleides war 403/402 v. Chr. Archon in Athen, als dort das Ionische Alphabet offizielle eingeführt wurde. cf. P. J. Rhodes, DNP 4, 1998, 237, *s. v.* Eukleides [1].

338 Zusammengefasst von T. Hackens, in: H. F. Mussche u. a., Thorikos 3, 1965 (1967) 95f.

339 Eine Rekonstruktionszeichnung dieses Zustands gibt Moretti, Théâtre et société 131, Abb. 8.

340 Angesichts der stratigraphisch datierten Baugeschichte und des frühen Enstehungsdatums ist es nur schwer verständlich, wenn C. Palyvou, AA 2001, 51–56 ein komplexes geometrisches Entwurfsschema für Thorikos entwirft und a. O. 58 schreiben kann, Thorikos sei nur als ein Resultat einer langen Erfahrung mit der typischen Theaterform zu verstehen!

341 Auch in den Texten der frühen Tragödien des Aischylos gibt es keine Hinweise auf ein Bühnengebäude, worauf H. Blume, in: G. Binder/B. Effe (Hrsg.), Das antike Theater. Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 33, 1998, 36 hingewiesen hat. Danach cf. auch Lohmann, Entwicklung des antiken Theaters a. O. (oben Anm. 290) 206.

342 cf. oben 55 mit Anm. 296.

343 Beim Raum mit Bänken, der aus dem Fels herausgehauen worden ist, kann es sich nicht um ein Buleuterion handeln, wie vermutet worden ist; cf. F. Kolb, Gymnasium 83, 1976, 300. Ders., Agora und Theater, Volks- und Festversammlung, AF 9 (1981) 65.

344 Zu den beiden archaistischen Dionysosstatuen aus dem Theater cf. O. Tzachou-Alexandri, Ἀρχαϊστικά ἀγάλματα Διόνυσου ἀπο το θέατρο του Ευώνυμου, Ephem. 146, 2007, 1–42, Abb. 1–45.

345 Die Argumente bei H. R. Goette, in: Pöhlmann, Studien 20, nämlich die Lage ausserhalb des Mauerrings und die vergleichsweise geringe Grösse reichen nicht aus, um den Bau als Vorgänger des

unterhalb des Heiligtums der Artemis Laphrya[346] gelegene Theater von Kalydon zu diesem Heiligtum gehört hat. In Argos und Chaironeia ist die sakrale Topographie der Umgebung nicht bekannt.

7. Das frühe Dionysostheater in Athenai

Vier der heute bekannten frühen Theater liegen in Attika, ein fünftes im böotischen Grenzgebiet, ein sechstes in Böotien. Die Vermutung, dass diese frühen Theater in irgendeiner Weise vom Dionysostheater in Athenai abhängig sind und damit Rückschlüsse auf dessen frühe Form ermöglichen müssen, hat eine grosse Wahrscheinlichkeit[347]. Tatsächlich lässt sich zu sehr konkreten Resultaten kommen. Die aufwendigste bis heute bekannte frühe Theateranlage in Attika ist diejenige in Thorikos. Es ist offensichtlich, dass das Theater im ländlichen Demos Thorikos nicht eine selbständige Entwicklungsform darstellen kann, sondern sich nach einem Vorbild richten muss. Dieses Vorbild kann eigentlich nur das zeitgenössische Theater des Dionysos in Athenai gewesen sein. Dass dem so ist, dass wir also in Thorikos ein recht genaues Abbild des Dionysostheaters in Athenai vor uns haben, lässt sich zeigen. Wenn die Bedeutung von Thorikos, das immer weitgehend frei lag und bereits von den frühen Reisenden erwähnt wurde[348], nicht früher erkannt wurde, liegt das zum einen sicher daran, dass die frühe Datierung vor den belgischen Feinuntersuchungen[349] nicht feststand, auch wenn immer deutlich war, dass es sich um einen eher frühen Bau handeln müsse. Insbesondere hat aber die von Dörpfeld ausgehende Annahme, dass die kreisrunde Orchestra am Anfang der Theaterarchitektur stehe[350], den Blick für Thorikos verstellt.

Wie ich schon früher festhielt[351] und wie auch Pöhlmann beobachtet hat[352], ist die Position des nach inschriftlichen Quellen dem Dionysos geweihten Tempels in Thorikos zu derjenigen des älteren Dionysostempels beim Dionysostheater von Athenai sehr ähnlich[353]. Der Tempel mit seinem aus dem Fels gehauenen Altar und das Theatron bilden in Thorikos konstruktiv eine Einheit, sie gehören zur hochklassischen Bauphase um 450 v. Chr. In Athenai war die Position des Dionysostempels vorgegeben, denn er wurde in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts errichtet und dürfte älter sein als das erste, nicht erhaltene Dionysostheater. Beim Bau des zum erhaltenen Dionysostheater gehörenden Bühnenkomplexes wurde dann sein Stufenbau teilweise beschnitten. In Thorikos kann die Position des Dionysostempels, eng am Theatron, allein vom Gelände her nicht begründet werden; sie muss vom Vorbild Athenai übernommen sein!

Man hat sich demnach das älteste noch fassbare Theater des Dionysos in Athenai zwar etwas grösser, aber im Wesentlichen ähnlich demjenigen in Thorikos vorzustellen. Der Akropolishang war noch nicht koilonartig ausgeschnitten[354]. Vielmehr war, wie in Thorikos, der natürliche Abhang ausgenützt. Wie weit man ebenfalls steinerne Sitzreihen annehmen wird, ist offen. Neue Ausgrabungen im Zusammenhang mit dem Restaurierungsprojekt für das Dionysostheater haben Pfostenlöcher aufgedeckt, die mit einem hölzernen Sitzhaus, den ἴκρια in Zusammenhang gebracht werden[355]. Die Form des Theatrons im Einzelnen war in jedem Fall durch die lokalen topographischen Verhältnisse gegeben, man wird sie sich daher nicht zwingend genau entsprechend zu Thorikos vorstellen. Lösungen wie in Argos, Chaironeia oder Syrakusai sind ebenso gut denkbar. Da der Abhang noch nicht abgetragen war[356], lag das Theatron auch näher beim alten Dionysostempel,

grossen Theaters auszuschliessen und ihm, entgegen allen Parallelen, eine nichtszenische Funktion zuzuweisen. Die Lage ist durch die Horographie bestimmt, und die Grösse ist mit derjenigen etwa des gradstufigen Theatrons in Argos (1100 Plätze) durchaus vergleichbar. Für den Vorgängerbau des grossen Theaters von Syrakusai hält das gradstufige Theater auch Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. (oben Anm. 311) 76.

346 Zu diesem cf. E. Dyggve, Das Laphrion. Der Tempelbezirk von Kalydon (1948).

347 Ähnlich J.-Ch. Moretti, REG 113, 2000, 276.

348 Schon E. Dodwell, A Classical and Topographical Tour through Greece 1 (1819) 536 nennt das Theater und gibt davon eine Ansicht von Nordosten.

349 cf. oben 59 mit Anm. 338. Anti/Polacco 187 forderten noch 1969 neue archäologische Untersuchungen in Thorikos, damit die Bedeutung des Theaters richtig beurteilt werden könne.

350 cf. oben 55 mit Anm. 304.

351 Isler, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 142f. Kritisch-zurückhaltend dagegen K. Junker, AntK 47, 2004, 13.

352 E. Pöhlmann, MusHelv 38, 1981, 145.

353 cf. den Plan des Theaters mit dem Tempel bei Dörpfeld/Reisch Taf. 1. Zum älteren Dionysostempel und seiner Chronologie Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 537.

354 Anders als in den Rekonstruktionszeichnungen bei Travlos, Bildlexikon Athen a. O. 540, Abb. 677 angenommen wird.

355 So Ch. Papastamati-von Moock mündlich 2012. Für Einzelheiten bleibt die Veröffentlichung abzuwarten.

356 Daher ist auch ganz unwahrscheinlich, dass die im westlichen Koilon beobachtete vor die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zu datierende Erdschicht, welche Dörpfeld/Reisch 30f. mit Abb. 7 beschreiben, etwas mit dem frühen Theater zu tun hat. Zudem liegt sie eher hoch am Hang, zwischen dem von Dörpfeld angenommenen, aber nicht vorhandenen unteren und dem oberen Diazoma. Anders J.-Ch. Moretti, REG 113, 2000, 287 mit Anm. 26 und schon ders., IllinClSt 24–25, 1999–2000, 382.

was die Parallelität zu Thorikos nur unterstreicht. Angesichts der Geländesituation in Athenai wird man auch eine Stützmauer annehmen, welche die Orchestra definierte. Ob die oben besprochenen Polygonalmauerelemente[357] in irgend einer Weise mit diesem Theater zusammenhängen, bleibt dabei offen. Ein festes Bühnengebäude hat wohl, nach Analogie aller frühen Theater, auch im Dionysostheater gefehlt. Xenophon (Cyrup. VI 1, 54) vergleicht einen Belagerungsturm hinsichtlich der dicken dort verwendeten Hölzer mit einer τραγικὴ σκηνή, kennt also Bühnenbauten aus Holz[358]. Insgesamt wird man sich das frühe Dionysostheater demnach ganz anders vorzustellen haben, als es in den älteren Rekonstruktionszeichnungen versucht worden ist, nämlich architektonisch weniger durchgebildet, in seiner Form nicht einem geometrischen Grundriss verpflichtet, sondern dem Gelände des Akropolissüdabhanges angepasst, in der Ausführung und in seinen Dimensionen schliesslich eher bescheiden, auch wenn wir von der absoluten Grösse keine Vorstellung gewinnen können. Wie Thorikos hat das Theater ausgesehen, in welchem Aischylos, der mit der Orestie im Jahr 458 v. Chr. ein letztes Mal siegte, zumindest seine späteren Stücke aufgeführt hat!

Einzige sichere Reste eines Theaters, das demjenigen vorausging, das Lykurg eingeweiht hat, sind einige Fragmente gerader Sitzstufen, die teilweise im Theater des Lykurg wiederverwendet aufgefunden wurden[359]. Inschriften bezeichnen sie als Plätze der Diener der Bule und der Herolde[360] und erlauben auf Grund des voreuklidischen Alphabets eine Datierung vor dem Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. Es kann sich dabei nicht um normale Sitzreihen gehandelt haben, sondern um Teile einer geraden Prohedrie[361]. Eine zweite Serie von Blöcken mit Inschriftenresten ist niedriger. Darunter ist der Inschriftrest ιερε[(cf. auch *Taf.* 24, 73), welcher möglicherweise das Zentrum der ganzen Prohedrie mit dem Platz des Dionysospriesters in Analogie zum spätklassischen Theater bezeichnet hat[362]. Offen ist, in welchem architektonischen Verhältnis die hohen und die niedrigen Blöcke zueinander standen. Es ist vermutet worden, dass diese Prohedrie teilweise aus einem einzigen, teilweise aus zwei übereinanderliegenden Blöcken gearbeitet war[363]. Nachdem in Thorikos Reste einer Prohedrie mit niedrigen Blöcken *in situ* erhalten sind[364], scheint eine solche Lösung jedoch wenig wahrscheinlich. An den Prohedriesteinen gibt es keinerlei Hinweise, dass sie zu einem Theatron mit seitlichen Flügeln gehört haben[365]. Es gibt insbesondere auch keinerlei Hinweis darauf, dass diese geraden Sitzblöcke in der Form eines Polygons anzuordnen wären, wie dies vorgeschlagen wurde[366]. Die polygonale Koilonform[367], wie sie damit postuliert wird, verrät einmal mehr, wie sehr es der Forschung Mühe macht, sich von der Vorstellung des Kreises als Ursprung des Theaters zu lösen; zu einer Kreisform passen die erhaltenen geraden Sitzreste nun einmal nicht. Dagegen können sie ohne Schwierigkeiten in einem einfachen, dem Gelände weitgehend angepassten Theatron in der geschilderten Art untergebracht werden, ähnlich wie in Thorikos.

Wahrscheinlicher ist aber wohl eine andere Erklärung. Neben den durch mehrere Beispiele vertretenen Theatern einfachster Form steht dasjenige in Euonymon, wo für uns erstmals eine Begrenzung der Orchestra auf drei Seiten begegnet. Auch der Bau im ländlichen Euonymon stellt kaum eine selbständige Entwicklungsform dar. Seine Datierung entspricht derjenigen der graden Sitzblöcke in Athenai. Die Vermutung scheint daher gegeben, dass wir, nach dem Dionysostheater des Typus Thorikos, mit einem entwickelteren Neubau zu rechnen haben, der sich in der Theateranlage von Euonymon spiegelt, wo die wenigen erhaltenen ursprünglichen Prohedriesitze ebenfalls die Form von flachen Quadern aufweisen. Trifft diese Hypothese das Richtige, wäre damit eine Vorstellung vom Theaterbau gefunden, in dem der späte Sophokles, der späte Euripides und Aristophanes ihre Stücke aufgeführt haben[368].

---

357 cf. oben 47 mit Anm. 239.

358 A. Frickenhaus, RE 2. Serie 5, 1927, 475, *s. v.* Skene denkt hier an tragende Elemente, doch bleibt die Art der Konstruktion im Grund völlig unbekannt. cf. auch Frickenhaus a. O. 476: *Vor Lykurg gab es offenbar keine Stein-Skene*.

359 cf. oben 47 mit Anm. 244: IG I² 879. 880.

360 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Athenai, Dionysostheater.

361 Dieser Ansicht ist auch H. R. Goette, in: Pöhlmann, Studien 28.

362 cf. den Katalogteil *s. v.* Athenai, Dionysostheater. Allgemein zur Serie der niedrigen Blöcke, welche schon K. Lehmann-Hartleben, in Bulle, Untersuchungen 61f., Taf. 6, 9–11 mit einer Prohedrie in Verbindung gebracht hat, cf. den Katalogteil *s. v.* Athenai, Dionysostheater. Auch Lohmann, Entwicklung des antiken Theaters a. O. (oben Anm. 290) 192, Abb. 2.

363 So J.-Ch. Moretti, IllinClSt 24–25, 1999–2000, 387–389.

364 Dazu oben 57f. und den Katalogteil *s. v.*

365 Seitliche Flügel lassen sich nur in Analogie zu Thorikos und Euonymon vermuten. K. Junker, AntK 47, 2004, 13 hält solche Flügel für 'annähernd sicher'.

366 Eine polygonale Anordnung hat zuerst Dinsmoor, Studies Robinson 1 a. O. (oben Anm. 227) 328–330, Abb. 2 angenommen. cf. im Weiteren die Rekonstruktionszeichnung von Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 540, Abb. 677, II. Auch E. Pöhlmann, MusHelv 38, 1981, 145 hat die Polygonalform abgelehnt.

367 Zu möglichen polygonalen Koilonformen späterer Zeit cf. unten 74.

368 Ein solches Theater vermutet auch H. R. Goette, in: Pöhlmann, Studien 27–30; ganz unsicher bleibt jedoch, dass darin oberhalb der

Einen, wie er es nennt, Π-förmigen, also dreischenkligen Grundriss vermutet auch J.-Ch. Moretti, welcher sich um eine eingehendere hypothetische Rekonstruktion des älteren Dionysostheaters, das er in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts datiert, bemüht hat[369]. Er zieht aus Aristophanes, Thesmophoriazusen 395, den weitreichenden Schluss, dass das gesamte Sitzhaus mit Ausnahme der genannten Steinprohedrie aus Holzsitzen bestanden habe. Er platziert das ältere, nach seiner Meinung trapezförmige Theater an dieselbe Stelle wie das spätere Rundkoilon des Lykurgtheaters [370] und nimmt dafür dieselbe Achse[371] an. Er nutzt den ganzen Raum bis zum Odeion des Perikles im Osten[372]. So würden nicht weniger als 45 Sitzreihen Platz finden, und das Sitzhaus hätte Raum für bis zu 15000 Zuschauer geboten. Die vorgelegte Rekonstruktionszeichnung[373] zeigt ein kühnes, zimmermannstechnisch sehr aufwendiges Bauwerk, das in der Praxis wohl kaum realisierbar gewesen wäre![374] Hinzu kommt, dass die Verlegung des Theatrons von der Agora zum Heiligtum des Dionysos Eleuthereus gerade den Vorteil mit sich gebracht haben dürfte, die für die Zuschauer jedenfalls zum guten Teil den gewachsenen Hang nutzen und Katastrophen wie das Zusammenbrechen der ἴκρια[375] in Zukunft vermeiden zu können! Die neue Rekonstruktion ist insgesamt jedenfalls wenig überzeugend.

8. Das Aufkommen und die Entwicklung des Rundkoilons mit kreisförmiger Orchestra

Der klassische Zuschauerraum hat, im Gegensatz zu den bisher betrachteten Theatern des älteren Typus, eine auf dem Kreis beruhende Grundform, wobei er in der Regel mehr als einen Halbkreis einnimmt. Die zugehörige Orchestra ist manchmal als vollständiger Kreis ausgebildet. Dieser neuen Form des Theatron steht nun auch die Bezeichnung Koilon zu, denn sie kommt nur zu Stande, wenn der Zuschauerraum in den Abhang einer Geländeerhebung eingetieft wird, wie dies im Begriff Koilon enthalten ist[376]. Nur ganz selten sind in griechischer Zeit Rundkoila frei gebaut worden.

Die kreisförmige Orchestra und das mit ihr verbundene Rundkoilon war nicht von Anfang an da. Dies machen die besprochen älteren Theateranlagen deutlich. Auch die einst von Wilamowitz behauptete philologische Begründung, die Kreisform ergebe sich notwendig aus dem Chortanz[377], ist hinfällig. Die Kreisform ist auch nicht allmählich entstanden, sie hat sich nicht 'entwickelt'. Die Form des Kreises ist geometrisch bestimmt, ist keine Figur, die sich allmählich herausbildet, sich aus der älteren Form der einfach begrenzten Orchestra mit unregelmässigem kurvenförmigem Rand heraus entwickelt. Es handelt sich vielmehr um eine **neue Erfindung**, um die Leistung eines bestimmten Architekten für einen bestimmten Ort, mit dem Zweck, dem Zuschauerraum eine gültige Gestalt zu verleihen[378]. Mit der Kreisform ergibt sich erstmals auch eine feste Zuordnung des Zuschauerraums zur Orchestra. Diese Feststellungen führen zu folgenden Fragen:

- Warum wurde die Kreisform geschaffen?
- Wann wurde sie geschaffen?
- Wo erscheint sie zum ersten Mal?
- Wer ist der Erfinder der neuen Form?

Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden.

Warum wurde die Kreisform geschaffen?

Die Vorteile der Kreisform sind offensichtlich. Sie gewährt den Zuschauern auf allen Plätzen eine gleich gute Sicht auf die Orchestra, die im Kreiszentrum liegt. Daraus ergibt sich,

steinernen Prohedrie für die gewöhnlichen Zuschauer Holzbänke vorhanden waren.

369 J.-Ch. Moretti, IllinClSt 24–25, 1999–2000, 382–398, mit Abb. 3. Ders., REG 113, 2000, 286–298 mit Abb. 6. 10f.

370 cf. Moretti, REG 113 a. O., 295.

371 cf. Moretti, IllinClSt 24–25 a. O., 395f.

372 cf. Moretti, REG 113 a. O., 296, Abb. 10.

373 cf. Moretti, REG 113 a. O. 297, Abb. 11. Moretti, Théâtre et société 124, Abb. 6.

374 Diese Kritik hat auch für die Modelle im Deutschen Theatermuseum in München Geltung, cf. Froning a. O. (oben Anm. 302) 48f., Abb. 50–52.

375 Dazu oben 46. Wie dort ausgeführt lassen die Schriftquellen offen, ob sich die ἴκρια auf der Agora oder beim Dionysostheater befunden haben.

376 Unzutreffend ist daher die Verwendung des Begriffs Koilon für die älteren gradstufigen Theater bei J.-Ch. Moretti, REG 113, 2000, 283.

377 Wilamowitz, cf. oben Anm. 304. Dagegen E. Pöhlmann, MusHelv 38, 1981, 135f.

378 So für das Dionysostheater in Athenai auch H. Lauter/H. Lauter-Bufe, 'aA': Ein Beitrag zur Baugeschichte des athenischen Dionysostheaters, in: H. Büsing/Fr. Hiller (Hrsg.), Bathron. Beiträge zur Architektur und verwandten Künsten für Heinrich Drerup zum 80. Geburtstag (1988) 298. K. Junker, AntK 47, 2004, 30 mit Anm. 66 betont demgegenüber die Herleitung aus unterschiedlichen älteren Vorbildern. Von einer Entwicklung im Sinn einer über Zwischenstufen herausgebildeten neuen Form kann aber nicht die Rede sein. Das auf den Spuren Vitruvs zurückprojizierte Entwurfsschema für Thorikos, welches von C. Palyvou, AA 2001, 47, Abb. 3 b vorgelegt worden ist, hat keinerlei Zeugniswert und kann auch nur unter Inkaufnahme von Ungenauigkeiten auf den Steinplan von Thorikos gelegt werden. Wie weit westliche Kreisformen wie die Ekklesiasteria in Metapontion und Poseidonia auf die Herausbildung des Rundkoilons Einfluss gehabt haben, bleibt offen; es handelt sich dabei jedenfalls um singuläre Lösungen, die kaum, wie Junker a. O. 20 annimmt, auch für theatralische Vorführungen benutzt wurden.

dass die neue Kreisform zu einem Zeitpunkt geschaffen wurde, als die Orchestra noch Zentrum des dramatischen Geschehens war, d. h. bevor sich die Handlung von der Orchestra auf eine Bühne am Bühnenhaus verlagerte[379], was am Beginn des Hellenismus geschah.

Die geometrische Idealform des Kreises hat, gerade in klassischer Zeit, auch einen grossen ästhetischen Wert gehabt[380]. Neben den genannten praktischen Erwägungen mag auch dieser Aspekt für die Herausbildung des Rundkoilons seine Bedeutung gehabt haben.

Eine weitere Eigenschaft, welche den griechischen Theatern immer wieder zugeschrieben wird, nämlich die bessere Akustik, dürfte demgegenüber für die neue Form des Koilons nicht allzu sehr ins Gewicht gefallen sein. Die Untersuchung der akustischen Verhältnisse durch F. Canac[381] hat gezeigt, dass die Akustik der antiken Theater insgesamt als sehr gut bezeichnet werden kann. Grund dafür ist die günstige Zueinanderordnung der Schallquelle (Schauspieler) und der reflektierenden Flächen (Orchestra, Bühnenfront, Proskenionfront) einerseits, die Koilonneigung andererseits. Das ungebrochene und ungestörte Eintreffen der Schallwellen bei allen Zuhörern führt zur guten Verständlichkeit der gesprochenen Texte. Der akustische Effekt ist jedoch weniger günstig, wenn eine Rückwand, ein festes Bühnenhaus, fehlt, wie dies zum Zeitpunkt des Aufkommens des Rundkoilons noch der Fall war[382]. Auch ist der akustische Effekt besser, je geschlossener die Koilonmuschel ist. Gerade bei grossen Theatern wie etwa beim Dionysostheater in Athenai oder beim grossen Theater in Argos hat man aus technischen Gründen darauf verzichten müssen, alle Sitzreihen bis zur Analemmataflucht zu führen und das Koilon seitlich zu schliessen. Das Fehlen eines Daches über dem Zuschauerraum wirkte sich dagegen – in einer von Aussengeräuschen noch wenig geprägten Umwelt – eher günstig aus, da dadurch unerwünschter Wiederhall vermieden war. Die Verständlichkeit auch in den hinteren Reihen für die Rezitationen der Schauspieler konnte jedenfalls nur in grossen Theatern wie Athenai, Argos, Megalopolis, Syrakusai zum Problem werden. Einmal geschaffen, hat sich das Rundkoilon jedoch sogleich überall durchgesetzt, auch für die kleineren Theater. Aus all diesen Erwägungen ergibt sich, dass akustische Argumente ihr Gewicht gehabt haben mögen, dass es aber mit Sicherheit nicht akustische Vorteile waren, welche zur Erfindung der neuen Form des Rundkoilons und zu deren rascher Verbreitung geführt haben. Und selbstverständlich hatten die antiken Architekten keinerlei Möglichkeiten, die akustische Qualität durch Messungen zu prüfen und theoretisch zu begründen.

Die Kreisform brachte gegenüber den älteren Formen für Orchestra und Theatron aber nicht nur Vorteile, sondern auch einen ins Gewicht fallenden Nachteil mit sich: nun war es nicht mehr möglich, für die Anlage eines neuen Theaters einfach einen geeigneten Hang zu suchen und, wie in Thorikos, mit vergleichsweise geringem Aufwand eine Spielfläche zu schaffen. Der Abhang, an welchen das Koilon zu liegen kam, manchmal ein Erdhang, manchmal auch der gewachsene Fels wie in Syrakusai und Argos[383], musste nunmehr trichterförmig ausgehöhlt werden. Die Seitenflügel des Koilons mussten künstlich aufgeschüttet und mit Stützmauern, Analemmata[384], gesichert werden. Dies brachte grosse technische Probleme mit sich, da es nötig war, den seitlichen Schub der Erdmassen auf die Dauer mit Quadermauern ohne Verwendung von Mörtel aufzufangen. Hier liegt denn auch die Schwachstelle der griechischen Koila ganz allgemein; zahlreiche Analemmata sind im Lauf der Benutzungszeit eingestürzt und mussten erneuert werden. Bei manchen grossen Theatern, wie etwa beim Dionysostheater in Athenai oder beim grossen Theater in Argos,

379 Dazu unten 176–179.

380 cf. etwa auch die Bemerkungen zur schönen Form des Kreises bzw. der Kugel und deren Parallelisierung mit der Vernunft bei Platon, Nomoi 898 a-b. Allgemein zur geometrischen Form des Kreises im griechischen Denken L. Polacco, Kyklos. La fenomenologia del cerchio nel pensiero e nell'arte dei Greci (1998) 9–23; Polacco a. O. 94 hält das Theater von Epidauros für das Vorbild der kreisförmigen Gestaltung des Theaters, was unseres Erachtens aus chronologischen Gründen nicht möglich ist. Zur Herausbildung der Kreisform und zu den ältesten Theaterbauten mit kreisförmigem Koilon in unserer Sicht cf. hier unten.

381 F. Canac, L'acoustique des théatres antiques (1967). Zur Frage der Schallgefässe als Verstärkung, die sich erst für das Theater der römischen Zeit stellt, cf. oben 32f. und ausführlicher unten 520–524. Canac lässt deren Nutzen gelten, cf. a. O. 179. Auch B. Papathanasopoulos, Akustische Messungen im Theater von Epidauros, in: 5e congrès international d'acoustique, Liège 1965, I b, G 45, 1–4, Abb. 1. Zuletzt insbesondere zu einigen Theatern in Lykien D. Irkli Erydildiz, The Acoustic Properties of Ancient Theatres: Computer Simulation and Measurements, in: K. Dörtlyk u. a. (Hrsg.), The 3rd Symposion on Lycia, Antalya 2005 (2006) 281–299.

382 Dazu unten 157. Zur spezifischen Doppelfunktion der Bühnenfront Canac a. O. 173.

383 Häufig ist die Natur des Koilonuntergrundes nicht bekannt, doch wird man in der Regel davon ausgehen können, dass es sich um Felsen handelt, auch dort, wo die Sitzreihen oder deren Unterbau nicht direkt aus dem Fels herausgearbeitet worden sind, wie in den genannten Beispielen. Das Koilon im Theater von Iaitas ist zu einem guten Teil an eine künstliche Aufschüttung gelehnt.

384 Der Ausdruck ist für diesen Teil des Koilons antik belegt, cf. J. Reynolds, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 17. 18. 23, A 2 und 24, A 4; er hat aber eine allgemeinere Bedeutung, cf. Liddell-Scott-Jones *s. v.* II, Stützmauer u. ä.

aber auch bei den kleineren, jedoch sehr steilen Koila in Erythrai und im hellenistischen Theater von Pergamon hat man darauf verzichtet, alle Sitzreihen bis auf die Analemmataflucht herumzuführen, denn die dadurch erforderlich werdenden Stützmauern wären enorm gewesen.

Aber nicht nur der technische, sondern, was weit mehr ins Gewicht fällt, der finanzielle Aufwand zum Bau eines Theaters war weit grösser, wenn man die Form des Rundkoilons wählte[385]. Erdbewegungen grossen Umfangs, aber auch die Abarbeitung des gewachsenen Felshanges erforderten einen beträchtlichen Arbeitsaufwand, was auch in der Antike zu grossen Kosten führte[386]. Mit der Einführung der Kreisform für Orchestra und Koilon war der Theaterbau für die Bauherren beträchtlich aufwendiger geworden. Längere Bauzeiten sind zu erwarten.

Dem grösseren Aufwand mussten in den Augen von Architekt und Auftraggeber ins Gewicht fallende Vorteile gegenüberstehen, sonst hätte man ihn wohl kaum in Kauf genommen. Wir haben die Vorteile der Kreisform, ohne sie zu gewichten, oben schon aufgezählt. In erster Linie dürften es die Vorteile ästhetischer Art gewesen sein, die den Ausschlag für die neue Koilonform gegeben haben. Mit der Kreisform erhielt das Theater erstmals eine architektonische Gestaltung im eigentlichen Wortsinn, der Schritt von einer Bauform der Nutzarchitektur zum Repräsentationsbau war getan[387]. Gerade auch im 4. Jahrhundert v. Chr. wurde das Theater vielerorts als Symbol des freien Gemeinwesens, der Bürgerschaft als Ganzem gesehen[388]. *Das Theater war der Ort, an dem bei glanzvollen Festen der Stadt die Polisbevölkerung als religiöse Festversammlung in Erscheinung trat, aber auch die Stätte, an der seit dem 5./4. Jahrhundert v. Chr. die Volksversammlung ihre Beratungen abhielt und ihre Beschlüsse fasste*[389].

Das Theater war nicht ein Ort blossen Vergnügens, sondern zum einen Handlungsort im Kult des Dionysos oder anderer Götter, zum anderen eben auch Ort der politischen Aktion, denn hier konnte die Volksversammlung zusammentreten[390]. Es lag nahe, für diesen Bautypus mit seiner grossen sakralen und politischen Bedeutung auch eine gültige architektonische Form zu schaffen. Neben solchen Erwägungen dürften die praktischen Vorteile der besseren Sicht auf die Spielfläche und einer allfälligen besseren Akustik wenig Gewicht gehabt haben[391]. Gleichmässige Sicht bei den Volksversammlungen mag allerdings ein Aspekt sein, der in einem demokratisch organisierten Staatswesen nicht ganz unwichtig gewesen ist.

Wann wurde das Rundkoilon geschaffen?

Untersucht man die erhaltenen Theater auf ihre Chronologie hin, zeigt sich bald, dass gerade für die Koila verlässliche Datierungen oft fehlen, obgleich die Koilonhinterfüllung besonders gut geeignet wäre, um datierendes stratigraphisches Material zu gewinnen. Gleichwohl ergibt sich ein recht klares Bild. Mit einiger Sicherheit lassen sich mehr als 30 der heute bekannten Rundkoila noch ins 4. Jahrhundert v. Chr. datieren, wobei keines mit Sicherheit älter als die Jahrhundertmitte ist, viele eher spät innerhalb des Jahrhunderts angesetzt werden müssen. Hier geht es zunächst insbesondere um die frühen Rundkoila innerhalb des 4. Jahrhunderts[392].

Zwei Theater sind mit dem Namen König Philipps II von Makedonien verbunden, der von 359 bis 336 v. Chr. regiert hat; damit ist für sie ein Datierungsansatz noch im dritten

385 Im Zusammenhang mit dem Theaterbau im hellenistischen Kleinasien hat De Bernardi 4, 9 auf die grossen Kosten hingewiesen, welche zu langen Bauzeiten führen konnten. Fraglich ist allerdings, ob die Baugeschichte des Theaters von Delos durch finanzielle Schwierigkeiten bedingt ist, wie De Bernardi a. O. 9–12 darlegt, welche die Baugeschichte im Übrigen nicht immer richtig zusammenfasst; cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Delos, grosses Theater.

386 cf. die Bemerkungen zur aufwendigen Arbeit im Steinbruch bei A. Burford, Künstler und Handwerker in Griechenland und Rom (1972) 90–93. Wie aufwendig die Gewinnung der Steinblöcke und ihr Transport waren, veranschaulicht an Hand eines Kapitells des Parthenon M. Korres, Vom Penteli zum Parthenon. Werdegang eines Kapitells zwischen Steinbruch und Tempel (1992).

387 Zu Unrecht bestritten von Frederiksen, Typology 160, welcher einen Gegensatz zwischen Nutzung und Repräsentation eines Bauwerks konstruiert, was nicht unserer dort zitierten Ansicht entspricht.

388 Dazu unten 252f.

389 Kolb, Agora und Theater a. O. (oben Anm. 11) 1.

390 cf. Kolb a. O. 88–91; dort 90: *Das griechische Theatergebäude war wohl sogar von vornherein in erster Linie für die Volksversammlung gedacht*. Zuletzt F. Kolb, Theaterpublikum, Volksversammlung und Gesellschaft in der griechischen Welt, Dioniso 59, 1989, 345–351. cf. auch M. Kreeb, Eirene 41, 2005, 122f. mit Verweis in Anm. 28 auf Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 25f. Moretti, Théâtre et société 118 meint dagegen, dass die Benutzung des Theaters für die Volksversammlung erst als sekundäre Nutzung aufgekommen sei. Dies mag für Athen gelten, wo zuvor auf der Pnyx ein Versammlungsplatz vorhanden war, wird aber kaum allgemeine Geltung beanspruchen können. Eine Zusammenstellung der Zeugnisse ausserhalb Athens findet sich bei McDonald, The Political Meeting Places a. O. (oben Anm. 324) 61f.

391 Mit optischen und akustischen Vorteilen erklärt H. R. Goette, in: Pöhlmann, Studien 33f. das Aufkommen des Rundkoilons. cf. auch etwa Lohmann, Entwicklung des antiken Theaters a. O. (oben Anm. 290) 202.

392 Die Aussage von Frederiksen, Typology 140, das Rundkoilon gehe in frühklassische oder gar noch in archaische Zeit zurück, ist irreführend. Sein Beispiel ist das Ekklesiasterion 2 von Metapontion, welches einen anderen Bautypus verkörpert.

Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr. gesichert. Das Theater von Aigai (Vergina) kann mit dem Bau identifiziert werden, in welchem König Philipp II im Jahre 336 v. Chr. ermordet wurde. Nur die vorderste Sitzreihe des Koilons war in Stein ausgeführt, der obere Zuschauerbereich bestand, wie bei den frühen gradstufigen Theatern von Thorikos oder Euonymon im blossen Abhang, der nun allerdings nicht in der natürlichen Form belassen, sondern der Kreisform angeglichen worden ist. Kieselwege ermöglichten den Zutritt von der Orchestra her. Das Theater von Aigai (Vergina), im Machtzentrum der damaligen Zeit, war bestimmt kein zurückgebliebener Bau, muss vielmehr die neuen Möglichkeiten der Zeit spiegeln. Die einfache Ausgestaltung kann daher nur als frühes Element innerhalb der Entwicklung des Rundkoilons erklärt werden.

Der Ausgräber M. Andronikos meinte, die oberen Sitzreihen hätten aus Holz bestanden, wofür die Grabung allerdings keine Hinweise geliefert hat. Zwar ist die Existenz von Holztribünen seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. gegeben[393]. Eine andere Frage ist es aber, ob es in den Theatern Holztribünen gegeben hat[394]. Die Besprechung der frühen Theater hat keinerlei sichere Hinweise geliefert. Auch vom Material her sind Holzelemente kaum dauerhaft genug[395]. Man wird eher vermuten, dass Holztribünen nicht Teile der Theater gewesen sind, sondern als temporäre Einrichtungen u.a. Theater ersetzt haben können, wenn Aufführungen stattfinden sollten, wo es dafür (noch) keinen architektonischen Rahmen gab. Damit ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass in einzelnen Theatern hölzernen Sitzreihen vorhanden gewesen sein könnten, doch wird man solche nur dort annehmen wollen, wo sie auch nachgewiesen werden können. Eine Kombination des Rundkoilons mit hölzernen Sitzbänken ist auch aus praktischen Gründen wenig wahrscheinlich. Es wäre in der Tat sehr mühsam und aufwendig, besonders auch ohne die Hilfe von Maschinen, kreissegmentförmige Bänke aus Holz herzustellen[396]. Holzbänke müssen, wenn sie überhaupt vorkommen, zu einem polygonalen Grundriss der Sitzreihen führen[397].

Die Form des Koilons von Aigai (Vergina) ist nicht singulär. Sie findet sich beim ältesten Koilon des Theaters von Elis auf der Peloponnes ganz entsprechend vor, wo nie Holzsitze vermutet worden sind. Das Theater in Elis erhielt nie Sitze aus Stein, blieb also während der ganzen Benutzungszeit bis in die Kaiserzeit hinein in seiner altertümlichen Form erhalten, doch wurden auf die Kieselwege später Steintreppen gesetzt. Die stratigraphische Datierung des Theaters von Elis ergibt für das Koilon einen etwas späteren Ansatz, als man dies auf Grund der einfachen Anlage zunächst vermuten würde; es ist erst im Ende des 4. Jahrhundert v. Chr. errichtet worden. Die typologische Parallele zu Aigai (Vergina) bleibt aber auch so bestehen.

Das andere mit König Philipp II verbundene Theater ist dasjenige von Philippoi/Krenides in Thrakien. Von der ursprünglichen Anlage sind allerdings nur gerade noch die Analemmata und die geraden seitlichen Umfassungsmauern erhalten, welche konstruktiv mit der Stadtmauer verbunden sind; daher ist das Theater auch in die Bauzeit der Stadtbefestigung unmittelbar nach der Stadtgründung 357/56 v. Chr. datiert. Von diesem nachweislich sehr frühen Rundkoilon lässt sich wegen der weitgehenden römischen Erneuerung allerdings nichts genaueres mehr erkennen.

Auch Philippopolis in Thrakien ist eine Gründung Philipps II gewesen. Das dortige Theater ist heute im (wiederaufgebauten) römischen Zustand erhalten. Über die ursprüngliche Form des Koilons ist nichts bekannt, auch wenn vermutet werden kann, dass sie bei der römischen Erneuerung aufgenommen worden ist. Offen bleibt angesichts der ungenügenden Publikationslage auch, ob der ursprüngliche Bau, welcher von den Ausgräbern ohne nähere Begründung noch ins 4. Jahrhundert datiert wird, in die Zeit Philipps II zurückgeht.

In Olynthos ist die Existenz eines Theaters vermutet worden, doch haben Nachgrabungen offenbar kein positives Ergebnis gebracht. Das Theater müsste vor 348 v. Chr. entstanden sein und wäre damit, falls wie angenommen ein Rundkoilon vorhanden gewesen wäre, das älteste datierte

393 cf. oben 46 mit Anm. 233.

394 Solche Holzsitze standen nach Photios, s. v. ἴκρια auf der Agora, *bevor* die dionysischen Agone im Dionysostheater veranstaltet wurden; cf. Pickard-Cambridge, Festivals a. O. (oben Anm. 233) 28f. und 37. Älter als die ersten Steintheater sind die weiteren Belegstellen für ἴκρια, wie Aristophanes, Thesmophoriazousai 395 und Kratinos fr. 360 PCG IV (= fr. 323); bei Athenaios 4, 167f. ist mit ἴκριον eine temporäre Holzsitzbank gemeint.

395 Die von Dilke 1948, 149–152 angeführten möglichen Beispiele für Sitzhäuser aus Holz bleiben hypothetisch. Die Zugehörigkeit einer älteren Erdschicht (Dörpfeld/Reisch 30f.) zu einem frühen Sitzhaus im Dionysostheater von Athenai ist nicht zu sichern; die darin geborgenen Funde sind stratigraphisch nicht aussagekräftig (cf. das Schnittprofil Dörpeld/Reisch 30, Abb. 79 und den Katalogteil. *s. v.* Athenai, Dionysostheater, Vorgängerbau); eine Verbindung mit einem hölzernen Sitzhaus lässt sich so nicht herstellen.

396 Dies hat schon Dilke 1948, 152 unterstrichen.

397 Auch für das ursprüngliche Koilon des Theaters von Aphrodisias wird neuerdings eine Anlage aus Holz postuliert, ohne dass es dafür konkrete Hinweise gäbe, cf. J. Reynolds, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 16; N. de Chaisemartin/D. Theodorescu, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. 62.

Beispiel überhaupt, selbst dann, wenn es sich, wie die Ausgräber meinen, bloss um ein 'natural theater', oder nach Hoepfner/Schwandner um eine *Anlage vielleicht aus Holz*[398] gehandelt hat. Man wird gut daran tun, bis zum sicheren Nachweis die Existenz eines solchen Theaters in Olynthos in Zweifel zu ziehen, zumal es sich auf Grund der Geländesituation um einen sehr grossen Bau handeln müsste.

Zwei grosse Theater auf der Peloponnes, Megalopolis und Korinthos, sind gleichfalls früh anzusetzen. Die Stadt Megalopolis in Arkadien ist durch Zusammenlegung kleinerer Siedlungen nach der Schlacht von Leuktra 370 v. Chr. oder 368/67 v. Chr. gegründet worden. Damit ist auch für den Theaterbau ein *terminus post quem* gegeben[399]. Das Theater ist mit dem Versammlungsbau der Arkader, dem Thersileion, baulich verbunden; dessen Vorhalle diente dem Theater als Bühnengebäude. Im Versammlungsbau, welcher die 10 000 Teilnehmer an der Volksversammlung fassen konnte, drückt sich die neugewonnene Autonomie der Arkader architektonisch aus, er muss bald nach der Gründung der neuen Hauptstadt Arkadiens konzipiert worden sein. Der Entwurf des Thersileions und des Theaters müssen gleichzeitig sein. Die Datierung der Anlage von Megalopolis lässt sich innerhalb der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts bisher zwar nicht genauer festlegen; auch hier wären stratigraphische Untersuchungen sehr erwünscht. Ein Ansatz ins dritte Viertel, wie er vorgeschlagen wurde, ist auf Grund der historischen Konstellation wohl nicht auszuschliessen, doch scheint eine Datierung ins letzte Viertel des 4. Jahrhunderts wahrscheinlicher, auch wenn die Planung des Koilons zusammen mit der Thersileion-Anlage möglicherweise sogar noch ins zweite Viertel des Jahrhunderts zurückgehen könnte. In den gleichen historischen Zusammenhang gehört auch das Theater in Mantineia[400], welches mit seiner unregelmässigen Grundform jedoch nicht typenbildend für die neuen Rundkoila war, sondern vielmehr ein frühes Beispiel für deren Rezeption darstellt.

Das Theater von Korinthos wurde vom Ausgräber auf Grund der stratigraphischen Funde in den Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. datiert. Eine neue Überprüfung zeigte jedoch, dass sich unter dem datierenden Material aus dem Koilon auch Münzen aus dem letzten Drittel des 4. Jahrhunderts befinden; das Theater kann damit kaum früher angesetzt werden, auch wenn möglich scheint, dass das Rundkoilon bereits etwas früher begonnen wurde. Dafür könnte sprechen, dass das Theater von Syrakusai, was die Grundform angeht, von Korinthos abhängen dürfte. Wegen der römischen Erneuerung des Theaters von Korinthos ist nicht mehr recht deutlich, wie das ursprüngliche Koilon dort ausgesehen hat; auch die Sitze sind nur sehr partiell erhalten. Charakteristisch für eine frühe Anlage dürften die Sitzreihen sein, welche aus Bänken in Stein bestehen (cf. hier *Taf.* 81, 244).

Auf Grund von Inschriften wurde das weitgehend freigelegte, aber bisher nie richtig publizierte Theater in der Stadt Epidauros (Palea Epidavros) von der Ausgräberin um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. datiert. Sollte diese Datierung richtig sein, würde auch dieses Theater zu den frühesten Rundkoila gehöre. Einschränkend muss jedoch daran erinnert werden, dass Datierungen auf Grund von epigraphischen Zeugnissen oft nicht ganz präzis sind, wenn sie sich auf die Form der Buchstaben stützen. Ohne stratigraphische Datierungshinweise wird man das Rundkoilon in der Stadt Epidauros nur zögernd unter die ältesten rechnen wollen und lieber annehmen, dass es etwas später, zusammen mit manchen anderen Theatern mittlerer Grösse, im letzten Jahrhundertviertel entstanden ist. Das neu entdeckte Theater von Acharnai wird von der Ausgräberin in den Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. datiert, was angesichts der (allerdings ergänzten!) Kreisform jedoch zweifellos zu hoch ist.

Das grosse Theater von Syrakusai ist, wie der oben besprochene gradstufige Vorgängerbau weiter westlich, in den gewachsenen Fels eingetieft und daher nur schwer zu datieren. Während früher ein Ansatz in die Zeit König Hierons II, also ins mittlere 3. Jahrhundert v. Chr. auf Grund der Inschriften im Koilon als sicher galt, ist neuerdings wohl mit Recht eine Datierung des unteren Bereichs des Koilons in die Zeit des Timoleon von Korinth angenommen worden, welcher zwischen 344 und 337 v. Chr. die Politik von Syrakusai führte. Der obere Rang mit den Inschriften wäre dann eine blosse Erweiterung. Am Koilon selber ist die Frage nicht mehr zu entscheiden. Ein indirekter Hinweis auf eine eher frühe Zeitstellung des Theaters von Syrakusai

398 cf. W. Hoepfner/E.-L. Schwandner, Haus und Stadt im klassischen Griechenland (= Wohnen in der klassischen Polis 1, [1]1986) 40; [2](1994) 80. Zur Problematik von Holzbauten allgemein cf. oben 61 mit Anm. 358.

399 Einen sehr frühen Ansatz für das Thersileion und das Theater zwischen 368 und 362 v. Chr. schlägt H. R. Goette, in: Pöhlmann, Studien 34f. vor; die Bauzeit für die grosse Anlage wäre dann allerdings sehr kurz bemessen. Mit Berufung auf H. Lauter wird dieser Ansatz jedoch von Lohmann, Entwicklung des antiken Theaters a. O. (oben Anm. 290) 201 zurückgewiesen. Lauter trat zunächst für einen Ansatz des Theaters von Megalopolis um 340/330 v. Chr. ein. Zuletzt datieren H. Lauter/H. Lauter-Bufe, AA 2004, 1, zusammenfassend 159, das Theater dann ins letzte Drittel oder ins letzte Viertel des 4. Jh. v. Chr.

400 cf. unten 71f.

ist, dass es noch kein kanonisches Bühnenhaus hatte, wie sie bald darauf üblich wurden[401]. Ist die chronologische Verbindung mit Timoleon richtig, liegt es nahe, das neue Rundkoilon auf das Vorbild der Mutterstadt Korinth zurückzuführen, wo die zweite Phase mit dem Steinkoilon allerdings kaum so früh hinaufreichen kann[402]. Wegen anderer äusserer Gegebenheiten, nämlich dem günstigen Felsgelände, erfolgte die Umsetzung in die Kreisform in SYRAKUSAI in anderer Weise. Für uns ist eine allfällige Verwandtschaft zwischen SYRAKUSAI und KORINTHOS in jedem Fall nicht mehr greifbar, weil der Erhaltungszustand des Theaters in KORINTHOS ganz ungenügend ist.

Timoleon war von den Syrakusanern in einer verzweifelten aussen- und innenpolitischen Situation als Schlichter gerufen worden. Er besiegte die Karthager, mit denen er einen Vertrag abschloss, welcher die Einflusszonen der beiden Parteien in Sizilien endgültig regeln sollte. Danach machte er sich an die innenpolitische Neuordnung, brachte neue Kolonisten in das teilweise ausgeblutete und entvölkerte Land und stellte die Volksrechte[403] wieder her. Dass zu diesem Programm auch ein Theaterbau gehört hat, ist mehr als wahrscheinlich, nachdem ein Theater als Repräsentationsbau der demokratischen Selbstverwaltung gelten konnte. Es handelte sich in diesem Fall um das älteste bekannte, wohl sicher auch um das älteste Theater in Sizilien überhaupt, welches den neuen Rundkoilon-Typus aufwies. Die nächsten Theater, IAITAS, SOLUS und wohl auch andere, entstanden bereits im letzten Jahrhundertviertel!

Zu den frühesten Theatern mit Rundkoilon gehört natürlich auch das Dionysostheater in ATHENAI, welches nach Aussage der schriftlichen Quellen vom attischen Staatsmann Lykurgos, Sohn des Lykophron, eingeweiht wurde. Dies muss spätestens gegen 325 v. Chr., wahrscheinlich aber schon etwas früher geschehen sein, denn Lykurgos starb 324 v. Chr., nachdem er zwischen 338 und 326 v. Chr.[404] die Politik Athens wesentlich mitbestimmt hatte[405]. Zum Dionysostheater gehört auch ein festes Bühnenhaus, das schon aus praktischen Gründen erst nach dem Koilon errichtet worden sein kann. Beim Dionysostheater handelt es sich, besonders auch, wenn wir die für das grosse Koilon nötigen Erdbewegungen und Felsarbeiten bedenken, um ein sehr grosses Bauprojekt, das in jedem Fall am Ende des dritten Jahrhundertviertels abgeschlossen war. Bei der Annahme einer etwas längeren Bauzeit, was angesichts des Umfangs des Bauvorhabens selbstverständlich ist, ergibt sich, dass die Konzeption des Dionysostheaters oder doch des Koilonbereichs um die Mitte des 4. Jahrhunderts, wenn nicht schon davor festgestanden haben musste[406]. Das Koilon war jedenfalls bereits um 343/2 v. Chr. im Bau[407] und die Analemmata waren um 340 v. Chr. schon weitgehend fertiggestellt, denn im Verband mit ihnen wurde die Ehrenstatue für den Dichter Astydamas anlässlich eines Sieges im Jahr 340 v. Chr. aufgestellt[408]. Sollte sich bestätigen, dass die innere Umfassungsmauer aus Breccia

401 cf. unten 156f.

402 cf. den Katalogteil *s. v.* KORINTHOS. Welche Form das ältere Koilon in Korinth hatte, bleibt unbekannt.

403 cf. R. J. A. Talbert, Timoleon and the Revival of Greek Sicily 344–317 B. C. (1974), zur Verfassung besonders 130–143.

404 Nach dem Zeugnis von Pseudo-Plutarch, vita X oratorum, Lycurgus, mor. 841 C war Lykurg während drei Amtsperioden seit 338 höchster Finanzbeamter des attischen Staates. Er weihte das Theater als Vorsteher der Bauarbeiten, cf. Plutarch, Moralia 841 D: τὸ ἐν Διονύσου θέατρον ἐπιστατῶν ἐπετέλεσε. Ob die Theaterweihung in seine Amtszeit als Finanzbeamter fiel, ist nicht ganz gesichert, scheint aber doch sehr wahrscheinlich. Die weiteren Quellentexte, welche die Theaterweihung ebenfalls bezeugen, sind bei Dörpfeld/Reisch 39 und bei Pickard-Cambridge, Theatre of Dionysus a. O. (oben Anm. 46) 137 zusammengestellt. Zu Lykurg allgemein cf. Kunst, RE 26 (1927) 2446, *s. v.* Lykurgos, 10., zur Theaterweihung 2452, zur Aufstellung der Statuen der drei grossen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides 2453.

405 H. Lauter, Die Architektur des Hellenismus (1986) 168 datiert das Theater des Lykurg zwischen 338 und ca. 331 v. Chr.

406 Auch Moretti, Théâtre et société 156 geht von einem Baubeginn gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. aus. M. Korres, Modell des Dionysos-Theaters, in: Die griechische Klassik: Idee oder Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Berlin – Bonn 2002, 540 unterscheidet für das Koilon des Dionysostheaters zwei Bauphasen; das ursprüngliche Rundkoilon ist nach ihm vor der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. entstanden. Eine genauere Begründung für die vorgeschlagene Zweiphasigkeit hat Korres bisher allerdings nicht vorgelegt. P. Wilson, Costing the Dionysia, in: M. Reverman/P. Wilson, Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin (2008) 96 verbindet den Baubeginn des Theaters mit Eubulos, welcher seit 354/353 Verwalter der Theorikon-Kasse war. Zu Eubulos cf. J. Engels, DNP 4, 1998, 212f., *s. v.* Eubulos [1].

407 IG II/III² 223 B. Lykurg hat den Bau nur abgeschlossen: ἐπετέλεσε bei Plutarch, Moralia 841 D. Deutlich auch Pausanias I 29, 16: ἐπετέλεσε τὸ θέατρον ἑτέρων ὑπαρξαμένων cf. zu den Datierungsgrundlagen allgemein auch den Katalogteil. *s. v.* ATHENAI, Dionysostheater.

408 Dazu im Einzelnen Fiechter, Das Dionysostheater 1 a. O. (oben Anm. 226) 87 mit Anm. 77f. Auf die chronologische Bedeutung für den Bauablauf hat zuletzt auch wieder H. R. Goette, in: Pöhlmann, Studien 30 hingewiesen. Ebenso H. R. Goette, AntK 42, 1999, 21–25. Bei einem frühen Ansatz für Megalopolis, wie ihn Goette 1995, 34f. vorschlägt, müsste auch der Baubeginn für das Dionysostheater bis etwa 370 v. Chr. hinaufgerückt werden. Goette 1999 a. O. setzt den Baubeginn um 360 v. Chr. an. Zu welchem Zeitpunkt Lykurg die Statuen der drei grossen Tragiker im Dionysostheater aufstellen liess, ist nicht genauer bekannt, cf. Plutarch, vita X oratorum, Lycurgus, Moralia 841 C-D und F; ausserdem Athenaios I 19, e und Pausanias I 21, 1. Ihr Aufstellungsort und derjenige der Statue des Menander in der Ost-Parodos konnte identifiziert werden, cf. jetzt Ch. Papastamati-von Moock, Menander und

auf der Ostseite des Koilons bereits in die Zeit um 430 v. Chr. zurückgeht[409], kann angenommen werden, dass das Rundkoilon des Dionysostheaters jedenfalls in der Planung sogar noch in das 5. Jahrhundert v. Chr. zurückgeht. Die bauliche Umsetzung kann allerdings nicht vor dem Beginn des 4. Jahrhunderts erfolgt sein, denn mit der Umfassungsmauer aus Breccia etwa gleichzeitig, wenn deren Frühdatierung zutrifft, wurde eine gerade Prohedrie eingerichtet, die mit dem Vorgängerbau des Rundkoilons zu verbinden ist[410].

Es gibt somit eine ganze Reihe von Rundkoila, die mit Sicherheit oder doch mit guter Wahrscheinlichkeit noch ins dritte Viertel oder gar in die mittleren Jahre des 4. Jahrhunderts zurückreichen, aber kein einziges früheres Beispiel. Damit kann als sicher gelten, dass die kreisförmige Orchestra mit dem Rundkoilon im mittleren 4. Jahrhundert v. Chr. geschaffen wurde, eine genauere Datierung ist zur Zeit nicht möglich[411].

Wo erscheint das Rundkoilon zum ersten Mal und wer war sein Schöpfer?

Während an einer Entstehungszeit des Rundkoilons im mittleren 4. Jahrhundert oder schon etwas früher kaum mehr Zweifel bestehen können, ist die Frage schwieriger zu beantworten, für welches Theater es geschaffen wurde. Da verlässliche Feindatierungen für alle genannten frühen Rundkoila bis heute fehlen, lässt sich die Frage noch nicht mit letzter Sicherheit beantworten. Doch lassen sich einige Erwägungen allgemeineren Charakters machen.

Zu den sicher sehr frühen Bauten gehören die beiden Theater von Philippoi/Krenides und von Aigai (Vergina), die mit Philipp II von Makedonien verbunden sind, der 336 v. Chr. ermordet worden ist. Makedonien war in dieser Zeit die führende Macht in der griechischen Welt, auch wenn es nicht eigentlich zu Griechenland zählte[412]. Aigai (Vergina) war die Hauptstadt, das Machtzentrum. In Makedonien war das Theaterspiel bekannt und geschätzt. Bereits Euripides, der seine letzten Jahre am makedonischen Königshof in Pella verbrachte, hat hier Stücke aufgeführt. Dennoch wird man nur ungern annehmen wollen, dass die neue Form des Rundkoilons in und für Makedonien geschaffen worden ist, denn eine eigenständige Tradition hat das Theaterspiel hier nie gehabt; seine Pflege hing eher damit zusammen, dass die Könige dadurch, wie durch andere Verhaltensweisen, ihr Griechentum demonstrieren wollten.

Man wird auch nicht annehmen wollen, dass das älteste Rundkoilon im doch eher abgelegenen und kulturell sicher nicht führenden Megalopolis in Arkadien entstanden ist[413]. Auch Syrakusai, das sich in einer politischen Krise befunden hatte und Hilfe von aussen herbeirufen musste, kommt wohl kaum als Erfindungsort in Frage. In Korinthos, das für die Anfänge des Dramas eine gewisse Bedeutung hatte[414], ist für das 4. Jahrhundert keine besonders ausgeprägte Theatertradition bezeugt. Zudem ist der stratigraphische Datierungsansatz im Vergleich zum Todesjahr Philipps II zu spät.

So wird man zwanglos auf die Hypothese geführt, dass die neue Form des Rundkoilons erstmals für das Dionysostheater in Athenai geschaffen wurde[415]. Von der Chronologie her ergeben sich keinerlei Schwierigkeiten, insbesondere auch dann, wenn der oben dargelegte frühe Ansatz der Planung sich bestätigen sollte. Wenn, wie es normal ist, zunächst der Zuschauerraum und danach der Bühnenhaustrakt gebaut wurde, war das neue Rundkoilon des Dionysostheaters wohl schon beträchtliche Zeit vor dem Weihedatum im fortgeschrittenen dritten Viertel des 4. Jahrhunderts fertiggestellt; möglicherweise wurde es auch schon benutzt. Das Koilon des Dionysostheaters in Athenai konnte durchaus schon um 350 v. Chr. als Modell für andere Bauten dienen.

Es kann nicht erstaunen, dass die neue Rundkoilonform für andere repräsentative Neubauprojekte sogleich als vorbildlich übernommen wurde. Für den makedonischen König, den Hauptgegner Athens in einer Auseinandersetzung, die auch auf der kulturellen Ebene ausgetragen wurde, lag es auf der Hand, sich am Dionysostheater zu orientieren. Der Neubau in Athenai hat wohl seine Theaterbauprojekte erst ausgelöst. Die geeinten Arkader, welche dem Sieg ihre Freiheit verdankten und sich danach politisch neu – und

die Tragikergruppe, AM 122, 2007, 273–327, dazu besonders auch die Rekonstruktionszeichnungen Abb. 6–8.

409 Dazu oben 45f., dazu Anm. 231 und den Katalogteil *s. v.* Athenai, Dionysostheater.

410 cf. dazu oben 61 mit Anm. 359f.

411 Für einen möglicherweise noch höheren Ansatz cf. die vorangehende Fussnote 408.

412 Noch im 4. Jahrhundert wurden die Makedonen als Barbaren angesehen, nur für das Königshaus war die griechischer Herkunft anerkannt; so ganz selbstverständlich Isokrates 5, 107f. cf. dazu G. Neumann, in: Der Kleine Pauly 3, 1969, 913, *s. v.* Makedonia. Auch M. Errington, DNP 7, 1999, 727, *s. v.* Makedonia, Makedones.

413 So auch H. R. Goette, in: Pöhlmann, Studien 35, welcher im Zusammenhang mit seiner hohen Datierung von Megalopolis auch das Dionysostheater in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts hinaufrückt. Tatsächlich dürfte Megalopolis aber erst im letzten Viertel des 4. Jahrhunderts entstanden sein, cf. hier oben und den Katalogteil. *s. v.*

414 cf. Seeck, griech. Drama 160f.

415 Diese Meinung vertritt auch Lohmann, Entwicklung des antiken Theaters a. O. (oben Anm. 290) 201.

demokratisch – organisierten, werden nach Athen vor allem als nach ihrem politischen Vorbild geschaut haben. Das Korinth und Syrakus, traditionelle Rivalen Athens, sich nun ebenfalls an den Bau eigener grosser neuer Theater machten und dabei das athenische Vorbild aufnahmen, versteht sich von selbst.

Die letzte Frage, welche sich oben im Zusammenhang mit der Schöpfung des Rundkoilons stellte, diejenige nach dem Schöpfer der neuen Koilonform, muss unbeantwortet bleiben, denn für das Dionysostheater in Athenai ist uns kein Name eines Architekten überliefert[416]. Dies mag an einer Überlieferungslücke liegen, mag aber auch bedeuten, dass die Neuschöpfung von den Zeitgenossen in ihrer architektonischen Bedeutung noch nicht erkannt wurde. Der Erfolg des neuen Koilontypus, welcher die Theaterarchitektur bis zum heutigen Tag geprägt hat, stellte sich erst danach ein.

Die weitere Entwicklung des Rundkoilons

Die neue Form des Rundkoilons hat sich sehr schnell durchgesetzt, wie die folgende Zusammenstellung ergibt[417]. Im letzten Viertel und im Ende des 4. Jahrhunderts entstanden eine ganze Reihe weiterer Rundkoila, wobei nicht in jedem Fall eine genaue Grenze zum 3. Jahrhundert gezogen werden kann. Im Mutterland im weiteren Sinn sind dies das kleine Theater von Ambrakia, das grosse Theater von Argos, in Epidauros wohl das genannte Theater in der Stadt und auch das grosse Theater beim Asklepieion, ferner die Theater von Buthroton, Elis, Keryneia (?), Leontion, Mantineia[418], Orchomenos in Böotien, diejenigen im Poseideion von Isthmia, in Stratos und in Typaneai. Auch das erste Theater von Eretria hatte wohl schon ein Rundkoilon[419], und auch das Theater von Munychia im Peiraieus geht vielleicht noch auf das 4. Jahrhundert zurück. Auf den Inseln wurden die Bauten von Ialysos, Isthmos (?), und Thasos errichtet, auf Zypern das Theater von Paphos, in Kleinasien Erythrai (?), Kastabos (?), die Anlage im Panionion, Phokaia, Priene, das grosse Theater von Troia. In der Kyrenaike entsteht als erstes bekanntes Theater das griechische Theater (Theater 1) in Kyrene. In Grossgriechenland wurden die Theater in Elea, Metapontion und Rhegion gebaut, vielleicht auch das grosse Theater von Taras, von dem allerdings keine Reste erhalten sind. Besonders zahlreich sind die Theaterbauten in Sizilien, wo mit Heloros (?), Herakleia Minoa, Hippana, Iaitas, Solus und Tyndaris die Mehrzahl aller bekannter Bauten noch auf das 4. Jahrhundert zurückgeht. Besonders erwähnt sei das Theater von Babylon, welches mit dem Aufenthalt Alexanders des Grossen in dieser Stadt und damit mit dem makedonischen Königshaus zusammenhängt und damit ins Jahr 323 v. Chr. datiert ist; seine Errichtung zeigt, wie wichtig bereits damals das Theater mit Rundkoilon als Repräsentationsbau geworden war. Beziehungen zum Theater von Aigai (Vergina) sind angesichts der verschiedenen Bautechniken nicht zu erkennen, auch wenn die stark überzogene Grundform des Koilons verwandt ist. Deutlich ist, dass Babylon ein entwickelteres Sitzhaus aufweist.

Seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. ist das Rundkoilon überall die übliche Form des Sitzhauses[420]. Ins 3. Jahrhundert zu datieren sind im Mutterland Aigeira, das Theater im Amphiareion von Oropos, Chaironeia 2, Delos 2[421], Demetrias, das griechische Theater von Dion, Eretria 2, Larissa (erstes Theater), Nea Pleuron, Oiniadai, Sikyon und die obere Koilonerweiterung von Euonymon 3. Bemerkenswert sind die Theaterbau-Aktivitäten im abgelegenen Nordwestgriechenland und im Epeiros, die mit der besonderen ökonomischen und politischen Situation zu tun haben[422]. Dazu gehören Apollonia (Pojani), die beiden (?) Theater in Byllis, Dodona, Gitana, die beiden Theater von Kassope, Klimatia, Nikaia (Klos), Phoinike und wohl auch die nicht freigelegten Theater in Ambrakia (grosses Theater), Elimokastro und Horraon, von denen nur die Geländeform sichtbar ist. Auf den Inseln werden die Theater von Hephaistia und Paros gebaut, möglicherweise auch Aptera in Kreta[423]; unbekannt ist die Koilonform des Theaters von Kos. In Kleinasien ist mit Euromos, Halikarnassos, Herakleia am Latmos, Iasos (?), dem unteren Theater in Knidos, mit Kyaneai (?), Magnesia am Mäander (ältere

416 Zu den bekannten Architektennamen im Bereich der Theaterarchitektur cf. unten 808–811.

417 Auf die Entwicklung der Theater im Einzelnen und regionale Besonderheiten wird erst in einem späteren Kapitel eingegangen, cf. unten 266–270.

418 Dieses ist möglicherweise auch etwas älter, cf. oben 66 und unten 71f.

419 cf. allerdings oben Anm. 316 und den Katalogteil *s. v.*

420 Für Ausnahmen cf. unten Kapitel Sonderformen 71–74.

421 Das älteste Theater in Delos hatte noch kein steinernes Sitzhaus, cf. den Katalogteil. *s. v.* Delos, grosses Theater.

422 cf. unten 254. Zur sozialen und ökonomischen Entwicklung des Epeiros seit Alexander dem Grossen und im 3. Jh. v. Chr. cf. N. G. L. Hammond, Epirus (1967) 572–593; 582, 584 und 588 werden die Theater in Dodona und Ambrakia mit König Pyrrhos verbunden.

423 Für diesen Bau wurde auch eine späthellenistische Datierung vorgeschlagen, cf. den Katalogteil. *s. v.*

Phase?), Miletos, Pergamon und Sardeis die Zahl der neuen Theater dagegen weiterhin noch eher beschränkt, der grosse Aufschwung im Theaterbau setzt erst allmählich ein; allerdings fehlen uns hier oft genauere Datierungen. Im Westen sind Lokroi Epizephyrioi und in Sizilien Akrai (?), Morgantina 2 (Rundkoilon) und Segesta sowie wohl der Vorgängerbau des römischen Theaters in Tauromenion zu nennen. In der Kyrenaika entstanden die Theater von Apollonia (Marsa Susa) und vielleicht auch Ptolemais (oberes Theater). Unbekannt bleibt die Form des hellenistischen Theaters von Alexandreia. Auch im Pontos sind mit Chersonesos und mit dem sehr schlecht bekannten Bau in Olbia[424] die ersten Theater nachzuweisen. Ins Ende des 3. Jahrhunderts zu datieren ist im Weiteren *Aï Khanoum* in Afghanistan, das östlichste Beispiel eines Theaters überhaupt, das wir kennen. Sein Bau hängt mit der Blüte der griechischen Herrschaft in Baktrien zusammen. Die Beispiele für Rundkoila aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. sind also über die ganze griechische Welt verstreut, auch wenn der Schwerpunkt noch im Mutterland liegt.

Ausserhalb Kleinasiens sind im 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. dann nur noch wenige Rundkoila neu errichtet worden. An den meisten Orten war die Aufgabe des Theaterbaus schon früher gelöst worden. Für das 2. Jahrhundert zu nennen sind die Anlage im Heiligtum der syrischen Gottheiten in Delos, Delphoi, Glanum, das Theater von Zea im Peiraieus, Samothrake, Tegea 3 (als erstmals ein Koilon errichtet wurde) und Thera, in Sizilien Herbessos[425], für das 1. Jahrhundert das feste Sitzhaus im Kabeirion 2 bei Theben und das Theater von Mytilene. Dem steht in Kleinasien eine reiche Bautätigkeit insbesondere im 2. Jahrhundert gegenüber, mit den Bauten von Alinda, Assos, Balbura (griechisches Theater), Ephesos, Kadyanda (?), Kaunos, Kedreai (?), Kibyra, mit dem Theater im Letoon, mit Magnesia am Mäander, Notion, Oinoanda, Pinara, Stratonikeia[426], Termessos und mit Kurion auf Zypern. Nur wenige kleinasiatische Theater entstanden im 1. Jahrhundert v. Chr., nämlich Aphrodisias, Arykanda, Patara, Prusias (?) und Tralleis.

Das Theater von Arretium (Castelsecco) in Mittelitalien aus dem mittleren 2. Jahrhundert scheint die griechische Tradition aufzunehmen. Schon in kampanisch-römischer Tradition steht daneben eine lange Reihe von Theatern in Mittel- und Süditalien, auf welche später zurückzukommen ist; es sind dies Cales, Capua, Lanuvium, Nuceria, *Pietrabbondante*, *Pietravairano*, Pompeii (grosses Theater), Sarnus, Teanum Sidicinum und Telesia für das 2. Jahrhundert, Alba Fucens, Allifae, Amiternum (?), Casinum (?), Consilinum (?), Corfinium (?), Ferentium, Interamna Nahars (?), Iuvanum (?), Mediolanum (?), Minturnae (?), Pausilypum (?), Peltuinum (?), Pompeii (*theatrum tectum*), Scolacium, Spoletium (?), Suessa (?), Suessula (?), Tarracina (?), Tegianum (?), Tuder, Tusculum, Venafrum (?) und Vibo Valentia (römisches Theater?) sowie natürlich das Pompeiustheater in Roma für das voraugusteische 1. Jahrhundert v. Chr., wobei die Grenze zur augusteischen Zeit allerdings oft nicht sicher zu ziehen ist. *Gioiosa Ionica* vertritt die römische Tradition, vermischt mit griechischen Elementen[427], in Unteritalien. Einen besonderen Typus bilden die Koila in den republikanischen Heiligtümern von Gabii, Praeneste und Tibur. In Spanien ist der ebenfalls schon römisch geprägte Bau in Acinipo möglicherweise noch voraugusteisch. Nichts bekannt ist über die Form des republikanischen Theaters in Utica in Nordafrika, das vielleicht ebenfalls in der kampanisch-römischen Tradition gestanden hat, während dasjenige in Hippo Regius vom griechischen Typus abhängt.

Auch innerhalb der Bauten, die nur allgemein in die hellenistische Zeit datiert werden können, überwiegen neben Castiglione di Paludi im Westen, Elea Thesprotike (Geländeform), Maroneia, Messene (Theater in der Stadt und im Asklepieion), Mieza. Mykene, Orikon (?) und Sparta im Mutterland sowie Halasarna, Lindos, Melos (?) und Samos auf den Inseln die kleinasiatischen Bauten mit Amos, Antiphellos, Apameia/Myrleia, Apollonia (Kilinçli), Bargylia, Idebessos (?), dem oberen Theater von Knidos, Kolossai, den beiden Theatern von Laodikeia[428], dem grossen Theater von Magnesia, Phellos, Rhodiapolis, Sillyon, und Xanthos

[424] Dieses Theater könnte sogar noch in das 4. Jahrhundert v. Chr. zurückgehen, cf. den Katalogteil. *s. v.*

[425] Eine ältere Datierung noch in das 3. Jahrhundert v. Chr. lässt sich aber nicht ganz ausschliessen.

[426] I. H. Mert, Untersuchungen zur hellenistischen und kaiserzeitlichen Bauornamentik von Stratonikeia, IstForsch 50, 2008, 93, Abb. 9 weist nur das untere Koilon dem ursprünglichen, hellenistischen Theater zu, doch lässt sich keine Baufuge erkennen, welche eine solche Annahme bestätigen könnte.

[427] cf. dazu unten 304.

[428] Das kleinere Theater kann hellenistisch datiert werden; auch beim grossen Theater ist möglicherweise ein Teil des Koilons noch hellenistisch, doch ist der Bau in seinem jetzigen Erscheinungsbild sicher kaiserzeitlich und wird unten zusammen mit den übrigen kaiserzeitlichen Bauten Kleinasiens diskutiert.

(hellenistisches Theater)[429]. Einzelne dieser Theater dürften noch im 3., ein guter Teil noch im 2. Jahrhundert v. Chr. entstanden sein[430]. Im Osten sind Byblos (?) und Seleukeia am Tigris (?) entstanden, in Ägypten vielleicht das älteste Theater von Oxyrhynchos (?). Viele Datierungen bleiben leider unsicher[431].

Während für eine grosse Zahl der klassischen und hellenistischen Theater die Gestaltung des Bühnenhauses nicht mehr klar zur erkennen ist, wie sich noch zeigen wird, gibt es nur vereinzelte Theater, deren Koilonform nicht wenigstens in allgemeinen Zügen auszumachen wäre. Sie seien der Vollständigkeit halber hier ebenfalls genannt: Agyrion, Methymna, Mylasa. Auch für diese Anlagen wird man ein Rundkoilon annehmen dürfen.

Sonderformen der Koilongestaltung: frei gebaute Koila

Das Rundkoilon ist, wie dies auch im Namen zum Ausdruck kommt, in der Regel an einen Abhang gelehnt und teilweise in diesen eingetieft. Neben den angelehnten Rundkoila stehen aber auch einige Beispiele, wo das Koilon vollständig frei errichtet werden musste. Grund dafür ist immer das Fehlen einer geeigneten Geländeerhebung, an welche man das Koilon hätte anlehnen können. Das bedingte die Aufschüttung eines künstlichen Hügels, der in der Regel auf allen Seiten mit einer Umfassungsmauer umgeben wurde. Das Problem des Erddruckes stellte sich damit nicht nur auf der Seite der Analemmata, wie bei den angelehnten Koila, sondern auf allen Seiten des Koilons. Von der technischen Seite her waren solche Rundkoila daher noch problematischer. Es wird sich zeigen, dass die Architekten sich dieser Probleme durchaus bewusst waren. An den technischen Problemen, aber auch am nötigen grösseren Bauaufwand wird es liegen, dass man, wie es den Anschein macht, wo immer möglich vermieden hat, freistehende Koila zu errichten. Erst mit der Einführung des *opus caementicium* in Italien war die Möglichkeit gegeben, stabile frei errichtete Koila zu konstruieren, die einen Unterbau in der Form von überwölbter Ringkorridoren oder von überwölbten Radialkammern besassen. Das älteste bis heute bekannte Beispiel für eine frei gebauten Cavea dieser Art findet sich in Teanum Sidicinum und wird ins ausgehende 2. Jahrhundert datiert. Dieser neuen Bauform und ihrer Entwicklung wird im Zusammenhang mit den römischen Theatern nachzugehen sein[432]. Hier geht es um die wenigen älteren Beispiele mit aufgeschüttetem Koilon, die einzeln zu besprechen sind.

Das älteste bekannte Beispiel ist wohl das Theater von Mantineia in Arkadien. Die Stadt liegt inmitten einer grossen Ebene. Sie ist, wie Megalopolis, nach 370 v. Chr., der Schlacht von Leuktra, neu gegründet worden, allerdings an der Stelle einer älteren Stadt gleichen Namens. Wie in Megalopolis[433] wissen wir nicht, wie lang nach der Gründung der Theaterbau erfolgt ist, aber auch hier wird die Anlage nicht allzu weit von der Neugründung liegen können, auch hier ergibt sich die Verbindung von Theaterbau und demokratischer Verfassung. In Mantineia ist das Koilon von einer starken Umfassungsmauer aus grossen Blöcken eingeschlossen, auf welche von aussen Treppen hinaufführten. Da nur die untersten Stufen erhalten sind, lässt sich über die Form des Koilons im oberen Bereich nichts mehr aussagen. Die erhaltenen Sitzstufen haben eine normale Neigung, doch ist ausgeschlossen, dass sie bis zuoberst in gleicher Weise angestiegen sind. Möglicherweise gab es über die erhaltenen Reihen hinaus keine weiteren festen Sitzstufen mehr und die Zuschauer sassen auf einer aufgeschütteten Böschung. In jedem Fall war aber die Koilonaufschüttung höher als heute erhalten[434]. Die vorderste Sitzstufe aus Stein diente als Prohedrie[435], denn eine Inschrift weist sie als Platz der Gerusia, des Rates der Alten aus. Bemerkenswert ist die unregelmässige Form des Koilons von Mantineia. Die Einfassungsmauer des Koilons hat ein anderes Kreiszentrum als die Orchestra. Die Analemmaabschlüsse waren ganz unregelmässig und sind bei einem Umbau durch neu errichtete Analemmata[436] nachträglich wenigstens einigermassen regularisiert worden. Ein Grund für die genannten Unregelmässigkeiten ist vom Bau her nicht ersichtlich. Die unkanonische Ausführung ist wohl, so kann man vermuten, Anzeichen für eine frühe, noch unsichere Planung; dem Architekten waren die an den Hang gelehnten Vorbilder, nach welchen er sich richten musste, noch nicht ausreichend vertraut. Die Verwendung von mehreren Mittelpunkten für

429 In Lebedos, welches eine Zeitlang Sitz der dionysischen Techniten Ioniens war und wo Festspiele für Dionysos bezeugt sind, wird mit guten Gründen ein hellenistisches Theater vermutet, doch sind bisher keine Reste nachgewiesen.

430 Unbekannt bleibt die Koilonform des Theaters am Akropolisfuss von Gortyn, wo nur noch die römische Koilonform kenntlich ist.

431 Eine Diskussion der Datierungen findet sich im Katalogteil zu den einzelnen Bauten.

432 cf. unten 265f.

433 cf. oben 66 mit Anm. 399. cf. auch Anm. 408.

434 cf. den Schnitt bei G. Fougères, BCH 14, 1890, 166, Abb. 36.

435 Zur politischen Bedeutung der Prohedrie cf. F. Kolb, Theaterpublikum, Volksversammlung und Gesellschaft in der griechischen Welt, Dioniso 59, 1989, 345–351.

436 Schwarz im Plan bei Fougères a. O. Taf. 17.

die Konstruktionskreise von Koilon und Orchestra ist an sich ein frühes Planungselement[437].

Frei in der Ebene errichtet war auch das Theater von Eretria 2. Sein erhaltenes Koilon ist teils in den Boden abgetieft, teils aufgeschüttet, wobei das ausgegrabene Material verwendet wurde, ein ökonomisch sinnvolles Vorgehen! Der aufgeschüttete Koilonwall fiel auf der Rückseite geböscht ab. Er trug im unteren und mittleren Bereich Sitzreihen der üblichen Art. Zuoberst wo sich der Wall abflachte, waren wenige Reihen mit niedrigen Stufen vorhanden (cf. hier *Taf.* 50, 150), die nur zum Stehen geeignet gewesen sind[438]. Eine ähnliche Bauart findet sich auch beim Theater von Iaitas aus dem späten 4. Jahrhundert, dessen Westseite zwar an den gewachsenen Hang gelehnt ist, bei welchem aber ein wesentlicher Teil des Koilons aufgeschüttet werden musste. Auch beim Theater von Magarsa, das innerhalb der hellenistischen Zeit wohl eher früher zu datieren ist, ist der Ostflügel als Wall aufgeschüttet. Im erhaltenen Zustand gehört das Koilon in Eretria der zweiten Phase des Theaters bald nach 300 v. Chr. an. Wie das erste Koilon aussah, das durch das zweite vollkommen beseitigt worden ist, wissen wir nicht. Da das zugehörige Bühnenhaus auf dem gewachsenen Bodenniveau errichtet ist, kann das erste Sitzhaus jedenfalls noch nicht eingetieft gewesen sein. Am wahrscheinlichsten scheint, dass schon Eretria 1 aus dem letzten Drittel des 4. Jahrhunderts ein aufgeschüttetes Rundkoilon hatte. Das Theater von Eretria liegt im Nordwesten der antiken Siedlung, etwas südwestlich der Akropolis. Es wäre ohne weiteres möglich gewesen, das Theater an den Akropolisabhang zu lehnen. Da dies nicht geschah, kann die Lage wohl nur durch das schon bestehende Dionysosheiligtum bedingt sein, zu welchem das Theater gehört haben muss. Der im Fundament erhaltene Dionysostempel ist zwar kaum älter als das Koilon von Eretria 2, doch gibt es Hinweise auf Vorgängerbauten[439].

Das Theater von Metapontion in Unteritalien liegt mitten in einer Schwemmebene, das Koilon musste künstlich aufgeschüttet werden. Seine Bauzeit kann stratigraphisch ins spätere 4. Jahrhundert gesetzt werden. Es wurde von einer polygonalen äusseren Einfassungsmauer gehalten, vor welche verdeckte Treppenaufgänge auf das Sitzhaus hinauf gelegt wurden. Die Aussenwand wurde mit einer dorischen Architekturordnung monumentalisiert, die teilweise aus ganzen Säulen, teilweise auch nur aus Säulenabschnitten auf der Mauer gebildet wurde[440]. Diese Lösung ist bisher in der griechischen Architektur ganz einzigartig. Die architektonisch gestaltete Form der Aufgänge steht im Gegensatz zur einfacher Lösung in Mantineia. Auch die Verwendung der Architekturformen ist singulär. Derart 'zerschnittene' dorische Säulen begegnen in der ausgehenden Klassik sonst nie[441].

Innerhalb der Einfassungsmauer wurde das Koilon im Wesentlichen mit Meersand aufgeschüttet und darauf eine Tonschicht gelegt, welche die eigentlichen Sitzreihen zu tragen hatte. Mit einem sehr flachen Neigungswinkel von nur 9° und mit Sitzreihen in der Form von Sitzbänken, welche hintereinander gestellt wurden, versuchte man offenbar, den besonderen baulichen Gegebenheiten Rechnung zu tragen. Dennoch hat der seitliche Schub des Füllmaterials schon bald nach der Errichtung des Koilons zu Problemen geführt; Teile der Umfassungsmauer sind eingestürzt und mussten neu aufgerichtet werden[442]. Von besonderer Art ist auch die Erschliessung der Koilonsitzreihen[443].

Gleichfalls noch ins ausgehende 4. Jahrhundert gehört das kleine, 1976 entdeckte Theater von Ambrakia in Nordwestgriechenland, dessen Koilon ebenfalls an eine künstliche Aufschüttung gelehnt war. Nur die untersten 5 Sitzreihen sind teilweise erhalten. Es handelt sich um quaderförmige Sitze, die in unverbundenen Reihen hintereinander angeordnet sind; lose dazwischen liegen dünne Platten als Fussauflage. Die geringe Grösse dürfte zu keinen ernsthafteren technischen Probleme geführt haben.

Auch das zuletzt ins mittlere 3. Jahrhundert v. Chr. datierte Theater von Morgantina 2 sitzt, wie neue Untersuchungen gezeigt haben, auf einer künstlichen Aufschüttung[444], welche durch Analemmata und durch seitliche Umfassungsmauern, wie mit Pfeilern verstärkt waren, zusammengehalten wird.

Das um 200 v. Chr. erbaute griechische Theater von Dion in Makedonien liegt gleichfalls in der Ebene (cf. hier *Taf.* 43, 130). Das Koilon war an eine halbkreisförmige Anschüttung gelehnt[445], die allseits geböscht war, als keinerlei gemauerte

437 Sie blieb aber auch später möglich, cf. unten 83f.

438 cf. Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) 23–32, bes. 30, Taf. 13, 1–4.

439 cf. P. Auberson/K. Schefold, Führer durch Eretria (1972) 55.

440 cf. die Rekonstruktionszeichnungen bei D. Mertens, BdA 16, 1982, Abb. 14–16.

441 Zu den besonderen Bauformen Mertens, BdA 1982 a. O. 37–39; auch AA 1985, 667f.

442 Dazu im Einzelnen D. Mertens, AA 1985, 668.

443 Dazu unten 92.

444 Unsicher bleibt auf Grund der Publikationslage, ob auch schon das polygonale ältere Koilon, dessen Existenz als Vorgängerbau neuerdings bestritten wird, auf dieser künstlichen Aufschüttung liegt.

445 Auf den Aufnahmen bei Bosnakis 94f. ist die Wallform gut zu erkennen.

Analemmata und auch keine Umfassungsmauer besass. Unter konstruktivem Gesichtspunkt war dies sicher eine solide Lösung. Was die architektonische Form angeht, ist der Bau allerdings weniger befriedigend, denn es fehlt ihm jegliche Monumentalität. Die im unteren Koilonbereich erhaltenen Sitze sind aus Ziegeln aufgemauert und mit einer Sitzplatte aus Marmor abgedeckt worden. Wie weit die Sitzreihen im Innern hinaufreichten, ist nicht bekannt.

Das Theater in Tegea erhielt sein Koilon erst vergleichsweise spät, in der dritten Phase, die gegen 174 v. Chr. datiert ist. Grund waren wohl die damit verbundenen Konstruktionsprobleme und die hohen Kosten. Es ist denn auch die Stiftung eines auswärtigen Herrschers, des Antiochos Epiphanes[446]. Der Architekt versuchte, dem Problem des seitlichen Schubes mit besonders dicken Mauern beizukommen. Die Umfassungsmauer ist nicht weniger als 3 Meter stark, die Analemmata haben sogar 4 Meter Dicke. Auch in Tegea sind äussere Aufgänge nachgewiesen. Sie haben die Form von Radialtreppen, die in die Umfassungsmauer eingeschnitten sind. Leider ist die Anlage in Tegea schlecht erhalten und auch nur zu einem kleinen Teil untersucht. Von den Sitzstufen sind keinerlei Reste beobachtet worden, der Neigungswinkel ist nicht mehr zu bestimmen. Zweifellos hat es aber feste Sitze gegeben. Allerdings ist auch hier auszuschliessen, dass sie in einem für die angelehnten Rundkoila üblichen steilen Neigungswinkel bis zuoberst geführt worden sind. Auch das hellenistische grosse Theater von Messene besitzt ein aufgeschüttetes Koilon[447]. Der untere Rang hat die Form eines überzogenen Halbkreises, obere Rang weist einen unregelmässigen gekurvten Umriss auf.

Das im mittleren 2. Jahrhundert v. Chr. errichtete Theater von Zea im Peiraieus zeigt eine neuartige Lösung. Der Baugrund besteht hier aus dem wenig abfallenden gewachsenen Fels. Als Unterbau wurde nicht eine blosse Aufschüttung mit Erdmaterial benutzt, sondern es wurde ein System von Ringmauern und Radialmauern gewählt, das im Grundriss an spätere römische Grundrisse erinnert. Im Unterschied dazu sind aber die Mauern aus Quadern geschichtet und nicht mit Mörtel verbunden. Die entstandenen Kammern sind auch nicht überwölbt, sondern waren wohl aufgefüllt[448]. Auf der Füllung lagen dann die Sitzreihen auf, von denen nur wenige Reste erhalten sind. Man sollte das Theater von Zea daher nicht als Vorläufer und Vorbild der römischen Grundrisse interpretieren, sondern bloss festhalten, dass sich ein solcher Grundriss fast von selber ergibt, wenn man ein Koilon nicht anlehnen oder aufschütten, sondern mit einem Mauersystem stützen will. Die Idee der Radialmauern, welche in einer Art Kastensystem die Füllmasse aufteilten und stützten, ist beim Theater von Zea nach unserem Wissen zum ersten Mal für das ganze Koilon angewendet worden. Als stabilisierendes inneres Element bei der Errichtung der Koilonflügel von angelehnten Sitzhäusern ist es aber auch sonst bekannt und wohl nicht selten[449]. Es lässt sich jedoch in der Regel nur dort beobachten, wo ein Koilonflügel teilweise eingestürzt ist. Auch zur Umfassungsmauer konzentrische innere Ringmauern gibt es seit dem Ende des 3. Jahrhunderts[450], wenn nicht schon früher.

Ein sonderbares Zeugnis für ein aufgeschüttetes Koilon aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. findet sich in *Gioiosa Ionica* in Unteritalien. Das in der Ebene gelegene Theater ist vom römischen Typus, die halbkreisförmige Cavea sitzt jedoch auf einer künstlichen Erdaufschüttung, welche von einer nur zu einem kleinen Teil freigelegten Umfassungsmauer gestützt wird. Wie in Metapontion ist der Neigungswinkel flach und die Sitze sind als hintereinander angeordnete Bänke ausgebildet, die hier mit Mörtel aufgemauert sind. Der ganze obere Teil der Cavea ist nicht erhalten. Warum hier, bei Kenntnis der nunmehr auch nicht mehr neuen *caementa*-Technik, für die Cavea die altmodische Bauweise gewählt worden ist, muss offen bleiben.

Überblickt man die Reihe der wenigen frei gebauten Koila des griechischen Typus, lassen sich kaum allgemeinere Schlussfolgerungen ziehen. Deutlich ist, dass in jedem Fall, wo dies noch nachzuprüfen ist, dem Architekten die mit dem freien Aufbau verbundenen statischen Probleme bewusst waren, was nicht erstaunen kann. Um diesen Problemen zu begegnen sind von Fall zu Fall individuelle Lösungen gesucht worden, sei es die massive Ausbildung der Mauern wie in Mantineia und Tegea, sei es die effiziente, aber wenig monumentale Form in Dion. Einzig in Metapontion hat der Architekt versucht, der freien Bauform auch eine Fassadenwirkung abzugewinnen, ein Versuch, der für die weitere Entwicklung ohne direkte Folgen blieb[451],

446 Livius 41, 20, 6; als Grund für die Stiftung gibt Livius den *regius animus* des Antiochos an.

447 cf. P. Themelis, Αρχαία Μεσσήνη. Ο χόρος και τα μνημεία (1998) 10.

448 Dazu liegen keine Beobachtungen vor, das Theater ist bereits 1880 ausgegraben worden.

449 cf. dazu unten 81.

450 Nachgewiesen etwa in Kadyanda, Kyaneai oder Patara. cf. dazu 81 und den Katalogteil *s. v.*

451 Zur weiteren Geschichte des Monuments D. Mertens, AA 1985, 668.

auch wenn die Bestrebung, Analemmata und freistehende Bereiche der Umfassungsmauer zu monumentalisieren, im Theaterbau verbreitet ist[452].

Sonderformen der Koilongestaltung: Polygonale Grundrisse

Wir wenden uns einer weiteren Sonderform für das Koilon zu, wie sie durch das älteste Theater von Morgantina in Sizilien bezeugt wird. Hier ist, vom wenig jüngeren Rundkoilon überbaut, ein Sitzhaus mit polygonalem Grundriss zu erkennen (cf. hier *Taf.* 102, 306), von welchem zwei Kerkides nachzuweisen sind[453]. Die Ausdehnung ist nicht mehr zu erkennen, doch scheinen die Kerkides des jüngeren Rundkoilons die ältere Einteilung jedenfalls teilweise aufzunehmen[454]. Die Anlage in Morgantina ist innerhalb der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts nicht genauer datiert, das Rundkoilon, welches das Polygonalkoilon überbaut, wird jetzt um 250 v. Chr. datiert[455]. In Thebai Phthiotides in Thessalien[456] und in Typaneai auf der Peloponnes ist eine runde Koilonumfassung mit einer geradlinig geschnittenen polygonal angeordneten Sitzreihendisposition kombiniert worden. In Typaneai ist das Koilon nicht ausgegraben und es fehlt ein Plan, doch führen die Beobachtungen am Ort selber zu einem eindeutigen Resultat. Beide Theater können noch ins 4. Jahrhundert v. Chr. zurückgehen. Gemeinsam ist ihnen die Lage in einer eher abgelegenen Gegend des antiken Griechenland. Dies mag erklären, weshalb das polygonale Sitzhaus nie durch ein richtiges Rundkoilon ersetzt worden ist.

Es wäre nun aber sicher falsch, diese Beispiele für eine polygonale Form des Koilons als Bestätigung für eine ähnliche Rekonstruktion für das Dionysostheater des 5. Jahrhunderts in Athenai zu nehmen[457]. Wie ausgeführt wurde, setzt die Polygonalform die Idee des Rundkoilons voraus, dessen Entwicklung ausführlich dargelegt worden ist[458]. Für die Polygonalform der besprochenen drei jüngeren Theater muss eine andere Erklärung gefunden werden.

Möglicherweise spiegelt sich in diesen eine einfachere Ausgestaltung für das Sitzhaus; die polygonale Sitzreihenform ist, im Gegensatz zum Rundkoilon[459], für einen Holzbau geeignet. Nicht ausgeschlossen scheint, dass hinter dem Polygonalkoilon Holzvorbilder stehen. Allerdings kann es sich nach dem, was wir zum Rundkoilon gesagt haben, nicht um eine Vorform des Rundkoilons handeln, aber möglicherweise um eine billigere Variante in Holz. Man schuf damit Sitzgelegenheiten für die Zuschauer, ohne dass eine aufwendige Steinmetzarbeit nötig war. Nur die tragenden Elemente dieser Theater wären aus Stein gewesen. Solange diese hypothetische Form des Koilons mit Holzsitzen nicht nachgewiesen ist, bleibt die Rückführung der Polygonalkoila auf Holzvorläufer aber unsicher. Denkbar ist auch, dass die Polygonalform für Steintheater eingeführt wurde. Auch für die Steinmetzen ist die Anfertigung gerader Sitze einfacher als die Rundform, besonders auch dann, wenn der zur Verfügung stehende Stein zur Ausarbeitung präziserer Formen wenig geeignet ist!

Abschliessend sei noch auf einige Sonderfälle hingewiesen. In Böotien sind zwei Theater bekannt, die keine feste Koilongestaltung aufweisen, beide um 200 oder danach entstanden. Es sind dies das Theater im Musental am Helikon, wo für die Zuschauer nur eine Mulde vorhanden war, und das Theater im Kabirenheiligtum von Theben, wo erst in der Kaiserzeit ein Rundkoilon errichtet wurde. Es handelt sich hier um einfache Anlagen, die angesichts ihrer Zeitstellung nur als provinziell bezeichnet werden können. Es ist kaum ein Zufall, dass sie sich in Böotien befinden. Auch in Tegea ist das gebaute Rundkoilon, dessen Realisierung aufwendig war, erst später hinzugekommen[460].

9. Das Rundkoilon mit kreisförmiger Orchestra: Einzelfragen

Die Orientierung des Koilons und die Lage innerhalb oder ausserhalb der Stadt

Verschiedentlich wurde in der Forschung die Orientierung des Koilons der griechischen Theater untersucht[461]. Mit

452 Dazu unten 129–133.

453 Die Existenz dieses Vorgängerbaus wird jetzt von M. Bell bestritten. Was die im Gelände deutlich zu erkennende polygonale Struktur dann allerdings für eine Funktion hat, bleibt offen.

454 Anders zu interpretieren sind Reste im Amphiareion bei Oropos, die sich unter dem jüngeren Rundkoilon erhalten haben, denn dort biegt nur die oberste erhaltene Stufe um. Es muss sich daher um den Typus des gradstufigen Theatrons handeln. cf. dazu oben 56.

455 Die Datierung wurde in der Forschung immer tiefer angesetzt, zuletzt erst um die Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. cf. den Katalogteil. *s. v.*

456 Hier gehört die erhaltene Umfassungsmauer allerdings zum römischen Umbau.

457 Dazu oben 61 mit Am. 366..

458 cf. oben 62–69.

459 Dazu oben 65 zu Aigai (Vergina).

460 Dazu oben 73.

461 cf. A. v. Gerkan/W. Müller-Wiener, Das Theater von Epidauros (1961) 5f. mit Abb. 1, C. Gerhäuser, Spielmöglichkeiten a. O. (oben Anm. 273), bes. 13–25 mit Abb. im Anhang. C. Ashby, The Siting of Greek Theatres, Theatre Research International 16, 1991, 181–201. Eine überarbeitete Version in C. Ashby, Classi-

ganz vereinzelten Ausnahmen[462] wurden die griechischen Rundkoila an natürliche Geländeerhebungen angelehnt[463]. Das Vorhandensein einer mehr oder weniger geeigneten Geländeerhebung hat den Platz des Theaters innerhalb oder auch ausserhalb der Stadtanlage bestimmt und auch die Ausrichtung des Bau determiniert[464]. Um eine günstige Geländesituation zu nutzen, nahm man auch grosse Nachteile in Kauf, etwa in Pinara, oder auch konstruktive Schwierigkeiten, indem das Koilon über eine talartige Formation gelegt wurde, wofür Maroneia als Beispiel genannt werden kann, wo ein grosser Kanal unter dem ganzen Theater hindurch führt, oder *Wadi Es Sabrah* bei Petra, dessen mittlerer Bereich durch das Sturzwasser weitgehend zerstört ist. Die Empfehlungen Vitruvs[465], die Ausrichtung nach Süden zu vermeiden, finden in der Realität keine Bestätigung[466]. Schon das älteste Theater mit Rundkoilon, das Dionysostheater in Athenai, ist nach Süden orientiert. Es lassen sich Orientierungen in alle möglichen Himmelsrichtungen beobachten[467]. Dies gilt auch noch für die frei errichteten Theaterbauten der römische Zeit, wo oft urbanistische Gesichtspunkte entscheidend waren. Eine Regel hat es nicht gegeben, sie wäre angesichts der praktischen Voraussetzungen für den Theaterbau, eben des Vorhandenseins einer natürlichen Erhebung, auch ohne Sinn[468].

Auch die Lage des Theaters[469] innerhalb[470] oder ausserhalb[471] der Stadt wird durch die Möglichkeit bestimmt, das Koilon an einen natürlichen Hang lehnen zu können. Positionen, welche eine exakte Einfügung des Theaters in einen regelmässigen Stadtraster ermöglichen, sind für die griechische Zeit daher nur möglich, wenn die Geländeformation dies zulässt[472]. Unter den Theatern, welche ausserhalb einer Stadt gelegen sind, finden sich eine Reihe von Bauten, die zu Heiligtümern gehören. Zu nennen sind die Theater im Amphiareion von Oropos, im Apollonheiligtum von Delphoi, im Zeusheiligtum von Dodona, im Asklepiosheiligtum von Epidauros, im Apollonheiligtum von Halasarna, im Heiligtum des Apollon Erethymios in Ialysos, im Poseideion auf dem Isthmos und im Heiligtum der Grossen Götter in Samothrake. Aber auch dort ist die günstige Geländeform bestimmend für die Position im Einzelnen. Daher liegt das Theater im Asklepieion von Epidauros nicht im Heiligtumsbezirk selber, sondern in dessen Nähe, wo sich eine günstige Hanglage fand.

Das Fassungsvermögen des Koilons

Auf einem Papyrus aus Oxyrhynchos[473] wohl aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. wird die Rechenaufgabe gestellt, ausgehend von gegebenen Abmessungen die Zuschauerzahl eines Theaters zu bestimmen[474]. Das Rechenexempel, welches leider im Einzelnen nicht nachvollzogen werden kann, da der Text nicht vollständig erhalten ist, führt auf eine Gesamtzahl von 8400 Sitzplätzen, ein in der Realität durchaus möglicher Wert, der einem eher grösseren Bau entspricht. Unter dem Namen des Mathematikers Heron von Alexandria[475], der im 1. Jahrhundert n. Chr. gelebt hat, sind zwei Anleitungen zur

cal Greek Theatre. New Views of an Old Subject (1998) 97–117, Abb. 50–54. Die Orientierung der kleinasiatischen Theater hat De Bernardi 4, 23f. analysiert.

462 cf. oben 71–74.

463 So auch A. von Gerkan, Griechische Städteanlagen (1924) 107. R. E. Wycherly, How the Greeks Built Cities (1949) 162. R. Martin, L'urbanisme dans la Grèce antique ²(1974) 283–286. Zuletzt M. Kreeb, Zur Lage des Theaters in der antiken griechischen Stadt des Mutterlandes und Kleinasiens. Vorläufige Ergebnisse, Eirene 41, 2005, 125. 130f.

464 Dies wird zu Unrecht bestritten von Ashby 1991 a. O. 183f. und 1998 a. O. 99f. Ashby weist der Sonne eine zentrale Rolle für die Bestimmung der Ausrichtung der Theaterkoila zu, doch kommt er a. O. 1991, 195f. und a. O. 1998, 113f. zu keinem befriedigenden Ergebnis; auch die vorgeschlagenen Computer-Modelle werden hier kaum weiterhelfen.

465 Vitr. V 3, 2. cf. dazu auch oben 32.

466 Von den bei Gerhäuser, Spielmöglichkeiten a. O. (oben Anm. 273) 13–25 untersuchten griechischen, westkleinasiatischen und sizilischen Theatern ist die grosse Mehrzahl innerhalb des Viertelkreises zwischen SE und SW orientiert!

467 Gerhäuser, Spielmöglichkeiten a. O. 16–25 mit einer tabellarischen Zusammenstellung nach geographischen Regionen a. O. 24f. hat Beispiele zusammengestellt, die sich durchaus noch vermehren liessen. cf. auch die Graphiken bei von Gerkan/Müller Wiener a. O. und bei Ashby, 1998 a. O. Abb. 50 (nach von Gerkan/Müller-Wiener) und Abb. 51–54.

468 Auch Gerhäuser, Spielmöglichkeiten a. O. 26, sieht eine Abhängigkeit der Orientierung von der günstigsten Besonnung, doch trifft dies kaum zu; entscheidend waren die topographischen Gegebenheiten. Im Nachwort 40 macht Gerhäuser zudem religiöse Gründe geltend, was ebenfalls abzulehnen ist.

469 Zur Lage des Theaters cf. A. von Gerkan, Griechische Städteanlagen (1924) 107. R. E. Wycherly, How the Greeks Built Cities ²(1962) 160–174. R. Martin, L'urbanisme dans la Grèce antique ²(1974) 281–286. M. Kreeb, Zur Lage des Theaters in der antiken griechischen Stadt des Mutterlandes und Kleinasiens. Vorläufige Ergebnisse, Eirene 41, 2005, 117–139, mit sehr nützlichen Zusammenstellungen in Tabelle 1–6, welche sich auf TGR stützen; die Kritik an den dort vorgelegten Übersetzungen ins Deutsche bei Kreeb a. O. 119, Anm. 13 ist berechtigt: Die Autoren haben ihre Texte in italienischer Sprache abgefasst, eine übersetzte Version wurde zumindest dem Schreibenden nie vorgelegt!

470 Kreeb a. O. 123. 126–129.

471 Kreeb a. O. 123. 129f.

472 cf. dazu Gerkan a. O. 107. Dilke 1948, 138f.

473 Papiri greci e latini 3 (1914) 44, no. 186.

474 Z. 3f.: πῳσ[ους] χωρήσει τὸ θέαδρο[ν (sic!).

475 Zu Heron M. Folkerts, DNP 5, 1998, 480–483 *s.v.*

Berechnung der Zuschauerzahl eines Theaters überliefert[476], die beide von einer Sitzbreite von einem Fuss pro Zuschauer ausgehen, was das Rechnen erleichtert, aber kaum als realistisches Mass gelten kann, wie hier unten ausgeführt wird[477]. Wer die auf dem Papyrus überlieferte Rechenaufgabe lösen wollte, konnte sich auf die Lösung bei Heron abstützen.

Auch für die moderne Forschung ist es zweifellos von grossem Interesse, das Fassungsvermögen eines Koilons zu kennen, d. h. die Anzahl der Zuschauer zu bestimmen, die einen Sitzplatz fanden. In der Literatur zu den einzelnen Theatern finden sich allerdings nur wenige Angaben zur Kapazität der Bauten, und zu oft wird nicht deutlich gemacht, auf welchen Grundlagen die Angaben beruhen.

Die Berechnung der Sitzplätze für die Zuschauer ist grundsätzlich nicht schwierig, und dies gilt für die griechischen Theater und die Theater der römischen Zeit im Westen und im Osten. Zunächst muss die Gesamtlänge der Sitzreihen bestimmt werden. Diese ist dann durch die Sitzbreite für einen einzelnen Zuschauer zu teilen. Bei den überzogenen und den halbkreisförmigen Koila kann die Gesamtlänge bestimmt werden, indem die Länge der mittleren Reihe abzüglich allfälliger Treppenbreiten bestimmt und mit der Anzahl der Sitzreihen multipliziert wird[478]. Wenn es ein mittleres Diazoma gibt, ist dieses entsprechend zu berücksichtigen. Bei der Berechnung können sich in einem konkreten Einzelfall natürlich Schwierigkeiten ergeben. Einmal ist nur bei einem kleineren Teil der erhaltenen Koila die Grösse genauer bekannt. Insbesondere bleibt oft offen, wie weit ein Koilon nach oben reichte, und wie dessen oberer Abschluss gestaltet war. Und eine wichtige Voraussetzung ist selbstverständlich auch, dass für das Koilon ein ausreichender Plan verfügbar ist, der als Grundlage für eine exakte Ausmessung dienen kann. Die meist nur schematisch und in kleinerem Format vorgelegten Pläne genügen dafür in keiner Weise. Damit verlässliche Ergebnisse zu Stande kommen, müssten die Berechnungen vom wissenschaftlichen Bearbeiter eines Baus angestellt werden.

Weit gravierender ist ein zweites Problem, die Frage nämlich, welche individuelle Sitzbreite einem einzelnen Zuschauer zuzumessen ist. Auch dieses Problem besteht für alle Bauten in gleicher Weise, da es keinerlei Hinweise darauf gibt, dass sich die übliche Sitzbreite, falls es überhaupt eine solche gegeben hat[479], im Laufe der Entwicklung verändert hat. Daher haben auch die folgenden Ausführungen eine grundsätzliche Geltung. Über die Sitzbreite, welche für den einzelnen Zuschauer zu Grunde zu legen ist, herrscht in der Forschung kein Konsens[480]. Auch die Masse, die sich aus einzelnen Bauten herleiten lassen, scheinen nicht einheitlich zu sein. In einer Reihe von Bauten sind radiale Ritzlinien oder Ritzmarken gefunden worden, welche mit der Sitzbreite in Zusammenhang gebracht worden sind. Im Dionysostheater von Athenai hat W. Dörpfeld an verschiedenen Stellen Ritzmarken im Abstand von 0,33 m[481] und im Abstand von 0,41 m beobachtet[482], welche die Sitzbreite anzeigen könnten. W. Wurster[483] hat diese Masse bestätigt, hält aber zu Recht fest, dass sich der engere Ritzabstand in keiner Weise auf die Sitzplatzbreite beziehen kann, während er das grössere Mass als *knapp benutzbare tatsächliche Sitzbreite* bezeichnet. H. Knell übernimmt von Dörpfeld für die Sitzbreite das Mass von ca. 0,4 m[484]. Ritzmarken auf der Vorderseite der Prohedrieblöcke des gradstufigen Vorgängerbaus aus dem späteren 5. Jahrhundert[485] weisen dagegen eine Sitzbreite von 0,7 m auf[486]. Im griechischen Koilon von Korinthos hat R. Stillwell[487] Ritzmarken im Abstand von 0,36 m beobachtet. Im Theater von Bargasa in Karien wohl aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. scheinen Ritzlinien eine Sitzplatzbreite von vorne 0,42 und hinten 0,48 m anzugeben[488]. Für das Theater beim Asklepieion von Epidauros stütze P. Kavvadias[489] seine Berechnungen der Zuschauerzahl auf eine individuelle Sitzbreite von 0,4 m ab, ohne dass er dafür Hinweise am Bau

476 cf. Heron, ed. Heiberg 5, 1914, De mensuris 181f., Abs. 24–25. Folkerts DNP 5 a. O. qualifiziert diese Schrift als *eine minderwertige Kompilation geometrischer Rechenregeln*.

477 Die zweite Anleitung ist zudem unbrauchbar, cf. schon Heiberg a. O. 181, Anm. *.

478 Dasselbe als mathematische Formel bei G. Forni, Apulum 13, 1975, 150, a), erste Formel. Präzisiert bei Sear RT 26, der darauf hinweist, dass die Berechnungsart von Forni sich nur auf halbkreisförmige Caveagrundrisse bezieht.

479 Darauf könnte der Papyrustext hinweisen, welcher vorauszusetzen scheint (?), dass die individuelle Sitzbreite feststeht, doch hat es wohl keine einheitliche Norm gegeben; cf. dazu die Ausführungen hier unten.

480 cf. schon Isler, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 133f. mit Anm. 5. Auch Mitens 71, Anm. 36.

481 Dieser Wert schon bei A. Müller, Lehrbuch der Griechischen Bühnenalterthümer (1886) 91.

482 Dörpfeld/Reisch 44f. und 49f.

483 W. Wurster, Architectura 9, 1979, 70. Dort 64, Abb. 5 auch ein Planausschnitt, wo die Ritzmarken eingetragen sind.

484 H. Knell, Athen im 4. Jh. v. Chr. (2000) 131 mit Anm. 20.

485 Zu diesem Bau cf. den Katalogteil, *s. v.* Athenai, Dionysostheater, Vorgängerbau.

486 H. R. Goette, Griechischer Theaterbau der Klassik – Forschungsstand und Fragestellungen, in: Pöhlmann, Studien 28 mit Abb. 10. Zu diesen Marken auch unten 123 bei der Diskussion der Prohedrie.

487 R. Stillwell, Corinth 2. The theatre (1952) 31.

488 P. Debord/E. Varinlioğlu, Cités de Carie. Harpasa, Bargasa, Orthosia (2010) 148f., Abb. 255.

489 P. Kavvadias, Το Ιερὸν του Ασκληπιού στην Επίδαυρο (1899) 78, Anm. 1.

gefunden hatte[490]. In Megalopolis legten die Ausgräber, da sie im Koilon keine Hinweise fanden, ihrer Kalkulation der Kapazität 0,33 m als Sitzbreite zu Grunde[491], obgleich ihnen diese unbequem schmal erschien.

Aus dem Osten des Reichs sind zwei kaiserzeitliche Bauten bekannt, in welchen sich Hinweise auf die Sitzbreite herleiten lassen. Im Theater von Neapolis (Nablus) aus dem mittleren 2. Jahrhundert n. Chr. sind auf der vordersten Sitzreihe für die Phyle Herakleis 21 nummerierte Sitze reserviert[492]; aus der Gesamtlänge liess sich eine individuelle Sitzbreite von rund 0,4 m errechnen. Im Südtheater von Gerasa sind in den beiden äusseren der 4 *cunei* die Sitzplätze je von 1 bis 300 durchnummeriert. Für die Breite eines individuellen Platzes ergibt sich daraus rechnerisch ein Mass von 0,5 m[493]. Im römischen Theater von Verona zeigen Ritzlinien auf einzelnen Sitzreihen eine Breite an, welche zwischen 0,45 und 0,5 m je Zuschauer schwankt[494], ein Mass, welches demjenigen in den griechischen Theatern durchaus entspricht. Im grossen Theater von Pompeii finden sich in der elften Reihe der *ima cavea* Sitzplatzmarkierungen[495], welche eine individuelle Sitzbreite von 0,39 m anzeigen[496].

Die Zeugnisse ergeben insgesamt somit kein einheitliches Bild, worauf in der Forschung auch mehrfach hingewiesen worden ist[497]. Die unterschiedlichen Masse, welche in den verschiedenen Theatern mehr oder weniger zuverlässig belegt sind, zeigen, dass es offensichtlich keine einheitliche Norm gegeben hat. Dies bedeutet allerdings, dass die Berechnung der Zuschauerzahl eines bestimmten Koilons eigentlich nur dann möglich ist, wenn die individuelle Sitzbreite bekannt ist[498]. Die allermeisten in der Forschung vorgelegten Zuschauerzahlen bleiben damit ungenau, wenn nicht hypothetisch. Wie schon Kavvadias[499] mit rechnerischen Beispielen illustriert hat, führen unterschiedliche Sitzbreiten bei der Berechnung der Kapazität zu sehr signifikanten Unterschieden. Nach A. von Gerkan und W. Müller-Wiener[500] ergibt sich für das Theater beim Asklepieion von Epidauros bei einer Sitzbreite von 0,5 m eine Kapazität von 12000–12500 Personen[501], bei einer solchen von 0,4 m dagegen von 14000 Personen. Im vollen Ausbau rechnete Stillwell für das griechische Theater von Korinthos bei einer Sitzbreite von 0,36 m mit 15000 Plätzen, bei einer Sitzbreite von 0,5 m ergäbe sich hingegen ein Fassungsvermögen von nur etwa 11 000 Zuschauern.

Zu überlegen bleibt, ob die oben zusammengestellten Werte für die Sitzbreite in der Praxis überhaupt möglich sind. Die Breite von 0,33 m im Dionysostheater von Athenai erscheint unrealistisch[502]. Dies gilt auch für die rechnerische Breite von 0,33 m in Megalopolis[503]. Auch die Breite von 0,36 m im griechischen Theater von Korinthos ist sehr gering. Der Ausgräber R. Stillwell hat die Möglichkeit experimentell[504] überprüft und kam zum Schluss dass vier Personen durchschnittlicher Grösse solche Plätze benutzen konnten, ohne sich unbequem zu fühlen. Fragt sich allerdings, wie lange? Die übrigen bezeugten Werte für die Platzbreite, welche, wie dargelegt, zwischen 0,4 und 0,5 m liegen, sind dagegen wohl möglich, auch wenn der tiefere Wert doch recht eng erscheint[505]. Nicht zu vergessen ist, dass die grösste Breite eines menschlichen Körpers nicht auf der Höhe der Sitzfläche bzw. der Hüfte liegt, sondern im Schultergürtel. Die leichte Trapezform der individuellen Sitzfläche, welche sich aus dem kreisförmigen Verlauf der Sitzreihen ergibt,

490 Auch Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O. (oben Anm. 461) 37, Anm. 10 kennen offenbar keine Belege für die Sitzbreite am Bau.

491 Gardner/Schultz, Megalopolis a. O. (oben Anm. 220) 69, Anm. 2.

492 cf. den Katalogteil, *s. v.* Neapolis (Nablus). Auch A. Segal, Theatres in Roman Palestine and Provincia Arabia (1995) 80 mit Abb. 112.

493 cf. zuletzt F. Sear/A. Hutson, The South Theatre at Jarash, in: Studies in the History and Archaeology of Jordan 8, 2004, 391.

494 cf. Lugli, Tecnica edilizia 639. 642.

495 cf. Sear RT Taf. 11.

496 A. Mau, Pompeji in Leben und Kunst [2](1908) 143 schloss aus, dass diese Platzbreite für Erwachsene ausreicht. Er vermutete, dass es sich um Sitze für Knaben handle, was ohne Parallele bleiben würde. Für das augusteisch datierte Theater von Minturnae wird jetzt eine individuelle Sitzbreite von 0,363 m errechnet, ein sehr geringer Wert! cf. Red., Deutsches archäologisches Institut, Jahresbericht 2011, AA 2012/1, Beih. 61.

497 cf. Kavvadias a. O. 78. von Gerkan/Müller-Wiener a. O. 37, Anm. 10. Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. (oben Anm. 311) 210, Anm. 1.

498 Wer die oben vorgestellte Rechenaufgabe auf dem Papyrus lösen wollte, musste demnach die einzusetzende Sitzplatzbreite kennen.

499 cf. Kavvadias a. O. 78, Anm. 1.

500 von Gerkan/Müller-Wiener a. O. 37, Anm. 10.

501 Kavvadias a. O. 78, Anm. 1 errechnete mit demselben Wert sogar nur 11500 Plätze!

502 cf. Dörpfeld/Reisch 50: *für die Breite eines Sitzes entschieden zu klein*. Eine Platzbreite von einem Fuss wird jedoch in den Rechenexempeln bei Heron von Alexandreia zu Grunde gelegt; cf. hier oben 75f. mit Anm. 475. 476.

503 Gardner/ Schultz a. O. (oben Anm. 220) 69, Anm. 2. Für von Gerkan/Müller-Wiener a. O. 37, Anm. 10 ist diesen Wert als *natürlich kaum zu erreichen.*

504 Stillwell, Corinth 2 a. O. (oben Anm. 487) 32: *By actual experiment, however, four persons of average size can occupy as many of these adjacent spaces without discomfort*.

505 Einfache Stühle haben heute eine Sitzbreite von 0,5 m. Für Freiluftheater und Sportstadien werden nach von Gerkan/Müller-Wiener a. O. 37, Anm. 1 pro Zuschauer 0, 5 m eingeplant. Danach (?) W. Wurster, Architectura 9, 1979, 70. Eine entsprechende Aussage findet sich, bezogen auf heutige Theater, bei G. Forni, Apulum13, 1975, 150, mit weiterer Literatur in Anm. 32.

vermag die grössere Breite auf Schulterhöhe wohl zumindest teilweise auszugleichen, weil der Oberkörper sich im hinteren Bereich der Sitzfläche befindet. In Bargasa[506], wo die Ritzlinien der Sitzbegrenzung bis hinten durchgezogen sind, resultiert ein Unterschied zwischen der vorderen und der hinteren Breite von immerhin 0, 06 m.

Insgesamt ergibt sich, dass Angaben zum Fassungsvermögen der einzelnen Theater in der Literatur nur mit grosser Zurückhaltung zu werten sind. Nicht nur wird zumeist nicht klar gemacht, auf welchen Grundlagen die vorgelegten Zahlen beruhen. Auch dort, wo in der Literatur die zu Grunde gelegte Sitzplatzbreite angegeben wird, bleibt in aller Regel unsicher, ob diese dem effektiven Wert im untersuchten Koilon auch tatsächlich entspricht. Relative Vergleiche zwischen einzelnen Bauten sind somit nur dann möglich, wenn bei diesen für die Kapazitätsberechnung die gleiche rechnerische Platzbreite verwendet worden ist.

Besonders interessiert hat immer wieder die Frage, welches denn das grösste bekannte Koilon sei. So hat O. A. W. Dilke das Dionysostheater von Athenai, dasjenige beim Asklepieion in Epidauros und Megalopolis verglichen[507], um zum Schluss zu kommen, dass Athenai und Epidauros mit jeweils 17 000 Plätzen[508] etwa gleich gross, Megalopolis mit 19 000 Plätzen[509] noch um ein Stück grösser sei. Für das im Ganzen noch späthellenistische Koilon in Ephesos wurde zuletzt eine Zuschauerzahl von 19 000–20 000 oder 18 000 (bei einer Sitzbreite von 0,45 m) berechnet[510], nachdem früher bedeutend höhere Werte angenommen worden sind[511]. Im grossen Theater von Syrakusai, das oft ebenfalls zu den ganz grossen Bauten gezählt worden ist, soll es 14 000–17 000 Plätze gegeben haben, doch ist die Rechnungsbasis nicht bekannt. Für das grosse Theater von Argos im hellenistischen Zustand wird ein Fassungsvermögen von 20 000 Zuschauern geschätzt. Sehr grosse Koila hatten auch die kleinasiatischen Theater in Sardeis, Laodikeia am Lykos (grosses Theater), Kyzikos und Tralleis[512], deren Erhaltungszustand jedoch für eine Berechnung der Kapazität nicht ausreicht. M. Kadioğlu[513] nahm, gestützt auf die Grösse des Koilons und die Grösse der Orchestra, für Sardeis 16 000 Sitzplätze, für Miletos, Side und für das deutlich kleinere Theater von Perge jeweils ein Fassungsvermögen von 15 000 Zuschauern an[514]. Für das Theater in der Stadt Kos mit einer Gesamtbreite von nur 108 m wurden 13 000–14 000 Zuschauer angegeben, was sicher deutlich zu viel ist. Sehr grosse Theater hat es auch im Westen gegeben, doch sind die jeweils genannten Zuschauerzahlen auch hier wohl zumeist unverbindliche Schätzungen. Für das *theatrum Pompei* in Roma geben die Regionalkataloge ein Fassungsvermögen von 17 580 Zuschauern an, während Nash und andere moderne Autoren mit 10 000 Zuschauern rechnen, was eher knapp sein dürfte. Für das *theatrum Marcelli* mit einer deutlich geringeren Gesamtbreite rechnen die Regionalkataloge mit 20 500, die modernen Autoren mit 10 000–15 000 Zuschauern. Sehr gross sind auch die Theater von Augustodunum mit einem geschätzten Fassungsvermögen von 14 000–20 000 Zuschauer und von Vienna mit einem geschätzten Fassungsvermögen von 12 300 Zuschauern (nach Formigé) oder 13 500 Zuschauern (nach Bedon). Im römischen Theater von Verona, wo Ritzlinien auf einzelnen Sitzreihen die individuelle Breite anzeigen, gibt es keine Berechnung der gesamten Platzzahl, denn der vollständige Grundriss bleibt unbekannt.

Da die rechnerische Basis für eine zuverlässige Bestimmung der Anzahl der Sitzplätze bisher nur für eine kleine Minderheit der antiken Theater gegeben ist, lassen sich daraus keinerlei tragfähigen Schlussfolgerungen ziehen. So scheint es nahe zu liegen, andere Grundlagen wenigstens für eine ungefähre Bestimmung der Kapazität der einzelnen Bauten heranzuziehen. L. Moretti[515] setzte die Gesamtbreite des Koilons in Beziehung zur Anzahl der Sitzreihen, um zu einer auch nach seiner eigenen Aussage nur ungefähren Aussage zur Zuschauerzahl zu gelangen. Daher unterteilte er die betrachteten kleinasiatischen Bauten in sehr grosse, grosse und kleinere Theater[516], was zu im Ganzen zuverlässigen, aber doch wenig aussagekräftigen Ergebnissen führt.

506 P. Debord/E. Varinlioğlu, Cités de Carie. Harpasa, Bargasa, Orthosia (2010) 148f., Abb. 255.

507 Dilke 1948, 143, Anm. 2.

508 Diesen Wert für Athenai gibt schon Dörpfeld/Reisch 44f., während von Gerkan/Müller-Wiener a. O. 37, Anm. 10 mit derselben Rechnungsbasis (Sitzbreite 0,41 m) für Epidauros nur auf 14000 Plätze kamen.

509 Bei einer Sitzbreite von nur 0,33 m errechnete Kavvadias für Megalopolis dagegen bloss 17000 Plätze!

510 F. Krinzinger, ÖJh 72, 2003, 309.

511 cf. im Einzelnen den Katalogteil. *s. v.* Ephesos, Theater. Noch M. Kadioğlu, Die Scaenae frons des Theaters von Nysa am Mäander (2006) 14 nimmt 24000 Plätze an.

512 cf. die Zusammenstellung bei Sear RT 113.

513 Kadioğlu, Die Scaenae frons a. O. 14, mit Tabelle 1.

514 Viel zu hoch dürfte das von B. Yalman, AJA 98, 1994, 276 auf 15000 Zuschauer geschätzte Fassungsvermögen für das mittelgrosse römische Theater von Nikaia (Iznik) sein

515 L. Moretti, La capacità dei teatri e degli stadi di alcune città d'Anatolia, ArchCl 6, 1954, 148–158.

516 Moretti, ArchCl 6 a. O. 150–154.

G. Forni[517] schlug ausser einer Berechnungsformel auf Grund der Sitzlänge zwei weitere komplexere Formeln vor, welche vom äusseren Umfang des Koilons und dem Umfang der Orchestra bzw. von den Durchmessern für das Koilon und für die Orchestra ausgehen. Schliesslich präsentiert Forni auch eine Formel[518], welche von der Gesamtfläche des Koilons ausgeht, die er in Beziehung zur Fläche setzt, welche die Zuschauer einnahmen. Rechnerisch sind all diese Wege sicherlich gangbar, doch setzen auch sie zuverlässige Massangaben als Grundlage voraus, im letzten Fall genaue Flächenmasse, die auf ausreichende Pläne abzustützen wären, ebenso die Kenntnis der individuellen Sitzbreite und Sitztiefe. Damit stellt sich dasselbe Dokumentationsproblem, wie es oben bei der einfachen Methode, welche sich auf die Sitzlänge abstützt, diskutiert worden ist.

Zum Verhältnis der Koilongrösse zur Bevölkerungszahl der Stadt

Ein letzter Aspekt, den es anzusprechen gilt, ist das Verhältnis der Grösse eines Koilons zur Einwohnerzahl der Stadt, zu welcher dieses gehört. Der Arzt Galenos aus Pergamon hielt fest:[519] *Wenn die Bürgerzahl sich auf annähernd 40000 beläuft und wenn man zu ihnen noch die Zahl der Frauen und Sklaven hinzurechnet, wird man sich bei einer Zahl von 120000 als nicht ausreichend wiederfinden*[520]. Galenos rechnete also im 2. Jahrhundert n. Chr. damit, dass die männlichen Bürger nicht ganz ein Drittel der Gesamtbevölkerung einer Stadt ausmachen, wobei die Kinder nicht einmal mitgezählt sind.

Will man von der Kapazität eines Theaterkoilons auf die Gesamtbevölkerung der zugehörigen Siedlung, allenfalls mit Einschluss des nahen Umlands, zurückschliessen, muss zunächst klargestellt werden, wer überhaupt ins Theater gehen durfte. Neben den Bürgern auch die Frauen? Und auch die Sklaven? Eine Antwort kann nur sehr differenziert erfolgen, denn die Verhältnisse werden im Laufe der Zeit und auch je nach dem kulturellen Umfeld unterschiedlich gewesen sein[521]. Nach der Aussage im Prolog des *Poenulus* des Plautus[522] waren im Theater auch Frauen und Sklaven anwesend, und sogar Säuglinge wurden von ihren Ammen mitgebracht. Dagegen wurde in der Forschung intensiv diskutiert, ob im klassischen Theater in Athen Frauen bei den Aufführungen anwesend waren. Keine Teilnahme der Frauen im 5. Jahrhundert v. Chr. nahmen zuletzt N. Wilson[523], E. Rawson[524] und P. Thiercy[525] an. Dagegen vertreten unter den neueren Autoren J. Michael Walton[526], A. J. Podlecky[527], J. Henderson[528], G. Mastromarco[529], F. Kolb[530], E.-C. Gerö/H. R. Johnsson[531], E. Csapo/W. J. Slater[532], J.-Ch. Moretti[533] und zuletzt A. M. Andrisano/E. Pavini[534] die Ansicht, dass Frauen im Theater des 5. Jahrhunderts anwesend waren. Die Anwesenheit von Nichtbürgern, Sklaven und Frauen im Theater untersuchte zuletzt D. Kawalko Roselli[535]. Spätestens seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. ist der Theaterbesuch von Frauen nach A. Vazaki[536] belegt. Auch wenn die Forschungsmeinung in jüngster Zeit eher dazu tendiert, eine Präsenz der Frauen anzunehmen, reichen die Quellen, wie S. Goldhill[537] zu Recht festgehalten hat, nicht

---

517 G. Forni, Apulum 13, 1975, 150, a), zweite und dritte Formel. Dazu schon oben Anm. 478.

518 Forni a. O. 151, b).

519 Galenos (5 p. 49f. Kühn): εἴπερ οὖν ἡμῖν οἱ πολῖται πρὸς τοὺς τετρακισμυρίους εἰσὶν ὁμοῦ, ἐὰν προσθῇς αὐτοῖς τὰς γυναῖκας καὶ τοὺς δοὺλους, εὑρήσεις σαυτὸν δώδεκα μυριάδων ἀνθρώπων οὐκ ἀρκούμενον εἶναι πλου- (50) - σιώτερον, ...

520 Übersetzung nach Ch. Marek, Geschichte Kleinasiens in der Antike (2010) 493.

521 Die Zusammensetzung des Publikums im Dionysostheater von Athenai im 5. und 4. Jahrhundert erörtert N. Spineto, Athenian Identity, Dionysiac Festvals and the Theatre, in R. Schlesier (Hrsg.), A. Different God? Dionysos and Ancient Polytheism. Papers presented at an international conference held in March 2009 at the Pergamon Museum in Berlin, (2011) 301–308.

522 cf. dazu ausführlicher unten 269f. im Kapitel zu den frühen Holztheatern in Rom.

523 N. Wilson, Two observations of Aristophanes' Lysistrata, GrRomByzSt 23, 1982, 157–161, besonders 159.

524 Rawson, BSR 1987, 90, Anm. 35, eher ablehnend.

525 P. Thiercy, Il ruolo del pubblico nella commedia di Aristofane, Dioniso 57, 1987, 181f.

526 J. Michael Walton, Greek Theatre Practice (1980) 78.

527 A. J. Podlecky, Could Women Attend the Theater in Ancient Athens? A Collection of Testimonia, AncW 21, 1990, 27–43.

528 J. Henderson, Women and the Athenian Dramatic Festivals, TransactAmPhilAss 121, 1991, 133–147.

529 G. Mastromarco, Introduzione a Aristofane (1994) 7f.

530 Kolb, Dioniso 1989 a. O. (oben Anm. 435) 346.

531 E.-C. Gerö/H. R. Johnsson, Where Were the Women When the Men Laughed at Lysistrata? An Inquiry into the Question whether the Audience of the Old Comedy also Included Female Spectators, Eranos 99, 2001, 87–99.

532 E. Csapo/W. J. Slater, The Context of Ancient Drama (1995) 286f.

533 Moretti, Théâtre et société 271 mit Anm. 1.

534 A. M. Andrisano/E. Pavini, Il pubblico del teatro greco: donne in 'maschera' alla 'prima'?, in: A. M. Andrisano (H.), Il corpo teatrale fra testi e messinscena (2006) 125–138, mit älterer Literatur in Anm. 15–18.

535 D. Kawalko Roselli, Theater of the People, Spectators and Society in Ancient Athens (2011) 118–194.

536 A. Vazaki, Mousike Gyne. Die musisch-literarische Erziehung und Bildung von Frauen im Athen der klassischen Zeit (2003) 184–189.

537 S. Goldhill, Representing Democracy: Women at the Great Dionysia, in: R. Osborne/S. Hornblower, Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts, presented to David Lewis (1994) 347–369, besonders 368f. Eine entsprechende Meinung vertritt

aus, um die Frage eindeutig zu klären. Nach Aussage der Vita Aeschyli 9 sollen beim Auftritt der Erinyen in der Orestie Kinder in Ohnmacht gefallen sein und Frauen Fehlgeburten erlitten haben[538]. Solche Schauergeschichten, wenn sie denn zutreffen, müssen sich in keiner Weise auf eine Realität des 5. Jahrhunderts v. Chr. beziehen! Auch die Datierung eines angeblichen Volksbeschlusses, wonach es im Theater getrennte Sitzplätze für die Frauen und auch für die Hetären gegeben habe, bleibt offen[539].

Wenn es zutrifft, dass die Frauen seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. im Theater sassen, sind die Auswirkungen auf die Frage nach dem Verhältnis der Zuschauerzahl zur Siedlungsgrösse etwas weniger gravierend, auch wenn die Anwesenheit von Sklaven und von Bewohnern des Umlandes nicht quantifiziert werden kann. Das Dionysostheater in Athenai konnte weniger als einen Zehntel der Bevölkerung Attikas fassen[540]; wer einen Theaterplatz wollte, musste daher frühmorgens aufbrechen, wie späte Quellen[541] besagen. Dennoch wird man annehmen dürfen, dass das Theater einer Stadt üblicherweise deren Bewohner fassen konnte, wohl darauf angelegt war, diese und auch Bewohner des näheren Umlands aufzunehmen. Schon T. R. S. Broughton[542] hat 1938 neben anderem auch das Fassungsvermögen der Koila in seine Überlegungen der Berechnung von Bevölkerungszahlen des römischen Kleinasien mit einbezogen, sie aber als wenig aussagekräftig bezeichnet. L. Moretti[543] war demgegenüber der Meinung, dass die Anzahl der Sitzplätze der Anzahl der Bewohner einer Stadt, unter Einschluss zumindest eines Teils der Frauen, entsprochen habe. Dagegen meinte G. Forni[544], um die Gesamtzahl einer Bevölkerung zu bestimmen, müsse man die Anzahl der Sitzplätze mit 4,5 multiplizieren, einem Faktor, welcher sich jedoch nur auf Schätzungen abstützt. L. Gallo[545] möchte die Kapazität der Koila in Kombination mit anderen Daten heranziehen, um die Bevölkerungszahl zu ermitteln. Ein besonderes Missverhältnis zwischen der Anzahl der Bürger und der Kapazität des Theaters hat H. Lohmann für Thorikos festgestellt[546], um daraus den Schluss zu ziehen, dass dieses Theater auch zentralörtliche Funktionen für die umliegenden Demen übernommen habe.

Die hier zusammengetragenen Beobachtungen und Aussagen führen zusammenfassend zum unabweisbaren Ergebnis, dass sichere Rückschlüsse aus der Kapazität eines Koilons auch nur annähernd auf die Anzahl der Bewohner der zugehörigen Stadt unmöglich sind. Auch aus der Grösse ihrer Theater auf die relative Grösse verschiedener Städte zu schliessen, wie dies versucht worden ist[547], scheint nur zuverlässig, wenn die verglichenen Bauten in einem einigermassen geschlossenen Gebiet liegen und auch zeitlich einigermassen einheitlich anzusetzen sind.

Beobachtungen zur Konstruktion des Rundkoilons

Auch wenn eine natürliche Erhebung ausgenutzt werden konnte, war fast immer auch eine künstliche Aufschüttung der Flügel nötig. Nur in einigen wenigen Fällen, im grossen Theater von Syrakusai, in Halikarnassos oder in Mytilene, und auch noch beim Odeion des Herodes Atticus in Athenai war das Koilon so vollständig aus dem Fels geschnitten, dass nur noch die Analemmamauern errichtet zu werden brauchten, die direkt gegen den Fels gelehnt werden konnten. Dafür waren um so grössere Felsarbeiten nötig, um das Koilon aus dem anstehenden Material herauszuhauen, auch wenn heute nicht mehr deutlich ist, inwieweit schon die natürliche Felsformation der Koilonhöhlung teilweise entgegenkam. Beim kleinen Theater von Apollonia (Kilinçli) wurde das Südanalemma direkt an den Fels gebaut, während der Nordflügel gebaut werden musste.

Wo das Koilon nicht auf einer Felsunterlage, sondern auf weichem Grund sass, mussten in der Regel ebenfalls grössere Erdarbeiten wie Aufschüttungen oben und Abtragungen im unteren Koilonbereich vorgenommen werden, doch wären diese nur mit Hilfe von stratigraphischen Feinuntersuchungen im Einzelnen nachzuweisen, welche in der Regel unter-

auch M. Brioso Sánchez, Las mujeres, ¿expectadoras del teatro clásico griego?, Habis 36, 2005, 77–96.

538 cf. H. Blume, Bühnenbilder: Gesehenes und Vorgestelltes im attischen Theater, in: J. Gebauer u. a. (Hrsg.), Bildergeschichte. Festschrift Klaus Stähler (2004) 18 mit Anm. 4.

539 Scol. Ar. Ec. 22; cf. Rawson, BSR 1987, 90, Anm. 35.

540 cf. zuletzt E. Csapo/W. J. Slater, The Context of Ancient Drama (1995) 286. Zur Anzahl der Bürger in Athenai im späten 4. Jahrhundert v. Chr. cf. J. Wiesehöfer, DNP 2, 1997, 602, *s. v.* Bevölkerung, Bevölkerungsgeschichte.

541 cf. Scol. Lukian, Timon 49. Lib., zu Demosth. Olynthiakos 1, 4. Ulp., Prolegomena zu Demosth. Olynthiakos 1, 1. Moretti, Théâtre et société 271 mit Anm. 2.

542 T. R. S. Broughton, Roman Asia Minor, in T. Frank (Hrsg.), An Economic Survey of Ancient Rome 4 (1938) 814.

543 L. Moretti, La capacità dei teatri e degli stadi di alcune città d'Anatolia, ArchCl 6, 1954, 158.

544 G. Forni, Apulum 13, 1975, 153.

545 L. Gallo, I teatri delle *poleis* siciliane: funzione politica e implicazioni demografiche, in: Quarte Giornate Internazionali di studi sull'area elima, Erice 1–4 dicembre 2000, Atti (2003) 540–544.

546 Lohmann, Entwicklung des antiken Theaters a. O. (oben Anm. 290) 201.

547 cf. etwa H. P. Isler, SicA XXXII 98, 2000, 201f.

blieben sind. Beim Theater von Iaitas etwa hat sich gezeigt, dass das Westanalemma in den unteren Lagen in den Fels eingetieft und direkt vor dem abgearbeiteten Fels gesetzt worden ist, während die mittlere Partie und der Ostteil des Koilons weitgehend aufgeschüttet werden mussten. In Babylon war der ganze obere Koilonbereich aufgeschüttet, in Elea zwei Drittel des Koilons, denn nur der Westflügel konnte an den gewachsenen Fels gelehnt werden. Auch im grossen Theater von Delos, in Megalopolis[548] und in Korinthos war der oberste Koilonbereich aufgeschüttet. Kaum in den Hang eingetieft, aber offensichtlich über einem kassettenartigen Mauergerüst sehr solide konstruiert ist das Koilon des Theaters von Segesta, wo der obere Rang und grosse Teile der Flügel frei gebaut wurden, wo aber auch der Rest des Sitzhauses auf einer gebauten Konstruktion zu ruhen scheint. Die Errichtung eines Koilons stellte in jedem Fall, wie schon oben betont worden ist, eine aufwendige Bauaufgabe dar.

Die frei gebauten Flügel und die Analemmata brachten, wie schon erwähnt, immer konstruktive Probleme. Wie sollte der Schub des Füllmaterials abgefangen und das Abrutschen der Aufschüttungen vermieden werden? Häufige Reparaturen an den Analemmata zeigen, dass das Problem aktuell war. In Iaitas mussten die Analemmata im oberen Teil nach etwas mehr als einem Jahrhundert vollständig erneuert werden. Die Analemmata in Elis wurden nicht weniger als dreimal erneuert und dabei jeweils erweitert und verstärkt. In manchen Fällen wurden die Analemmata in römischer Zeit mit Mörtelkonstruktionen saniert, so in Thasos, Tyndaris oder Iasos, wo die Inschrift auf dem mit Mörtel hinterfüllten Analemma in das frühe 2. Jahrhundert v. Chr. datiert. Grundsätzlich boten sich verschiedene Möglichkeiten zur Verstärkung der Analemmata an. Man konnte versuchen, die Stützmauern möglichst massiv zu bauen[549]. Man konnte versuchen, durch bauliche Massnahmen im Innern die Flügel zu festigen, oder man konnte äussere oder auch innere[550] Strebepfeiler anbringen. Konstruktiv besser war es in jedem Fall auch, wenn die Füllung der Flügel nicht aus Erde, sondern aus Steinmaterial bestand, welches möglichst geschichtet, nicht geschüttet eingebracht wurde und auf diese Weise einen gewissen eigenen Halt erlangte[551]. Wasser und Pflanzenwuchs können einer solchen Füllung weniger anhaben. Steinfüllungen begegnen insbesondere bei hellenistischen Theatern in Kleinasien häufiger, etwa in Herakleia am Latmos, Kadyanda[552], Kyaneai[553] oder Patara[554].

Am einfachsten und am verbreitetsten war sicher eine möglichst starke Ausführung der Analemmamauern. Diese Lösung findet sich schon im Dionysostheater in Athenai, wo hinter der auf Ansicht gearbeiteten Marmorschale eine massive Brecciakonstruktion liegt[555]. Auch beim frei gebauten Koilon in Tegea hat man diesen Weg gewählt[556].

Verstärkungsmassnahmen im Innern der Koilonflügel sind meist nur dann nachzuweisen, wenn die Flügel beschädigt sind. Im Theater von Herakleia am Latmos aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., wo eine innere Radialmauer wegen der heutigen Erhaltung gut zu sehen ist, aber auch in Paphos und wohl auch bei manchen anderen Beispielen wurden Radialmauern eingezogen. In anderen Fällen wurden im Innern der Auffüllung konzentrische Ringmauern angebracht, wie dies am Theater von Kyaneai aus den Jahren um 200 v. Chr. und an demjenigen in Patara aus dem 1. Jahrhundert noch deutlich ist[557]. In Kys, wo der weggebrochene Flügel die Beobachtung der Innenkonstruktion ermöglicht,

548 cf. die Schnittzeichnung bei Gardner/Schultz, Megalopolis a. O. (oben Anm. 220) 40, Abb. 28. Die Masse des aufgeschütteten Materials war hier sehr beträchtlich, cf. Lauter/ Lauter-Bufe, AA 2004, 1, 142 mit Abb. 3.

549 Zur Konstruktionsweise und zur Art der Oberflächengestaltung der Umfassungsmauern bei kleinasiatischen Theatern allgemein De Bernardi 4, 35–40.

550 In Morgantina wurden hinter dem Südanalemma drei mehr als 2 m hohe Stützmauern gefunden, der Leerraum dahinter wurde mit Erdmaterial zugeschüttet; cf. C. Bonanno, Gli scavi nell'area del teatro di Morgantina (2004–2005) e i lavori per la riapertura del Museo di Aidone, in: Morgantina a cinquant'anni dall'inizio delle ricerche sistematiche. Atti dell'Incontro di Studi. Aidone, 10 dicembre 2005 (2009) 71.

551 cf. auch De Bernardi 4, 33.

552 cf. De Bernardi 2, 105, Abb. 155.

553 cf. De Bernardi 2, 146, Abb. 205.

554 cf. De Bernardi 2, 125, Abb. 184.

555 Sie ist früher irrtümlich als eigene Bauphase verstanden worden, cf. dazu den Katalogteil.

556 cf. oben 73.

557 Auf die inneren Ringmauern wies schon De Bernardi 4, 33–35, mit Abb. 39 (Kyaneai) und Abb. 40 (Patara) hin. Einen weiteren Vorteil vermutet sie darin, dass die Koila dadurch schon während der Bauzeit in ihrem unteren Teil benutzbar waren. Ein weiteres Beispiel ist nach De Bernardi 4 a. O. das griechische Theater von Balbura; wie L. Bier, AnatSt 44, 1994, 37f. mit Taf. 3, c; 4, a-b, richtig festhält, handelt es sich in diesem Fall um einen älterer Bauzustand mit etwas kleinerem Koilon! Für eine Mehrphasigkeit auch beim Koilon in Kyaneai hat sich B. Kupke, in: F. Kolb (Hrsg.), Lykische Studien 3. Die Siedlungskammer von Kyaneai in Lykien. Bericht über die Feldforschungen im Yavu-Bergland im Sommer 1992 (1996) 17–19 ausgesprochen. Dagegen spricht, dass die inneren Ringmauern nicht auf Sicht gearbeitet sind; die Quaderschale der Analemma-Fassade ist nur teilweise erhalten und reichte vielleicht nie weiter nach aussen, die Sitzstufen sind einheitlich.

sind Steinbrocken gegen die Umfassungsmauer geschichtet, in welchen ein grosser Entwässerungskanal verläuft.

Häufiger oder doch häufiger nachzuweisen sind äussere Stützen, also Stützpfeiler an der Umfassungsmauer und an den Analemmata. Beispiele für Stützen an der Stelle der Umfassungsmauer, wo diese besonders gefährdet schien, finden sich beim das Theater in Herakleia am Latmos (Südflügel) und in Iasos (Südflügel) im 3. Jahrhundert oder beim hellenistische Theater von Rhodiapolis (Ostflügel). Stützpfeiler aussen am Analemma und an den Umfassungsmauern gibt es in Buthroton. Eine besondere Lösung zeigt das Theater von Kaunos, wo die mächtigen Stützpfeiler auf der Innenseite der Umfassungsmauer angebracht wurden und daher nicht sichtbar waren.

Der Plan des Theater von Morgantina 2, das um 250 v. Chr. errichtet wurde[558], sah an der Umfassungsmauer und an der Front Stützpfeiler vor, doch wurden nur diejenigen an der Umfassungsmauer über das Fundament hinaus hochgezogen. Dagegen wurden, zumindest am Südanalemma, wo dies nachgewiesen ist[559], auf der Innenseite Stützpfeiler angebracht. Diese reichen allerdings nicht bis ins Fundament hinunter und müssen daher das Ergebnis einer Planänderung noch während des Baus des Analemmas sein. Im Theater von Elis sind die erneuerten Analemmata und Umfassungsmauern mit Pfeilern verstärkt worden. Gemäss dem Plan[560] zeigt das Theater von Zea im Peiraieus einzelne Pfeiler auf der Aussenseite des frei gebauten Koilons; offen bleibt, ob es sich um unregelmässig angebrachte Verstärkungen handelt oder ob einst alle Radialmauern über die Umfassungsmauern hinaus vorsprangen und nur der Erhaltungszustand unvollständig ist. Noch beim Odeion des Herodes Atticus in Athenai im 2. Jahrhundert n. Chr. ist ein Stützpfeilerkranz im obersten Bereich der Cavea gewählt wurden, um das Gewicht des Holz- und Ziegeldaches mitzutragen. In einzelnen Fällen ist die Pfeilergliederung in eine Schmuckordnung umgesetzt, so in Perge (um 120 n. Chr.)[561], wo die regelmässigen Pilaster keine Stützfunktion mehr haben, oder in Termessos (frühes 2. Jahrhundert v. Chr.)[562], wo nur im Bereich des Hauptzugangs von oben ins Koilon eine ionische Halbsäulenordnung verwendet ist.

Auch an den Analemmafronten sind Stützpfeiler verwendet worden, so beim grossen Theater von Kassope (frühes 3. Jahrhundert) und beim Südwesttheater in Byllis (mittleres 3. Jahrhundert), beim Theater in Nikaia (Klos, 3. Jahrhundert), wo bisher nur die Ostseite untersucht wurde, auch bei demjenigen im Amphiareion bei Oropos, ebenfalls aus dem 3. Jahrhundert, und schliesslich in Perperene, das innerhalb der hellenistischen Zeit nicht genauer datiert ist. Das Theater beim Asklepieion von Epidauros aus dem späten 4. Jahrhundert weist nur an den äusseren Geländestützmauerpartien, welche die Zugänge auf das mittlere Diazoma trugen, Pfeiler auf[563]. Das kleine Theater in Kassope[564] hat einen massiven Stützpfeiler (nur auf der Nordseite erhalten) im äusseren Analemmabereich. Beim Theater von Aigeira finden sich auf der Südostseite des Koilons zwei Strebepfeiler an der Analemmamauer aussen, dazu ein innerer, nicht sichtbarer Strebepfeiler für die Umfassungsmauer. Besonders massiv sind die auf Grund der Bautechnik mit dem ursprünglichen Bau zeitgleichen breiten Stützpfeiler in Perperene ausgefallen, wo sie die Form von vorgelagerten Postamenten haben, welche nur einen Teil der Analemmahöhe abdeckten; an einem Flügel ist das Postament sogar verdoppelt.

Eine besonders massive Stützkonstruktion zeigt das Theater von Dodona aus dem frühen 3. Jahrhundert, wo im unteren Koilonbereich beidseits zwei turmartige mächtige Vorbauten das Analemma und besonders dessen Aussenecken stützen[565]. Die gute Erhaltung dieses Koilons beweist, dass die Massnahmen zur Stärkung erfolgreich waren. Auch in Epidauros sind die Koilonecken als Turmkonstruktionen mit gegenüber dem Analemma leicht vorspringender Front ausgebildet worden, und die Umfassungsmauer im frei gebauten Teil wurde mit regelmässig angebrachten Pfeilern verstärkt. In den kleinasiatischen Theatern in Halikarnassos (Ostanalemma)[566], in Magnesia am Mäander (hellenistischen Theater)[567], in Alinda[568], Hyllarima[569], Kibyra[570], Prusias[571] und noch im kaiserzeitlichen Theater von Sagalassos[572] aus dem vorgerückten 2. Jahrhundert n. Chr. sind die Ecken durch eine Pilastergliederung betont,

558 Zur Datierungsproblematik im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*
559 Sichtbar in einem Suchschnitt im Sommer 2004.
560 Dörpfeld/Reisch 98, Abb. 34.
561 cf. De Bernardi 3, 152, Abb. 162.
562 cf. De Bernardi 2, 15, Abb. 7.
563 cf. den Plan bei Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O. (oben Anm. 461) Taf. 1.
564 cf. S. Dakaris, Cassopaia and the Elean Colonies, Ancient Greek Cities 4 (1971) Abb. 52.
565 cf. die Abb. bei Bosnakis 58f.
566 Unpubliziert.
567 cf. C. Humann/J. Kohte/C. Watzinger, Magnesia am Maeander (1904) 25, Abb. 9.
568 cf. De Bernardi 2, 186, Abb. 265.
569 Unpubliziert.
570 cf. De Bernardi 1, 9f., Abb. 1f.
571 Nach G. Perrot/E. Guillaume/J. Delbet, Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie (1872) Taf. 2 unten.
572 cf. De Bernardi 2, 41, Abb. 58.

die aber keine Stützfunktion mehr hat. In Alabanda weist nur die eine Aussenecke des Koilons einen Pilaster auf. Aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. ist in Erythrai[573] eine Pilastergliederung erhalten, welche ein sorgfältig ausgearbeitetes Basisprofil aufweist; über das Abschlusskapitell ist nichts bekannt. Ausserhalb Kleinasiens scheinen solche die Ecke tektonisch betonenden Pilaster nicht zu begegnen. Es ist wohl kein Zufall, dass Stützpfeiler an der Analemmafront eher früh sind und auf das Mutterland konzentriert bleiben. In Kleinasien wurde die Analemmafront als Ansichtsseite des Baus verstanden, was sich auch in der oft besonders gepflegten Mauergestaltung äussert[574]. Pfeiler, welche die Analemmawand unterbrechen, sind offenbar hier und überhaupt im späteren Hellenismus möglichst vermieden worden. Die turmartigen Verstärkungen der Analemmaaussenecken in Patara[575] sind als sekundäre Verstärkungen erst im mittleren 2. Jh. n. Chr. angefügt worden.

Die Plangestaltung des Rundkoilons, überzogene und gestelzte Koila

Die verbreitete Form für das Koilon als Ganzes war der **überzogene Halbkreis**; meist wurde dabei von **einem** Mittelpunkt ausgehend der Halbkreis der inneren Koilonbegrenzung mehr oder weniger stark über 180° hinaus vorgezogen. Treppen und Analemmata waren dabei in der Regel auf den Kreismittelpunkt ausgerichtet. Neben der Form des überzogenen Halbkreises steht diejenige des **gestelzten Halbkreises**. Hier wird der halbkreisförmige Koilonteil jenseits der 180° gradlinig und parallel mehr oder weniger weit vorgezogen. Treppen und Analemmata waren in der Regel auf den Kreismittelpunkt ausgerichtet. Die Schräge der Analemmata ist dagegen offensichtlich nicht vom Grundplan her festgelegt; die Analemmata können sich nicht auf den Kreismittelpunkt beziehen, ihre Schräge variiert von Bau zu Bau bisweilen stark[576].

Zunächst zu den Koila mit überzogenem Halbkreis. Neben der verbreiteten Konstruktion mit einem einzigen Kreismittelpunkt begegnen auch polyzentrische Konstruktionen, wie sie auch Vitruv[577] fordert; damit war es möglich, die Kurve zu den Flügeln hin flacher zu führen. Die Abweichungen von der einfachen überzogenen Kreisform können dabei relativ geringfügig sein, und es ist sicher kein Zufall, dass polyzentrische Konstruktionen vor allem bei besonders gründlich vermessenen Bauten festgestellt worden sind. Wenn nicht schon bei der Vermessung der Bauaufnahme auf die Frage geachtet worden ist, erlauben die publizierten Pläne gewöhnlich kein eindeutiges Urteil über die Konstruktionsart mehr. Die Beispiele für komplexere polyzentrische Koilonkonstruktionen sind daher möglicherweise zahlreicher, als dies auf Grund der veröffentlichten Pläne den Anschein macht. Folgende Beispiele sind bekannt. Beim Koilon im Panionion[578] aus dem vorgerückten 4. Jahrhundert v. Chr. ist beobachtet worden, dass die Kreismittelpunkte für die innere Begrenzung des Koilons auf einer Geraden liegen, in Epidauros[579] und Priene[580], beide um 300 v. Chr., sind die 3 Mittelpunkte für das Koilon in einem Dreieck angeordnet. Auch in Apollonia (Marsa Susa) liegt eine Konstruktion mit drei Mittelpunkten zu Grunde[581], ebenso wohl in Maroneia[582]. Einen polyzentrischen Grundriss hat auch das hellenistische Theater von Dion, wo zwei Mittelpunkte verwendet wurden[583], ebenso vielleicht Byblos[584]. Im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander fallen die äusseren Dreieckpunkte auf den Grundkreis[585], wenn auch nicht auf der Kreisachse, wie dies Vitruv fordert. Im grossen Theater von Sparta, wo die Kurve der Sitzreihen im überzogenen Bereich deutlich einen grösseren Radius aufweist[586], ist das polyzentrische Kon-

573 Unpubliziert.

574 Dazu unten 129f.

575 cf. De Bernardi 2, 125f., Abb. 183f. 186.

576 Frederiksen, Typology hat versucht, eine Typologie der griechischen Koila (und Theatra) zu erarbeiten, indem er die Grundform des Koilons zum einzigen Kriterion machte und die übrigen konstituierenden Elemente wie Analemmaverlauf und anderes als sekundäre Elemente erklärte; ein solcher schematischer Zugang *a posteriori* kann dem historischen Prozess nicht gerecht werden, wie wir mit unserer im Detail analysierenden Darstellung zu zeigen hoffen.

577 Vitr. V 7, 1. cf. auch Frederiksen, Typology 153f., Typ E.

578 W. Müller-Wiener, in: G. Kleiner u. a., Panionion und Melie (= JdI, 23. Ergh. 1967) 34, Abb. 12.

579 cf. Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a O. (oben Anm. 461) 30, Taf. 3.

580 cf. Gerkan, Priene 63, Taf. 29.

581 R. M. Harrison, in: J. H. Humphrey (Hrsg.), Apollonia, the Port of Cyrene, Excavations by the University of Michigan 1965–1967. LibyaAnt, 4. Suppl. (1976) 164; die Lage der Punkte wird nicht näher beschrieben.

582 cf. den Plan bei E. Pentazos, in: Mnimi D. Lazaridi, Kongress Kavala 1986 (1990) 640, Plan 2; die Kreismittelpunkte sind allerdings nicht eingetragen.

583 G. Karadedos, in: AErgoMak 5, 1991, 164, Abb. 6, α. Es handelt sich wohl eher um eine zufällige Abweichung als Folge einer Bauungenauigkeit.

584 Nach M. Dunand, Fouilles de Byblos 2 (1954) 42 mit Anm. 1 hat die Cavea die Form einer halben Ellipse; zu erwägen ist allerdings auch, ob die beobachtete Massabweichung von der regelmässigen Kreisform nicht auf eine Bauungenauigkeit zurückgeht, denn die Ellipsenform ist im ganzen bekannten Denkmälerbestand singulär.

585 cf. W. Dörpfeld, AM 16, 1894, 71, Taf. 1.

586 So auch G. B. Waywell/J. J. Wilkes, BSA 90, 1995, 440.

struktionsschema bisher nicht im Einzelnen untersucht worden. Auch für Oinoanda, Ialysos, Kadyanda, Limyra, Lokroi Epizephyrioi und Perge kann auf Grund der publizierten Grundrisse vermutet werden, dass eine polyzentrische Grundrisskonstruktion vorliegt, ohne dass eine solche bisher im Einzelnen vermessen und nachgewiesen wäre. Die genannten Beispiele sind vom 4. bis ins 1. Jahrhundert datiert, mit Magnesia, wohl Kadyanda und insbesondere Sparta als spätesten Beispielen, wozu noch die kaiserzeitlichen Theater von Limyra und Perge und das kaiserzeitliche Odeion von Kos kommen[587]. Man kann das polyzentrische Entwurfsvorgehen daher nicht einfach als frühe Lösung erklären. Polyzentrische Konstruktionen sind immer möglich geblieben, doch hat man später die einfache Form des überzogenen Halbkreises offenbar vorgezogen, wohl auch zur Vereinfachung des Entwurfs und Bauablaufes. In Aptera ist der Kreismittelpunkt durch eine Steinplatte in der Orchestra bezeichnet.

Die polyzentrische Grundform brachte bereits im Entwurf gewisse Schwierigkeiten mit sich, etwa in der Gestaltung der Radialtreppen. Folgen diese einem gemeinsamen Mittelpunkt, so konnten sie in den Nebenkreisbereichen nicht mehr exakt radial verlaufen. Daher wurde üblicherweise, so in Apollonia (Marsa Susa), Epidauros, Limyra und Oinoanda auf den gemeinsamen Mittelpunkt verzichtet. Im Theater von Sparta, wo das Koilon wohl noch auf die hellenistische Zeit zurückgeht, ist der überzogene Bereich der Koilonbegrenzung mit einem sehr grossen Radius gezogen, so dass beinahe der Eindruck einer gestelzten Form aufkommt; die Flucht der Analemmata weicht auch nur sehr geringfügig zurück, so dass beidseits die beiden äussersten Treppen einen beinahe parallelen Verlauf annehmen. In Priene, wo die Nebenzentren des Kreises beinahe auf der eigentlichen Orchestraeinfassung liegen und die Abweichung der Flügel vom Grundkreis entsprechend deutlich ausfällt, hat der Versuch, einen gemeinsamen Mittelpunkt durchzuhalten, zu besonders schrägen Analemmata und schräg geschnittenen Treppenstufen geführt, was nicht nur als ästhetischer Nachteil empfunden werden konnte, sondern auch nicht besonders zweckmässig war, wenn man an die Begehbarkeit solch schiefer Treppen denkt. Einen vergleichbaren Grundriss zeigt schon Aigai (Vergina), doch ist die Begehbarkeit dort, wo ja bloss Kieselwege vorhanden sind, kein Problem. Noch in Perge wird der gemeinsame Mittelpunkt beibehalten, was den Grund für die besonders schräg zurückweichenden Analemmafluchten bildet. In Ialysos, Lokroi Epizephyrioi, im Panionion und im kaiserzeitliche Limyra ist die getroffene Lösung für die Treppen wegen des ungenügenden Erhaltungszustandes nicht mehr deutlich. Eine besondere Situation hat sich wegen der Treppen von den Parodoi auf das Koilon auch in Magnesia ergeben, die allerdings auch hier wegen des ungenügenden Erhaltungszustandes nicht mehr geklärt werden kann.

Neben der Form des überzogenen Halbkreises steht diejenige des gestelzten Halbkreises. Hierbei wird der halbkreisförmige Koilonteil jenseits der 180° gradlinig und parallel mehr oder weniger stark verlängert. Diese Grundrissform ist weit weniger häufig vertreten. Sie begegnet aber bereits um die Mitte des 4. Jahrhunderts am wohl ältesten Rundkoilon im Dionysostheater in Athenai. Es dürfte sich damit um die ursprüngliche Lösung für das Rundkoilon handeln, die auch beim grossen Theater von Syrakusai aufgenommen wurde. Das überzogene Koilon ist dann allerdings schon bei den unmittelbaren Nachfolgebauten zu finden, wobei der polyzentrische Entwurf in Aigai (Vergina) neben dem monozentrischen Entwurf in Megalopolis steht (bei den anderen Rundkoila des dritten Viertels des 4. Jahrhunderts ist die Koilonform nicht mehr deutlich). So überraschend dies ist, die beiden Entwurfsmöglichkeiten stehen somit praktisch vom Beginn des Rundkoilons an nebeneinander.

Weitere Beispiele für gestelzte Grundrisse noch aus dem 4. Jahrhundert sind im Mutterland das Koilon im Poseideion auf dem Isthmos, in Sizilien Iaitas und vielleicht Herakleia Minoa; auch Paphos auf Zypern ist vielleicht noch im Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. errichtet worden. Eine besondere, an die gestelzte Form angelehnte Variante aus dem späten 4. Jahrhundert finden sich in Metapontion, wo die polygonale äussere Einfassung des aufgeschütteten Koilons die gestelzte Form zeigt; in Elea ist nur auf der Ostseite die ursprüngliche innere gestelzte Begrenzung des Koilons erhalten, die überzogene Westseite ist eine kaiserzeitliche Reparatur. Die Mehrzahl der bekannten gestelzten Koila entstand im 3. Jahrhundert, in der ersten Hälfte Eretria, Halikarnassos, Kassope, in der zweiten Jahrhunderthälfte Segesta, Paros und wohl auch Oiniadai, nicht näher datiert innerhalb des Jahrhunderts sind Aigeira, das Koilon im Amphiareion und Nea Pleuron. Eher früh innerhalb der hellenistischen Epoche anzusetzen sind auch Assos und wohl auch die erste Phase des Koilons von Mieza, wo die nur wenig gestelzte Form nur am Innenabschluss des Koilons abzulesen ist. Das Theater von Zea im Peiraieus ist um 150 v. Chr. errichtet,

[587] Zur Entwurfskonstruktion bei den kleinasiatisch römischen Theatern allgemein unten 590f.

diejenigen von *Pietrabbondante* und Pompeii im späteren 2. Jahrhundert, im 1. Jahrhundert schliesslich Tralleis. Innerhalb des Hellenismus nicht näher eingegrenzt ist das Koilon in Seleukeia am Tigris. Im hellenistisch datierten Theater von Bargasa scheint ein aussen überzogenes Koilon mit einer gestelzten inneren Begrenzung und damit einer gestelzten Orchestraform verbunden zu sein.

Wie bei den überzogenen Grundrissen sind auch bei den gestelzten Grundrissen die Radialtreppen im Allgemeinen auf den Mittelpunkt des Grundkreises gerichtet. Eine Ausnahme bilden allerdings die Treppen entlang den Analemmata, welche deren Richtung aufnehmen, wobei die Schräge der Analemmata stark variiert. Besondere Lösungen, bei welchen die Radialtreppen nicht auf den Kreismittelpunkt gerichtet sind, finden sich in Herakleia Minoa, Iaitas, Kassope und im Poseideion.

Einmalig am Grundriss des Koilons von Herakleia Minoa ist, dass der gerade Teil ungewöhnlich weit vorgezogen wurde. Seine Länge entspricht dem Radius des Kreisbereiches. Eine radiale Führung der Treppen hätte hier zu einer unmöglichen Lösung geführt; daher sind die zweitäussersten Treppen über die Senkrechte zur gestelzten Partie hinaus etwas schräg nach aussen geführt.

In Iaitas ist der Halbkreis des Koilons mit 2 Mittelpunkten konstruiert, die auf der Mittelachse liegen; die inneren 4 Radialtreppen richten sich nach dem Hauptmittelpunkt, die äusseren schrägen Treppen nach dem etwas nach dem BH hin verschobenen zweiten Mittelpunkt, die analemmaseitigen Treppen liegen in einer Flucht, da sie den Analemmata folgen müssen.

Eine besondere Lösung findet sich auch beim grossen Theater in Kassope aus dem Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr. Hier hat die innere Begrenzung des Koilons die Form eines überzogenen Halbkreises, die Analemmata weichen jedoch, anders als bei allen übrigen gestelzten Koila, nicht gegen die Orchestra hin, sondern gegen die Flügel hin, zurück. Daraus ergibt sich, dass der äussere Umriss weniger als ein Halbkreis ist. Um unschöne Winkel zu vermeiden, hat man die Richtung der Koilontreppen denjenigen der Analemmata angeglichen, den Fächer des Koilons sozusagen etwas geschlossen oder zusammengeschoben. Die Treppen beziehen sich nicht auf den Kreismittelpunkt und sind bezogen auf die Mittelachse auch nicht symmetrisch[588].

Eine vergleichbare Lösung für das Koilon findet sich auch beim Theater von Mieza in seiner zweiten, späthellenistischen Phase[589]. Auch hier weichen die Analemmata stark gegen die Flügel hin zurück, die innere Begrenzung des Koilons ist ein nur ganz wenig gestelzter Halbkreis. An den Flügeln sind keine Radialtreppen nachgewiesen, die inneren Radialtreppen sind auf den Kreismittelpunkt ausgerichtet. Da die Analemmaschräge sehr deutlich ausgeprägt ist, erhalten die beiden äusseren Kerkides eine unregelmässige Form.

Eine weitere Sonderlösung stellt das Koilon des Theaters im Poseideion dar, wo der kreisförmige Bereich weniger als einen Halbkreis ausmacht und, wenn man dem publizierten schematischen Plan folgt[590], mit einem stumpfen Winkel in den geraden Koilonteil überführt wird[591]. Für Paros ist die genaue Form des Sitzhauses nicht mehr zu bestimmen.

Bei den meisten Beispielen ist die gestelzte Partie deutlich ausgeprägt und entspricht in der Breite etwa der Achsweite einer Kerkis im runden Teil des Koilons, kann aber auch grösser sein, etwa im Dionysostheater in Athenai oder im Theater von Zea im Peiraieus und ganz ausgeprägt in Herakleia Minoa. Daneben stehen Beispiele mit nur schwach gestelzten, d. h. nur wenig über den Halbkreis hinausgehenden Koila wie Segesta, Nea Pleuron, das Theater im Amphiareion, dasjenige in Paphos und das grosse Theater in Pompeii im ursprünglichen Zustand.

Das ursprüngliche Koilon von Mieza, Iaitas, Segesta, Paphos, Seleukeia am Tigris und *Pietrabbondante* verbinden den gestelzten Grundriss mit Analemmata, die in einer Flucht liegen; dies gilt wohl auch für *Pietravairano*. In Paphos und Segesta gab es entlang den Analemmata keine Treppen, in Seleukeia und *Pietrabbondante* bleibt die Situation unklar.

Die Schräge der Analemmata bei den übrigen Bauten ist unterschiedlich und offensichtlich nicht von Grundplan her festgelegt, denn die Analemmata können sich bei einer solchen Grundrissgestaltung ohnehin nicht auf den Kreismittelpunkt beziehen. Besonders schräg verlaufen sie im Fall von Oiniadai. Hier findet sich, wie auch im Theater von Zea im Peiraieus, ein besonderes Entwurfselement; der Mittelpunkt des Orchestrakreises, der durch den Euripos markiert wird, liegt auf der Achse des Koilons, aber gegenüber dem Koilon-Mittelpunkt etwas gegen dessen Scheitel hin verschoben. Die-

588 Nach Aussage des schematischen Plans bei Dakaris, Ancient Greek Cities 4 a. O. (oben Anm. 564) Abb. 53. Das Koilon ist allerdings teilweise abgerutscht und auch nicht ausgegraben.

589 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

590 Gebhard, Isthmia a. O. (oben Anm. 311) 22, Plan IV. cf. dagegen den Bestandplan a. O. Faltplan 1 (am Ende).

591 Über den Verlauf der frei ergänzten Radialtreppen ist nichts bekannt. Auch sonst ist die Erhaltung so schlecht, dass die Aussagen zur Koilonform vorläufig bleiben müssen.

selbe Konstruktion findet sich auch im Dionysostheater von Athenai und sonst gelegentlich[592]. Während dieser Mittelpunkt im Peiraieus auf den Verlauf der Radialtreppen keinerlei Einfluss hat, wurden in Oiniadai die Analemmatreppen auf den inneren Mittelpunkt bezogen, während die übrigen Radialtreppen vom Koilon-Mittelpunkt ausgehen. In Oiniadai zeigt sich daher besonders deutlich, wie ungünstig sich der gestelzte Grundriss auf die Anlage der Radialtreppen auswirkt. Die Treppenführung im gestelzten Bereich muss zwangsläufig vom geometrischen Ideal abweichen. Die dem Analemma entlang geführten Treppen, und allenfalls auch ein weiteres Paar, schneiden die Sitzreihen nicht im rechten Winkel, es entstehen schiefe Winkel, schräg begrenzte Treppenstufen und angeschnittene Flächen. Nur wo die gestelzte Partie kurz und der Winkel der Analemmata gering ist, wie in Nea Pleuron, fallen die Winkelabweichungen der Treppen nicht ins Gewicht. In Aigeira, in Assos und in Tralleis ist auch noch das zweitäusserste Radialtreppenpaar auf den Kreismittelpunkt ausgerichtet, nur die Treppen entlang den Analemmata folgen selbstverständlich diesen und liegen damit ausserhalb des Radialsystems. Im Dionysostheater in Athenai, in Eretria und im viel späteren Theater von Zea im Peiraieus, welches darin wie auch hinsichtlich anderer Merkmale eng vom Dionysostheater in Athenai abhängt, liegt das zweitäusserste Treppenpaar auf dem Durchmesser des Halbkreises. Es ist wahrscheinlich, dass es ästhetische und praktische Gründe waren, die dazu führten, dass die gestelzte Form mit ihren schiefwinkligen Flügelformen immer mehr zu Gunsten der überzogenen Kreisform zurücktrat, ebenso wie man auch immer mehr vermieden hat, überzogene Koila mit polyzentrischem Grundriss zu bauen. Weshalb in einzelnen Fällen noch im vorgerückten Hellenismus weiterhin die gestelzte Koilonform gewählt wurde, bleibt offen. Dies gilt besonders auch für Pompeii.

Die Plangestaltung des Rundkoilons, Sonderfälle

Bei der überwiegenden Mehrzahl der bekannten Rundkoila, sei es der überzogenen oder der gestelzten Form, nimmt der Zuschauerteil mehr als einen Halbkreis ein. Daneben stehen einige Sonderfälle, wo das Koilon mehr oder weniger deutlich unter dem Halbkreis bleibt. Beim steilen grossen Theater von Kassope, dessen innerer Koilonrand, wie erwähnt, einen gestelzten Umriss hat, hat man die etwas kürzeren Flügel wohl gewählt, um die Substruktionen und Aufschüttungen der Flügel geringer zu halten. Üblicherweise hat man in solchen Fällen bei grossen Theatern zwar die Analemmata und die unteren Sitzreihen über den Halbkreis vorgezogen, die oberen Sitzreihen aber nicht ganz herumgeführt[593]. Auch in Thasos ist die reduzierte Koilonform des allerdings nicht sehr grossen Theaters aus dem Bestreben zu erklären, zu grossen technischen Aufwand zu vermeiden, und dasselbe gilt wohl für Elea und für das Theater von Gitana, dessen deutlich reduziertes Koilon nur etwa einen Drittelkreis umfasst, ein absolutes Minimum unter den bekannten Bauten[594]. Auch das Theater von Mieza weist in seiner zweiten, späthellenistischen Phase schräg nach hinten laufende Analemmata und damit ein unter dem Halbkreis bleibendes Sitzhaus auf, auch wenn der Orchestrarand die Form eines wenig gestelzten Halbkreises hat. Im frühhellenistischen Theater von Buthroton ist das untere Koilon auf der Westseite wegen der Nachbarschaft zum Asklepiostempel beschnitten, das obere Koilon ist beidseitig unregelmässig begrenzt. Das hellenistische, nicht näher datierte Theater von Perperene weist stark beschnittene Koilonflügel auf, die ungefähr senkrecht nach hinten abgehenden Umfassungsmauern zeigen einen etwas geknickten im Einzelnen asymmetrischen Verlauf. Da der Bau verschüttet und nicht ausgegraben ist, lassen sich keine sicheren Aussagen machen. Die Beobachtung vor Ort ergibt, dass das Koilon wohl aus einer etwas vorspringenden Felsnase herausgearbeitet worden ist; der besondere Grundriss hat es ermöglicht, auf aufwendige gebaute Flügel zu verzichten. Im nicht freigelegten Theater von Orthosia ist möglicherweise ein unter dem Halbkreis bleibendes Koilon zu einer überzogenen Form erweitert worden[595].

Eine besondere Form hat das nur etwa 20 m breite Theater von Makyneia wohl noch aus dem späteren 4. Jahrhundert v. Chr., wo das Koilon unter dem Halbkreis bleibt und nur die Nord- und die Westseite der Orchestra einnimmt, während auf der Ostseite nur die Lehnenbank-Prohedrie steht. Unter dem Halbkreis bleibt auch das Heiligtumstheater auf dem Castelsecco bei Arretium aus dem mittleren 2. Jahrhundert v. Chr., in welchem griechische Traditionen aufgenommen sind. Ein reduziertes Koilon hat nach Hammond auch das nicht näher bekannte östliche Theater von Byllis. In zwei weiteren Fällen, in Chaironeia und Euonymon, liegt eine nachträgliche Adaption oder Erwei-

[592] cf. hier oben 85f.

[593] cf. oben die Beispiele oben 85.

[594] Einen vergleichbaren reduzierten Grundriss hatte möglicherweise auch das Koilon des bisher nicht ausgegrabenen Theaters von Plataiai.

[595] Sicherheit lässt sich bei der Beobachtung im Gelände nicht gewinnen, cf. den Katalogteil. *s. v.*

terung eines älteren gradstufigen Theatrons vor. Beide Male hat die Formation des zur Verfügung stehenden Felsens die Ausgestaltung des sekundär eingehauenen Rundkoilons bestimmt, das in Chaironeia sehr flach ausgefallen ist; angesichts der steil aufragenden Felswand hinter dem Koilon wäre eine andere Lösung an derselben Stelle kaum möglich gewesen. Von vergleichbar flacher Form ist die Anlage in Phleius, ohne dass dort jedoch Hinweise auf einen gradstufigen Vorgängerbau gegeben wären. Als Grund für die Unregelmässigkeit wird man am ehesten Sparsamkeit annehmen wollen; die Errichtung eines vollständigen Rundkoilons wäre bedeutend aufwendiger gewesen, während für den ausgeführten Bau der gewachsene Fels vergleichsweise wenig abgearbeitet werden musste. Innerhalb der griechischen wie auch der mittelitalischen Tradition vereinzelt bleibt das wohl noch republikanische kleine Koilon von Iuvanum, für welches lokale Gegebenheiten verantwortlich sein müssen. Für sich steht auch Metapontion, dessen orchestraseitige Koilonbegrenzung unter einem Halbkreis bleibt.

Mit Blick auf die spätere Entwicklung zum römischen Theater hin sind die vereinzelten griechischen Koila bemerkenswert, welche eine exakte Halbkreisform aufweisen. Zu nennen sind aus dem 4. Jahrhundert das kleine Theater von Ambrakia in Nordwestgriechenland und das ebenfalls kleine Theater von Leontion, von denen leider kein Plan publiziert ist, im Weiteren wohl auch Akrai in Sizilien aus dem 3. Jahrhundert, wo die Flügel wegen der Felsformation des Geländes nur im Ansatz erhalten, die Grundform aber sicher ist. Auch Herbessos in Sizilien aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. gehört hierher. Das Theater von Mieza, dessen Koilon in der zweiten späthellenistischen Phase weniger als einen Halbkreis umfasst, hat einen halbkreisförmigen wenig gestelzten inneren Orchestrarand aufzuweisen. Einen Halbkreisgrundriss hat auch das zum grössten Teil aus dem Fels gehauene wahrscheinlich noch hellenistische Theater von *Kocaaliler*. Weitere allerdings ganz unsichere Beispiele sind das hellenistische Theater in Apameia/Myrleia und dasjenige in Samos. Unsicher bleibt auch Elea Thesprotike[596]. Schlussfolgerungen allgemeiner Art lassen sich keine ziehen.

Die Plangestaltung des Rundkoilons, Analemmata in einer Flucht

Mit der exakten Halbkreisform zusammen geht notwendigerweise auch eine besondere Führung der Frontanalemmata, welche in eine Flucht zu liegen kommen, wie dies in Ambrakia, in Akrai, in Herbessos, in *Kocaaliler* und wohl auch in Leontion der Fall ist. Doch findet sich Analemmata in einer Flucht auch bei einer Reihe weiterer Theater, welche eine andere Koilonform haben. Unter den gestelzten Koila sind es diejenigen von Iaitas, Segesta, *Pietrabbondante*, Paphos[597], Seleukeia am Tigris und der Sonderfall Metapontion. Im frühen 3. Jahrhundert folgt Dodona, dann Hephaistia, das südwestliche Theater von Byllis und am Jahrhundertende das Theater auf der Burg von Pergamon und dasjenige von *Aï Khanoum*. Unter den Koila mit überzogenem Halbkreis und geraden Analemmata gehört Morgantina 2[598] ins mittlere 3. Jahrhundert. Ins 1. Jahrhundert gehören Mytilene und möglicherweise Sparta. In Babylon geht die geknickte Analemmaführung mit zurückweichendem inneren und geradem äusseren Teil wohl auf den ursprünglichen Bau des 4. Jahrhunderts zurück. Eine entsprechende Analemmaform zeigte im ursprünglichen Zustand auch das grosse Theater von Syrakusai. Eine besondere Lösung findet sich im Theater von Glanum, wo die Analemmata nur im orchestranahen Bereich in einer Flucht laufen. Danach springt das (in diesem Bereich allein erhaltene) Südanalemma gegen die Parodos vor, um dann schräg nach aussen weiter zu laufen. Beide Möglichkeiten der Analemmaführung sind hier also an ein und demselben Bau miteinander kombiniert worden, jedoch in umgekehrter Abfolge im Vergleich mit Babylon und Syrakusai.

Genaueres Hinsehen zeigt dann allerdings, dass in Hephaistia und Sparta, hier nur im inneren Bereich, die Analemmata gegen die Orchestra hin ein wenig zurückweichen, doch sind die Abweichungen von der idealen Geraden gering, so dass man sich fragen muss, ob es sich um Bauungenauigkeiten oder allenfalls um sekundäre Verschiebungen durch den Erddruck handelt. Jedenfalls scheint die gerade Flucht beider Analemmata vom Architekten doch intendiert zu sein, denn am Bau selber treten die Abweichungen für das Auge nicht in Erscheinung. Nur scheinbar gradlinig sind auch die Analemmata in Orchomenos in Böo-

[596] Die Ergänzung bei S. Dakaris, Thesprotia. Ancient Greek Cities 15 (1972) Abb. 43 auf Grund der Baureste Abb. 45 ist ganz unsicher, die Existenz des Theaters an sich ist fraglich! cf. dazu den Katalogteil.

[597] Die Flucht ist hier nicht ganz exakt, weil der Umfang des Koilon 181, 5 ° beträgt und daher geometrisch gesehen etwas überzogen ist, doch wird es sich um eine blosse Bauungenauigkeit handeln.

[598] Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.*

tien; der Plan zeigt, dass sie tatsächlich ganz wenig und damit optisch kaum wahrnehmbar gegen die Orchestra hin zurückweichen. Auch hier fragt es sich, ob vom Architekten eine gradlinige Führung intendiert war. Ähnliches gilt für Morgantina und Metapontion, wo die Analemmata gegen die Flügel hin etwas zurückweichen. In Morgantina sind die äussersten ecknahen Teile zusätzlich um ein weniges zurückgenommen. Beim Theater von Mytilene gibt der einzige bisher veröffentlichte sehr schematische Plan[599] die Situation nicht exakt wieder. Beide Analemmata in Quadertechnik des ursprünglichen Baus liegen in einer Flucht, während beim Umbau zur Arena auf tieferen Niveau schräg nach innen zurückweichende Analemmata eingezogen wurden[600]. Man hat nach Elementen gesucht, in welchen das Theater von Mytilene, wie dies die Schriftquellen sagen, für das Pompeiustheater in Roma hat vorbildlich sein können[601]. Vielleicht war dies unter anderem die gerade Führung der Analemmata.

Überblickt man die Beispiele mit geraden Analemmata, ergibt sich ein eindeutiger Schwerpunkt in griechischen Westen mit drei Beispielen aus dem 4. Jahrhundert (Iaitas, Metapontion, Syrakusai mit Variante) sowie Akrai, Morgantina und Segesta aus dem 3. Jahrhundert und Herbessos wohl aus dem 2. Jahrhundert. In Nordwestgriechenland liegen Ambrakia aus dem 4. Jahrhundert sowie Byllis, Dodona und Phoinike aus dem 3. Jahrhundert. Es scheint deutlich, dass der Koilongrundriss, bei welchem die Analemmata in einer Flucht liegen, eine Sonderentwicklung insbesondere des Nordwestens und des Westens darstellten, wobei zunächst dahingestellt sei, wem die Priorität der Erfindung zukommt. Mit der geraden Analemmafront geht manchmal, wie in Akrai, Iaitas, Morgantina, Syrakus, aber auch in Byllis und Dodona, und noch in *Pietrabbondante*, eine besondere Gestaltung der Parodoszugänge zusammen; diese führen zunächst entlang den Schmalseiten des Bühnengebäudes und biegen dann rechtwinklig in die Orchestra ein[602].

Neben der westlichen Entwicklungslinie stehen drei östliche Beispiele, nämlich Babylon, *Aï Khanoum* und Seleukeia am Tigris, welche typologisch zusammenhängen dürften. In wieweit eine Verbindung zu den westlichen Beispielen besteht, lässt sich nicht mehr erkennen, doch bleibt die formale und chronologische Parallelität zwischen Babylon und Syrakusai auffällig.

Die übrigen Beispiele für Koila mit geraden Analemmata bleiben vereinzelt. In Pergamon war die gewählte Lösung von der Topographie vorgegeben, denn man wollte den freien Zugang über die Theaterterrasse zum Tempel an deren Ende gewährleisten; dieselben Gegebenheiten führten auch zur besonderen Form des Bühnenhauses. Offen bleibt, ob Mytilene und Sparta, aber auch Glanum, späthellenistische Einzelfälle oder Zeugen einer allgemeinen Entwicklung des Koilons hin zur Halbkreisform sind. Einzig Hephaistia fällt aus dem Rahmen, wenn der Bau tatsächlich frühhellenistisch ist; die besondere Führung der Analemmata, die nach einer kurzen geraden Partie nach aussen zurückweichen, verrät das Bestreben, grössere Aufschüttungen zu vermeiden. Die gerade Führung der inneren Analemmata kann somit auch aus den lokalen Gegebenheit heraus begründet sein, ohne dass sie in einem grösseren typologischen Zusammenhang zu sehen wäre. Auch Paphos ist frühhellenistisch, die Wahl der Koilonform bleibt unerklärt. So lange kein Plan vorliegt, bleibt unsicher, ob die Analemmata des bisher nicht ausgegrabenen Theaters in Komana in Kappadokien tatsächlich in einer Flucht liegen.

Beiseite gelassen wurde hier eine Reihe von süd- und mittelitalischen spätrepublikanischen Theaterbauten (Alba Fucens, Allifae, Amiternum, Cales, *Gioiosa Ionica*, Iguvium, Lanuvium, Nuceria, *Pietrabbondante*, *Pietravairano*, Sarnus, Scolacium und Tusculum), welche durchwegs Analemmata in einer Flucht und, mit Ausnahme von *Pietrabbondante*, das im Zusammenhang mit den gestelzten Plänen mit berücksichtigt worden ist, auch eine halbkreisförmige Cavea aufweisen. Auf diese Bauten wird im Zusammenhang mit der Entstehung des römischen Theaters näher einzutreten sein[603].

Die Umfassungsmauer

Auf Grund der geometrischen Konstruktion des Rundkoilons ist für die äussere Umfassung in der Regel eine Kreislinie zu erwarten, welche der inneren Koilonbegrenzung entspricht. Vereinzelt bleibt die polygonale Umfassungsmauer für das Rundkoilon in Solus aus dem 4. Jahrhundert, die an die gleichzeitige Lösung in Metapontion erinnert. Oft jedoch ist die äussere Form nicht mehr zu bestimmen, da die Sitzreihen meist nicht bis oben erhalten sind. Eine vollständig umlaufende Umfassungsmauer ist nicht erforderlich

599 B. Chr. Petrakos, Deltion 1967, Chronika 450, Abb. 3

600 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

601 cf. dazu ausführlicher unten 283f.

602 Unklar ist die Parodosgestaltung in Herbessos, wo nach dem bisher veröffentlichten Plan ein Raum die westliche Parodos versperrt, dem im Osten eine sehr breite Parodos entspricht.

603 cf. unten 293: Kapitel 30. Die Anfänge de römischen Theaters.

und hat wohl oft gefehlt, so nachweislich in Argos[604], in Iaitas[605] und im griechischen Theater von Korinthos[606]. In Eretria[607] gab es nur kurze umbiegende Mauerzüge. In Ariassos ist die oberste Sitzreihe direkt gegen den Hang gesetzt, in *Kocaaliler* stossen die Sitzreihen oben gegen den abgearbeiteten Fels. Die Umfassungsmauer lief im Allgemeinen wohl nur so weit, wie dies vom natürlichen Gefälle des Hanges her nötig war, an welchen sich das Koilon lehnte, so deutlich noch im grossen Theater von Sparta. Nur wenn der oberste Teil des Koilons, wie etwa in Babylon, angeschüttet werden musste, war eine durchgehende Umfassungsmauer nötig; dort wies sie auch zusätzliche Verstärkungen auf. Aber auch sonst konnte eine Mauer mit Zugängen vorhanden sein, wie etwa in Alinda oder in Termessos, wo der Hauptzugang von oben erfolgte.

Bei manchen Theatern weicht die Aussenform aus verschiedenen Gründen von der idealen Kreislinie ab; auf diese Fälle soll im folgenden eingegangen werden. Nicht selten wird der obere Rang der Sitzreihen nur im mittleren Bereich des Koilonrundes ausgeführt, denn ein Ausbau auf der ganzen Breite hätte grosse Substruktionen und Flügelaufschüttungen mit sich gebracht. Schon früher[608] ist auf Beispiele hingewiesen worden, wo das obere Koilon einfach dem Gelände angepasst, nicht bis aussen herumgeführt worden ist, so bei den grossen Theatern in Argos, Athenai, Korinthos oder auch in Pergamon und Erythrai. Neben solchen im Plan unregelmässigen Lösungen stehen andere, wo der oberste Rang als besonderes Planelement für sich gestaltet wurde, wobei hier nachträgliche Erweiterungen nicht berücksichtigt seien. In Assos, dessen Datierung innerhalb der hellenistischen Zeit unsicher bleibt, hat der oberste Rang einen bogenförmigen Verlauf oberhalb der radialen Zugangskorridore; wie weit der publizierte schematische Plan im Einzelnen exakt ist, lässt sich angesichts der ungünstigen Forschungslage nicht mehr beurteilen. Eine vergleichbare, aber viel einfachere Lösung zeigt sich, wohl im 2. Jahrhundert, in Kadyanda, wo oberhalb einer hohen Umfassungsmauer im mittleren Bereich des Koilonrundes eine zusätzliche Sesselreihe aufgestellt ist; unklar bleibt, ob dahinter noch weitere Sitzreihen vorhanden waren und damit von einem eigentlichen oberen Rang gesprochen werden kann. Die Erweiterung des Koilons in Kibyra gehört möglicherweise nicht zum hellenistischen Bau, sondern ist erst kaiserzeitlich. In Ephesos trug eine kleine Erweiterung zuoberst wohl nur einen Umgang oder eine Porticus. Bemerkenswerte Lösungen zeigen die Theater von Delos und Metapontion, die beide auf das späte 4. Jahrhundert zurückgehen. In Delos findet sich für die Umfassungsmauer, die gegen 280 v. Chr. errichtet wurde, eine komplexe geometrische Konstruktion mit einem ellipsoiden Umriss. Eine vergleichbare Lösung findet sich in Metapontion, wo der Mittelpunkt des Umfassungskreises (der dann als Polygon ausgeführt worden ist) nicht mit dem Orchestramittelpunkt zusammenfällt, sondern in die untere Koilonpartie verschoben ist, so dass der äussere Umriss des Koilons seitlich gestelzt abschliesst. Wie bei derartigen unregelmässig eingefassten Koila die Sitzreihenanordung im Einzelnen gelöst wurde, ist nicht mehr klar. Für Metapontion ist ein Lösungsvorschlag skizziert worden, bei welchem die Sitzreihen gegen die Umfassungsmauer stossen[609]. Ähnlich wurde das Problem in Delos gelöst[610]. Denkbar wären auch besondere Treppen, welche innen entlang der Umfassungsmauer liefen, wie sie im seitlich stark beschnittenen Koilon in Delphoi bezeugt sind. Im Theater in der Stadt in Messene hat der untere Rang die übliche überzogene Halbkreisform mit regelmässig angeordneten Radialtreppen[611], wie in Delphoi und in Delos, während der obere Rang durch eine unregelmässig gekurvte, im Einzelnen noch nicht genau bekannte Umfassungsmauer begrenzt wird; die Innengliederung wird durch die Fortsetzung der Radialtreppen des unteren Rangs bestimmt, die Anordnung der Sitze ist bisher nicht bekannt.

Zu einer Beschneidung der regelmässigen Koilonform konnte auch die Notwendigkeit führen, den Bau in ein vorgegebenes Achssystem einzugliedern. Dies war der Fall in Delphoi, wo jedoch der Halbkreis des ersten Ranges nicht tangiert wird, und im Theater im Asklepieion von Messene, wo ebenfalls die Heiligtumsbegrenzung zu berücksichtigen war und wo nur die untersten Sitzreihen umlaufend gebaut werden konnten. Ähnliche Gründe führten zu einer Beschneidung beim griechischen Theater von Kyrene. In Apollonia (Marsa Susa) wird der Ostflügel durch die Stadtmauer beträchtlich beschnitten; die Form des Westflügels ist im Einzelnen nicht erhalten, doch konnte der gradlinige Verlauf der östlichen Begrenzungsmauer, welche sich gegen oben öffnet, beobachtet werden[612]. Durch den Stadt-

604 cf. J.-Ch. Moretti, BCH 114, 1990, 870.
605 cf. H. P. Isler, AntK 35, 1992, 54; 36, 1993, 59.
606 cf. Ch. K. Williams II, Hesperia 58, 1889, 25f.
607 cf. Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) 30, Taf. 15, 7–8, Planbeilage 1.
608 cf. oben 85f.
609 cf. Mertens, BdA 1982 a. O. (oben Anm. 441) 9, Abb. 16.
610 cf. EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) Taf. 103.
611 cf. den neusten Plan To Ergon 2000, 58, Abb. 60.
612 cf. Harrison, LibiaAnt, 4. Suppl. a. O. (oben Anm. 581) 165 mit Plan Abb. 1.

plan bestimmt sind die Aussenform von Priene aus dem Ende des 4. Jahrhunderts, im unteren Theater von Knidos aus dem 3. Jahrhundert und von Thera aus dem späten Hellenismus. In Knidos sind die beiden unteren Ränge umlaufend gebaut, in Thera nur gerade die untersten Sitzreihen. Wie weit die seitliche Beschneidung des Koilons in Nea Pleuron, *Castiglione di Paludi* und vielleicht auch in Assos durch einen vorgegebenen Stadtrasterplan bedingt ist, lässt sich nicht mehr erkennen, ebenso wenig, weshalb das Koilon des hellenistischen Theaters im Demeter-Heiligtum von Kyrene seitlich beschnitten ist. In Akrai scheint der Westflügel geländegegeben beschnitten zu sein. In den wenigen Fällen, wo der Erhaltungszustand ausreicht (Delphoi, Messene), sind die oberen beschnittenen Partien des Koilons zusätzlich durch Treppen entlang der Einfassungsmauern erschlossen.

Gelegentlich wurden die seitlichen Umfassungsmauern von Koila auch gerade nach hinten geführt und nicht der inneren Rundform angepasst. Gerade Führung an der Seite, ohne dass dies von einem übergeordneten Gesamtplan her gegeben wäre, haben im 4. Jahrhundert die Theater von Elis, Hippana, Philippoi Krenides und Tyndaris sowie Makyneia, wo der Sitzkreis seitlich beschnitten wird, im 3. Jahrhundert Aigeira, Buthroton, Demetrias[613], Morgantina und das kleine Theater von Kassope, welches trotz gerader seitlicher Einfassung keine Rücksicht auf die Achsen des Stadtplanes nimmt! Gerade Seiten hat auch der vor dem 2. Jahrhundert anzusetzende Vorgängerbau des hellenistischen Theaters von Magnesia am Mäander[614], die Theater in Harpasa und in Kedreai, beide wohl aus dem 2. Jahrhundert, und das nicht datierte, wegen des Typus aber wohl hellenistische Koilon in Melos[615]. Die gerade seitliche Begrenzung des Koilons scheint im Wesentlichen ein eher frühes Phänomen zu sein. Möglicherweise hat man solche Lösungen als besonders stabil angesehen. Eine Variante dieser Form, bei welcher die Aussenbegrenzung schräg in die Koilonflügel hinein läuft und diese damit beträchtlich beschneidet, findet sich in Hephaistia, das wegen der geraden Analemmata schon erwähnt wurde[616]. Hier brachte die Beschneidung offensichtlich eine wesentliche Erleichterung für den Bau, weil dadurch grosse frei gebaute Flügel vermieden wurden. Ein weiteres Beispiel wohl aus dem mittleren 2. Jahrhundert v. Chr. für gerade äussere Koilonbegrenzungen ist das Theater im Letoon, das aber eine komplexere Lösung zeigt: nur der Westflügel weist eine gerade nach hinten laufende Aussenmauer auf, am Ostflügel knickt die gerade verlaufende Mauer hinten zweimal um. Wie in diesem Fall[617], aber auch bei den anderen gradlinig begrenzten Koila, die Sitzanordnung im Bereich der Flügel gelöst war, bleibt offen; in Elis gab es nie feste Sitze, auch wenn die Erdstufen möglicherweise mit gebrannten Tonplatten abgedeckt waren; in andern Fällen wie in Morgantina dürften die Sitzreihen nicht bis zu den seitlichen Umfassungsmauern hinauf gereicht haben.

Ein weiterer Grund, die ideale Koilonform aussen zu beschneiden, konnte sich aus dem Bestreben ergeben, den Bauaufwand einzuschränken, wie dies in Hephaistia der Fall war. Ein augenfälliges Beispiel für eine Einschränkung beim Bauaufwand ist das hellenistische Theater von Balbura, wo der anstehende Fels im mittleren Koilonbereich einfach stehen gelassen wurde, was kaum anders als mit Sparmassnahmen erklärt werden kann[618]. Dasselbe gilt für das wohl noch hellenistische Theater von *Kocaaliler*, wo trotz des Verzichtes auf durchgehende Sitzreihen bis zuoberst im mittleren Bereich eine bis 9 m hohe senkrecht abgearbeitete Felswand entstanden ist. Ein ganz entsprechendes Bild bietet sich im Theater von Zela, welches nicht datiert ist, aber durchaus noch hellenistisch sein kann. In Alinda, wo das Theater an einem besonders steilen Abhang liegt, aber auch in Bargylia weisen die Analemmaaussenecken eine Rücksprung auf. Damit konnte ein Teil der künstlichen Aufschüttung und vor allem der dafür nötigen Stützverstärkung eingespart werden. In Alinda ist zudem der Umfassungskreis hinten oben etwas beschnitten und die Umfassungsmauer auf eine gewisse Strecke gerade geführt. In Perperene sind die Koilonflügel radikal beschnitten worden, um den Aufwand einzuschränken.

Eine ganz unregelmässige Aussenform weist das Koilon von Orchomenos arkadias auf, das vielleicht noch aus

613 Nur an der Nordostecke des Koilons ist ein kurzer Ansatz erhalten, der nach P. Marzolff/W. Böser, Demetrias 3 (1980) Plan 7 gerade zu sein scheint.

614 Falls eine solche Interpretation der Mauerreste richtig ist, cf. dazu den Katalogteil.

615 cf. insbesondere auch den Plan bei C. Renfrew/M. Wagstaff (Hrsg.), An Island Polity. The archaeology of exploitation in Melos (1982) Abb. 5, 3.

616 cf. oben 88.

617 cf. den Steinplan A. Badie/S. Lemaître/J.-Ch. Moretti, Anatolia Antiqua 12, 2004, Taf. 1, dazu den ergänzten schematischen Plan a. O. 167, Abb. 25.

618 De Bernardi 4, 31 mit Abb. 38 vermutete nicht näher erläuterte kultische oder dynastische (?) Gründe für das Stehenlassen des Felsens. L. Bier, AnatSt 44, 1994, 37 mit Abb. 3, Taf. 3, b fand Bearbeitungsspuren an diesem Felsen und vermutet, dass die Abarbeitung vorgesehen war, aber nicht mehr ausgeführt wurde; dies erscheint aber ausgeschlossen, nachdem die Sitzreihen anschliessend an den Fels bereits fertig ausgearbeitet worden sind.

dem 4. Jahrhundert stammt. Im Süden und Westen findet sich hier gerade Begrenzungen, bedingt vielleicht durch benachbarte, bisher allerdings nicht bekannte Anlagen. Die Nordseite mit dem nordöstlichen Koilonflügel ist dagegen ganz unregelmässig gebildet, obgleich es durchaus möglich gewesen wäre, mit einem etwas grösseren Bauaufwand hier einen regelmässigen Abschluss zu erzielen. Offensichtlich ist das Theater von Orchomenos arkadias in Anpassung an die finanziellen Gegebenheiten und das Gelände mit einem minimalen Aufwand erbaut worden, zu einer Zeit, als, wie die Orchestra zeigt, die Form des Rundkoilons schon bekannt war.

Unregelmässig ist ohne ersichtlichen Grund, was die inneren Koilonbegrenzung angeht, das Theater von Demetrias[619] aus dem frühen 3. Jahrhundert, dessen Aussenform nicht bekannt ist. Weshalb der Innenrand des Koilons hier nicht kreisförmig, sondern auf beiden Seiten ungleich ausgebildet ist, bleibt unbekannt; die regelmässige Form hätte mit gleichen Aufwand gebaut werden können[620]. Eine besondere Form zeigt, ohne dass ein Grund dafür ersichtlich wäre, auch das um 300 v. Chr. gebaute Koilon von Elea, dessen Aussenbegrenzung, soweit erhalten, der Kreisform zu folgen scheint, während die Orchestrabegrenzung des ursprünglichen Theaters gestelzt war.

Die Innengliederung des Koilons: Kerkides

Nach der Besprechung der Gesamtform der Rundkoila wenden wir uns nun Fragen der Innengliederung zu, und zwar zunächst der Gliederung in Kerkides[621].

Gemäss den Entwurfsanleitungen für das griechische Theater bei Vitruv[622] ergibt sich eine ungerade Anzahl von Keilen, im Gegensatz zum lateinischen Theater, für das Vitruv[623] eine gerade Anzahl und damit eine in der Symmetrieachse laufende mittlere Radialtreppe vorsieht. Eine derartige schematische Unterscheidung zwischen griechischen und lateinischen Koila findet in der Wirklichkeit keinerlei Entsprechung, wie man schon lange gesehen hat. Die Rundkoila, welche in die vorkaiserzeitliche Periode fallen[624] und für welche die Kerkis-Einteilung noch mit einiger Sicherheit zu bestimmen ist, sind insgesamt 111, wobei man auf den ersten Rang abzustellen hat, weil oben durch Verdoppelung der Kerkiszahl oft Mitteltreppen entstehen. Von diesen haben 83 Bauten eine ungerade Kerkiszahl, nämlich Aigai (Vergina), Aigeira, Akrai, Alinda, Ambrakia (kleines Theater), Antiphellos, Aphrodisias, Apollonia (Kilinçli), Arykanda, Athenai (Dionysostheater), Balbura (griechisches Theater) (?), Bargasa, Buthroton, Byblos, Delos (grosses Theater), Delos (Heiligtum der syrischen Göttin), Delphoi, Dodona, Elea, Elis, Ephesos, Epidauros (Stadt), Eretria, Erythrai, Euromos, Gitana, Halasarna, Halikarnassos, Heloros, Herakleia Minoa, Iaitas, Ialysos, Iasos, Idebessos, Isthmos (Kos), Kabeirion bei Theben, Kadyanda, Kaunos, Kedreai, Kibyra, Knidos (unteres Theater), *Kocaaliler*, Kyaneai, Kyrene (grosses Theater 1), Laodikeia am Lykos (grosses Theater) Laodikeia am Lykos (kleines Theater), Larissa (erstes Theater), Larissa (zweites Theater), Leontion, Letoon, Lindos, Lokroi Epizephyrioi, Magnesia am Mäander (hellenistisches Theater), Magnesia am Mäander (grosses Theater), Mantineia, Maroneia, Megalopolis, Metropolis, Melos, Messene (Theater in der Stadt), Messene (Theater im Asklepieion), Mieza (zweite Bauperiode), Nea Pleuron, Notion, Oiniadai, Oinoanda, Peiraieus (Theater von Zea), Pergamon (hellenistisches Theater), Perperene[625], Pinara, Priene, Prusias, Segesta, Sikyon, Sparta, Stratonikeia, Stratos, Syrakusai (grosses Theater), Telmessos (grosses Theater), Termessos, Thera, Troia (grosses Theater A), Tyndaris. In Heloros ist zwar nur wenig erhalten, die topographische Situation zeigt jedoch, dass die Kerkiszahl ungerade war. In Prusias ist nur ein kleiner Teil des obersten Ranges erhalten, doch ist die Rekonstruktion[626] evident, weil nur bei einer Reduktion der Anzahl der Kerkides, für die es viele Parallelen gibt, im ersten Rang eine plausible Kerkisbreite entsteht[627].

Diesen stehen nicht weniger als 28 griechische Koila mit gerader Kerkiszahl gegenüber, nämlich *Aï Khanoum*,

619 cf. schon Isler, in: H. Geertman/J. J. de Jong, *Munus non ingratum* a. O. (oben Anm. 100) 145 mit Abb. 8.

620 Denkbar ist, dass die Unregelmässigkeit auf eine Reparatur zurückgeht. Das Theater ist weitgehend unpubliziert!

621 Die Bezeichnung entspricht antikem Sprachgebrauch, cf. Liddell-Scott-Jones *s. v.* III 1; zu den inschriftlichen Belegen aus dem Theater von Aphrodisias auch Reynolds, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 17. 23, A 2 und 25, A 5.

622 V 7, 1–2 und 8, 2.

623 V 6, 1–3.

624 Die kampanischen und mittelitalischen Bauten werden hier weggelassen.

625 Nur die Einteilung des oberen Diazomas ist deutlich, wo aber diejenige des unteren Rangs aufgenommen sein muss.

626 De Bernardi 3, Taf. 23.

627 Eine ungerade Zahl von Kerkides hatte wohl auch das in griechischer Bautradition errichtete augusteische Theater vom Massilia in Gallien.

Apollonia (Marsa Susa), Apollonia (Pojani), Argos, Assos, Babylon, Chersonesos (Sebastopol), Demetrias, Epidauros (Theater beim Asklepieion), Harpasa, Hephaistia, Herakleia am Latmos, Hippana, Kassope (grosses Theater), Kassope (kleines Theater), Korinthos (griechisches Theater), Kyrene (Theater im Demeter-Heiligtum), Morgantina, Orchomenos in Böotien, Orthosia, Panionion[628], Paphos, Patara, Phleius, Philippoi Krenides, Rhodiapolis, Thasos, Tralleis. In Phleius liegt kein eigentliches Koilon vor, da die Sitze nur einen flachen Bogen bilden. Die mittlere Radialtreppe verläuft jedoch senkrecht zum BH-Bereich. Für das Südwesttheater von Byllis hat der Ausgräber in der gleichen Publikation einen Plan mit 5 und einen mit 6 Kerkides veröffentlicht[629]; offensichtlich reichen die erhaltenen Reste für eine sichere Rekonstruktion nicht aus.

Die aufgezählten Beispiele sind geographisch und chronologisch so breit gestreut, dass sich daraus keinerlei Regeln ableiten lassen; neben der insgesamt häufigeren Koilonform mit ungerader Kerkiszahl bestand offenbar immer auch die Möglichkeit, eine gerade Kerkiszahl zu wählen. Kriterien für die Wahl sind, abgesehen von den Sonderfällen in *Aï Khanoum* und Babylon[630], nicht zu erkennen. Auf Grund der erhaltenen Beispiele könnte man vermuten, dass die Koilonform mit Mitteltreppe etwas später, erst mit dem Beginn des 3. Jahrhunderts aufgekommen ist. Die Koiloneinteilung mit oder ohne mittlere Treppe ist allerdings schon auf der älteren Entwicklungsstufe der gradstufigen Theatra vorgebildet, wo dem Beispiel Thorikos ohne Mitteltreppe das gradstufigen Theater von Argos mit Mitteltreppe gegenübersteht. Undeutlich bleibt, welchem Typus das gradstufige Theater in Syrakusai angehört.

Besondere Lösungen der Koilongliederung finden sich in Orchomenos arkadias und in Metapontion. In Orchomenos arkadias klingt die Lösung mit ungerader Kerkiszahl an, doch ist das Koilon nicht regelmässig geformt und nicht symmetrisch gegliedert. In Metapontion sind die flachen Rampenaufgänge zwischen den Sitzen mit Ausnahme des mittleren zwar symmetrisch angeordnet, aber sie gehen nicht von einem gemeinsamen Mittelpunkt aus und schneiden die Sitzreihen in schiefem Winkel. Die Rampenanordnung nimmt direkt auf die äusseren Treppenaufgänge Bezug: weil der äussere Umriss des Koilons, wie oben schon dargelegt, nicht mit dem inneren übereinstimmt, ergibt sich für die Rampen der im Bezug auf den inneren Koilonkreis unregelmässige Verlauf. In Metapontion ist die Verwendung von Rampen statt Treppen mit dem geringen Neigungswinkel des Koilons leicht zu erklären. Immerhin kann darauf hingewiesen werden, dass Rampenaufgänge an sich ein typologisch frühes Element sind, wie die Beispiele von Aigai (Vergina) und Elis zeigen[631].

Die Anzahl der Kerkides, immer bezogen auf den unteren Rang, kann sehr unterschiedlich sein. Die Mindestzahl beträgt auf Grund der erhaltenen Bauten 2 Kerkides, die grösste bezeugte Anzahl sind 15 Kerkides. Es ist selbstverständlich, dass bei grösseren Koila die Kerkisanzahl grundsätzlich grösser sein wird als bei kleineren. Doch gibt es auch hier keine einheitliche Regel. Eine unterschiedliche Situation hinsichtlich der Erschliessung des Koilons ergibt sich je nachdem auch, ob seitliche und obere Zugänge vorhanden sind[632] oder ob die oberen Ränge stärker unterteilt wurden[633].

Einziges Beispiel für nur gerade 2 Kerkides ist das eher kleine Theater im Demeter-Heiligtum von Kyrene. Kleine Koila, wie Ambrakia (kleines Theater), Apollonia (Kilinçli), Halasarna, Idebessos, Isthmos, Messene (Asklepieion), Nea Pleuron kamen mit 3 Kerkides aus. Aber auch grössere Koila wie Balbura (griechisches Theater)[634] und das Panionion mit einer Gesamtbreite von über 30 m und insbesondere Antiphellos, welches eine Gesamtbreite von 50 m erreicht, begnügen sich mit nur 3 Kerkides, ohne dass hierfür ein Grund ersichtlich wäre. Insbesondere im Fall von Antiphellos, wo alle Zuschauer von der Orchestra aus über die 4 Radialtreppen ihre Plätze erreichen mussten, war die gewählte Lösung sicher nicht sehr günstig.

Ein auffälliger Befund ergibt sich auch bei den Koila mit 4 Kerkides. Unter diesen ist kein einziges kleines Theater, dagegen gehört das sehr grosse Theater von Argos

628 Auf Grund des veröffentlichten Zustandsplanes bei W. Müller-Wiener, in: G. Kleiner u. a., Panionion und Melie. JdI, 23. Ergh. (1967) Abb. 11 neben S. 28 macht es den Anschein, die mittlere Kerkis sei doppelt so breit wie die beiden seitlichen. In Wirklichkeit ist die mittlere Radialtreppe bloss nicht erhalten geblieben, cf. die Ansicht a. O. 30, Abb. 13, die den Erhaltungszustand zeigt.

629 N. Ceka, in: Akten des XIII Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie, Berlin 1988 (1990) 225, Abb. 14; 228, Abb. 16. cf. auch den Katalogteil. *s.v.* Byllis, Südwesttheater. Auf eine Angabe der Koiloneinteilung verzichtet A. Baçe. Griechische Theater des 5. bis 3. Jahrhunderts in Illyrien und Epirus, BJb 202–203, 2002–2003, 381f., Abb. 13f.

630 Dazu unten 95.

631 cf. oben 65.

632 Dazu unten 115–119.

633 Dazu unten 98.

634 L. Bier, AnatSt 44, 1994, 37 nimmt 4 Kerkides und eine mittlere Radialtreppe an, was möglich ist; derer Bereich ist verschüttet. cf. den Katalogteil *s. v.* Balbura, griechisches Theater.

hierher. Allerdings dürfte ein grosser Teil der Zuschauer das Koilon hier nicht über die Orchestra, sondern über seitliche Zugänge erreicht haben[635]. Insbesondere hatte offenbar das mittlere Diazoma eine wichtige Verteilfunktion, denn von diesem aus steigen zusätzliche, nicht bis unten durchlaufende Radialtreppen ab, welche die mittleren beiden grossen Kerkides halbieren; in den seitlichen Kerkides waren solche Unterteilungen wohl nie vorhanden[636]. Nur 4 Kerkides haben Aptera mit einer Gesamtbreite von 54, 68 m und auch die seitlich beschnittenen Koila in Hephaistia und Thasos.

5 Kerkides haben Bargasa, Buthroton, Delos (Heiligtum der syrischen Göttin), Elea, Gitana, Heloros (?), Hyllarima, Iasos, Kibyra, *Kocaaliler*, Kyaneai, Leontion, Magnesia (hellenistisches Theater), Mieza (zweite Bauperiode), Priene, Termessos, Thera sowie das asymmetrische Koilon in Orchomenos arkadias. Neben kleinen (Delos, Thera) und mittelgrossen Bauten stehen hier Koila mit einem Durchmesser von über 60 m wie Iasos und Termessos, über 70 m wie Magnesia und sogar über 80 m wie Kibyra.

6 Kerkides haben die Koila in Apollonia (Marsa Susa), Assos, Chersonesos (Sebastopol)[637], Herakleia am Latmos, Hippana, Kassope (kleines Theater), Morgantina und Rhodiapolis, alle von mittlerer Grösse.

7 Kerkides haben Arykanda, Byblos, Delos (grosses Theater), Delphoi, Elis, Erythrai, Euromos, Iaitas, Ialysos, Knidos (unteres Theater), Lindos (?), Lokroi Epizephyrioi, Mantineia, Metropolis, Melos, Pergamon (hellenistisches Theater), Perperene[638], Segesta. In Lindos und Pergamon sind die seitlichen Kerkides breiter, in Segesta dagegen schmal. In dieser Gruppe finden sich neben Bauten mittlerer Grösse, auch grössere Theater mit einer Gesamtbreite über 60 m wie Delos, Iaitas, Lokroi Epizephyrioi, Mantineia, Segesta, und die grossen Koila von Pergamon und Elis. Kleine Bauten mit einer Breite, die deutlich unter 50 m läge, fehlen nun; nur scheinbar eine Ausnahme ist Perperene mit 43,4 m Gesamtbreite, denn die Flügel sind hier stark beschnitten.

8 Kerkides finden sich in *Aï Khanoum*, Babylon, Demetrias (die beiden äusseren schmal?), Orchomenos Boiotias, Paphos, Patara, Philippoi Krenides und Tralleis. Es handelt sich, wohl mit Ausnahme von Orchomenos, dessen Abmessungen nicht bekannt sind, um grosse Theater mit einer Breite von 70 m (Babylon) und mehr. Sehr gross war mit 148 m Tralleis, doch entspricht dies möglicherweise erst dem römischen Ausbauzustand.

Theater mit 9 Kerkides sind häufig, nicht weniger als ein Fünftel aller noch bestimmbaren Koila fallen darunter, was mehr als einem Viertel aller Koila ohne Mitteltreppe entspricht. Es handelt sich um Aigai (Vergina), Akrai, Alinda, Dodona, Epidauros (Theater in der Stadt), Herakleia Minoa, Kadyanda, Kaunos, Kedreai, Laodikeia (kleines Theater), Maroneia, Megalopolis, Notion, Pinara, Prusias, Sparta (grosses Theater), Stratonikeia, Syrakusai (grosses Theater) und Telmessos. Auch für das ursprüngliche Koilon von Mieza werden auf Grund der erhaltenen Treppenreste 9 Kerkides ergänzt. Hinsichtlich der Grösse lassen sich keine Präferenzen erkennen. Neben sehr grossen Bauten mit weit über 100 m Breite wie Megalopolis, Sparta und Syrakusai stehen kleine Koila wie Akrai, Kedreai (?) und auch Kadyanda. Ein Sonderfall ist einmal mehr Herakleia Minoa, wo nur 5 der 9 Kerkides auf den runden Bereich des Koilons entfallen.

Nur wenige Bauten zeigen 10 Kerkides, nämlich Harpasa, das grosse Theater von Kassope und Orthosia.

Häufiger sind dann wieder Koila mit 11 Kerkides, nämlich Aigeira, Aphrodisias, Ephesos, Eretria, Halikarnassos, Kabeirion, Larissa (erstes Theater), Letoon, Messene (Theater in der Stadt), Oiniadai, Oinoanda und Tyndaris. Fast die Hälfte der Bauten ist von mittlerer Grösse (Aigeira, Kabeirion, Oiniadai, Oinoanda); Ephesos gehört dagegen zu den grössten Theatern griechischer Zeit.

Beispiele für eine noch grössere Anzahl von Kerkides im ersten Rang sind selten. Nur zwei Bauten zeigen 12 Kerkides, nämlich das Theater von Apollonia (Pojani) mit einer Breite von etwa 100 m und das Theater beim Asklepieion von Epidauros mit einer Breite von 119 m. 13 Kerkides hat das Dionysostheater in Athenai, von welchem das Theater von Zea im Peiraieus die Kerkiszahl, wie manch anderes[639] übernommen hat. 14 Kerkides hat das Theater in Korinthos, 15 Kerkides schliesslich das Theater in

635 cf. unten 119.

636 cf. den rekonstruierten Plan bei J.-Ch. Moretti, Théâtres d'Argos (1993) 8, Abb. 6.

637 Die beiden seitlichen Kerkides sind erst in der Kaiserzeit angefügt worden, cf. den Katalogteil *s. v.*

638 Heute ist nur die Einteilung des oberen, seitlich beschnittenen Rangs kenntlich, der aber diejenige des unteren Rangs aufzunehmen scheint; für diesen ergeben sich so 7 Kerkides.

639 cf. unten 206 zum Bühnenhausbereich und auch den Katalogteil *s. v.*

Sikyon. Mit Ausnahme des Theaters von Zea handelt es sich durchwegs um grosse Bauten. Nicht einsichtig ist allerdings, weshalb ausgerechnet Sikyon, das wohl nicht zu den allergrössten Koila gehört hat[640], die höchste belegte Anzahl von Kerkides aufweist.

In der Regel waren alle Kerkides gleich breit. Gelegentlich sind die beiden Kerkides bei den Analemmata schmaler, wie z. B. in Paphos und Segesta, selten breiter, wie in Alinda. Die beiden schmaleren seitlichen Kerkides in Chersonesos (Sebastopol) sind in der Kaiserzeit angefügt worden. Gelegentlich findet sich auch eine breitere mittlere Kerkis, wie in Oinoanda oder im Panionion (?). Im hellenistischen Theater von Balbura ist die Situation unklar. Im Theater in der Stadt Epidauros sind die je äussersten Kerkides beim römischen Neubau des Bühnenhauses beschnitten und verkürzt worden. Bemerkenswert ist, dass in den Theatern von Harpasa und Orthosia die Kerkisbreite innerhalb des Koilons variierte, wie die erhaltenen Radialtreppenansätze zeigen.

Insgesamt ergibt sich also ein buntes Bild, das sich einer genaueren Ausdeutung zu entziehen scheint, will man sich nicht auf allgemeine Aussagen beschränken, in dem Sinn, dass tendenziell die ganz kleine Koila wenige, die ganz grossen viele Kerkides zeigen. Auch hinsichtlich der geographischen Streuung oder hinsichtlich der Erbauungszeit scheinen sich, will man das Material nicht allzu sehr pressen, keinerlei Tendenzen abzuzeichnen. Unter den hellenistischen kleinasiatischen Theatern etwa, die unter anderen Gesichtspunkten zusammenrücken[641], scheinen sich keinerlei Gemeinsamkeiten abzuzeichnen. Neben Koila mit gerader Kerkiszahl stehen auch innerhalb dieser geographischen Gruppe, wie im Allgemeinen, häufiger solche mit ungerader Kerkiszahl. Nur gerade Beispiele mit sehr hoher Kerkiszahl aus Kleinasien fehlen; dies mag damit zusammenhängen, dass alle Bauten mit mehr als 11 Kerkides früh anzusetzen sind (mit dem jüngeren Theater von Zea wiederum in Abhängigkeit vom Dionysostheater), bevor die grosse Menge der kleinasiatischen Theater gebaut wurde. Insgesamt ergibt sich demnach, dass die Architekten, wie hinsichtlich der Grundform des Koilons[642] oder hinsichtlich der Position der Analemmata[643], auch bei der Kerkiseinteilung in der Ausgestaltung weitgehend frei gewesen sind.

Die Zahl der Radialtreppen kann um eins geringer oder grösser als die Kerkiszahl ausfallen, je nachdem, ob sich entlang den Analemmata Radialtreppen finden oder nicht. Auch hier zeichnet sich keine feste Regel ab, doch sind Treppen entlang den Analemmata in der Mehrzahl der Fälle, wo dies noch zu erkennen ist, vorhanden, während bei den römisch kaiserzeitlichen Theatern die Treppen entlang den Analemmata manchmal vorhanden sind, oft aber auch fehlen[644]. Nicht selten sind Bauten, bei welchen sich heute nicht mehr feststellen lässt, ob es Treppen entlang den Analemmata gegeben hat oder nicht; dieser Bereich, der schwächste der griechischen Koilonkonstruktion[645], ist oft nicht erhalten geblieben.

Bei folgenden Koila mit ungerader Kerkiszahl sind Treppen entlang den Analemmata gesichert: Aigai (Verginа), Aigeira, Alinda, Antiphellos, Aphrodisias, Arykanda, Athenai (Dionysostheater), Bargasa, Buthroton, Byblos, Delos (grosses Theater), Delos (Heiligtum der syrischen Göttin), Delphoi, Dodona, Ephesos, Eretria, Erythrai, Halasarna, Halikarnassos, Hyllarima, Iaitas, Isthmos, Kadyanda, Kaunos, Kibyra, Knidos (unteres Theater), Larissa (erstes Theater) Leontion, Letoon, Magnesia (hellenistisches Theater), Mantineia, Megalopolis, Melos, Messene (Theater im Asklepieion), Nea Pleuron, Notion, Oiniadai, Oinoanda, Peiraieus (Theater von Zea), Pinara, Priene, Sikyon, Sparta (grosses Theater), Stratonikeia, Termessos und Thera,

Bei folgenden Koila mit gerader Kerkiszahl sind Treppen entlang den Analemmata gesichert: *Aï Khanoum*, Apollonia (Marsa Susa), Argos (grosses Theater), Assos, Babylon, Epidauros (Theater beim Asklepieion), Hephaistia, Hippana, Korinthos, Morgantina[646], Orchomenos Boiotias, Patara, Philippoi Krenides und Tralleis,

Keine Treppen entlang den Analemmata gab es bei den Theatern mit ungerader Kerkiszahl in Ambrakia (kleines Theater), Apollonia (Kilinçli), Balbura (griechisches

640 Die Abmessungen sind nicht mehr zu bestimmen, der Orchestra-Dm. liegt bei 14,3 m, gegenüber 30,2 m in Megalopolis und 19,6 m im Dionysostheater von Athenai.

641 cf. dazu unten 119–121 zu den Radialzugängen. cf. auch 185f. zu den Bühnenhäusern und allgemein 256–258.

642 cf. oben 73, auch unten 134.

643 cf. oben 87f.

644 cf. unten die Beispiele hier 94f.

645 cf. oben 80f.

646 Auf der Innenseite des am jüngeren Proskenion wiederverwendeten Teils der Mauer des Südanalemmas sind Ansätze der Treppenstufen erhalten, sichtbar bei R. Stillwell, AJA 71, 1967, Taf. 73, 2. Zum Analemma und der Wiederverwendung cf. den Katalogteil. *s. v.* und oben 82 mit Anm. 559.

Theater)[647], Elis, Herakleia Minoa, Ialysos, Iasos, Idebessos, Kedreai, Panionion, Segesta, und bei denjenigen mit gerader Kerkiszahl in Kassope (grosses und kleines Theater), Kyrene (Theater im Demeter-Heiligtum), Paphos und Thasos, sowie in Bubon, wo die Kerkiszahl nicht bekannt ist. Dass darunter eine grosse Zahl kleiner Bauten ist, dürfte kaum Zufall sein, da ja in diesem Fall die Erschliessung des Sitzhauses wenige Probleme bot. Bei anderen Beispielen (Kedreai, Panionion, Segesta) sind die seitlichen Kerkides am Analemma schmaler. Im Theater in der Stadt Epidauros lässt sich die Frage nicht mehr überprüfen, da die Koilonflügel beim Neubau des römischen Bühnenbereichs beschnitten worden sind. In Mieza bleibt offen, ob es im ursprünglichen Koilon Treppen an den Analemmata gegeben hat, während solche im zweiten, seitlich stark beschnittenen Koilon sicher nie vorhanden waren.

Schliesslich noch einige Sonderfälle: In Metapontion gibt es auch entlang den Analemmata Rampen. In Orchomenos arkadias mit seinem unregelmässigen Koilon scheint nur entlang dem Südanalemma eine Treppe vorhanden zu sein. Auch in Phleius scheint es entlang der Analemmata (nur im Osten erhalten) keine Treppen gegeben zu haben.

Eine Besonderheit verbindet die beiden Theater im Osten, Babylon und *Aï Khanoum*, nämlich die breitere Ausgestaltung der Mitteltreppe, bzw. in *Aï Khanoum* der drei Radialtreppen, welche zu den drei dort vorhandenen Logen führen. Die Ergänzung im Schemaplan für Babylon mit breiter Treppe nur im ersten Rang[648] ist in Analogie zum Befund in *Aï Khanoum* derjenigen mit durchlaufender breiter Treppe[649] vorzuziehen. Die Verbreiterung bedeutet eine Betonung des Logenzuganges, die Loge bezeugt (wie später in den kaiserzeitlichen Theatern[650]) die Präsenz herausragender Persönlichkeiten (in Babylon wird man an Alexander den Grossen selber denken, in Aï Khanoum an den griechischen Herrscher von Baktrien[651]) bei den Aufführungen; die politische Funktion des Theaters als Ort auch der Volksversammlung[652] tritt gegenüber derjenigen des Theaters als Ort dramatischer Aufführungen zurück. In der Treppenverbreiterung lässt sich eine typologische Gemeinsamkeit dieser beiden östlichen Koila fassen, wie sie auch in der überzogenen Grundform mit geraden Analemmata, in der geraden Kerkiszahl mit Mitteltreppe und in der Konstruktionstechnik mit Lehmziegeln deutlich fassbar ist. Weshalb auch in Chersonesos (Sebastopol) die mittlere Treppe breiter war, bleibt unbekannt.

In einzelnen Fällen konnte die Kerkiseinteilung des Koilons vollständig fehlen. Dies ist gesichert für das frühe kleine Theater von Makyneia und für das kleine Theater von Iuvanum in Mittelitalien. Radialtreppen scheinen auch im unausgegrabenen Koilon in Typaneai zu fehlen. Für das obere Theater in Knidos, wo Ausgrabungen fehlen, ist die Innengliederung nur durch den Stich der *Antiquities of Ionia* überliefert. Obgleich dieser detailliert ist und grosse durchgehende Partien erhaltener Sitzreihen zeigt, fehlt jede Angabe von Radialtreppen. Selbst wenn die Vedute in diesem Punkt richtig ist, stellt sich jedoch immer noch die Frage, ob dieses grosse Theater tatsächlich keine Kerkiseinteilung gehabt hat oder ob diese einfach unterblieben ist, weil der Bau nicht ganz fertig gestellt wurde. Tatsächlich sind die Treppen nicht selten erst nach dem Versetzen der Sitzreihen eingehauen worden[653].

Unsicher ist die Situation beim oberen Theater von Ptolemais, wo sich die Publikationen widersprechen[654], auch wenn der veröffentlichte schematische Plan keine Kerkisgliederung andeutet. Auch im kleinen und nur wenig erhaltenen Koilon von Seleukeia am Tigris ist nicht mehr deutlich, ob Radialtreppen tatsächlich fehlten oder ob sie bloss nicht erhalten sind.

Die Innengliederung des Koilons: Ränge

Neben der radialen Gliederung in Kerkides steht die vertikale in verschiedene, durch Umgänge voneinander getrennte Ränge. Belegt sind Koila mit einem einzigen, mit zwei oder mit drei Rängen. Mehr als drei Ränge lassen sich bei griechischen Theatern nicht nachweisen[655]. Auch hier erlaubt der Erhaltungszustand oft nicht mehr, allenfalls ehemals vorhandene obere Ränge zu erkennen. Es folgt eine Aufzählung der weitgehend sicheren Beispiele.

---

647 Solche werden in Balbura von L. Bier, AnatSt 44, 1994, 37 postuliert, doch sind an der Ruine dafür keine Anzeichen erhalten.

648 R. Koldewey, Das wiederentdeckte Babylon [4](1925) Abb. 253.

649 **A. Mallwitz, in: F. Wetzel u. a., Das Babylon der Spätzeit. Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 8. (= 62. wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orientgesellschaft, 1957) Taf. 11, a.**

650 cf. unten 350f. 376. 647.

651 Es handelt sich möglicherweise um die Stadt Alexandreia Oxeiane, die Hauptstadt des östlichen Baktrien. cf. P. Bernard, EAA, secondo supplemento 1971–1994, I (1994) 124.

652 Dazu allgemein unten 51.

653 Dazu im Einzelnen unten 106.

654 cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

655 Dagegen bei römischen, cf. unten 335f. Ein Beispiel ist das grosse Theater von Argos im römisch umgebauten Zustand.

Einen einzigen Rang haben Aigai (Vergina), Ambrakia (kleines Theater), Antiphellos, Apollonia (Kilinçli), Apollonia (Marsa Susa), Aptera, Arykanda, Bargasa, Balbura (hellenistisches Theater), Bargasa, Elea, Elis, Epidauros (Theater in der Stadt), Heloros, Hyllarima, Isthmos, Iuvanum, Kadyanda, Kassope (kleines Theater), Kedreai, Keryneia, Korinthos (?), Kyllandos, Kyrene (Theater im Demeter-Heiligtum), Lokroi Epizephyrioi (?), Mantineia, Mieza, Morgantina, Nea Pleuron, Oiniadai (?), Oinoanda, Orchomenos Boiotias, Pinara, Ptolemais (oberes Theater) (?), Rhodiapolis, Seleukeia am Tigris, Sillyon, Thasos, Thera, Tyndaris und Typaneai. Im grossen Theater von Korinthos waren die oberen Sitzreihen nicht ganz herumgeführt. In Kadyanda gibt es oberhalb einer hohen Umfassungsmauer eine zusätzliche Reihe von Lehnensitzen; offen bleibt, ob hier ein weiterer Rang mit Sitzreihen vorhanden war. In Mantineia und Morgantina war nur ein Teil des in die Umfassungsmauer eingeschlossenen Koilons mit Sitzreihen belegt; weiter oben dürften die Zuschauer auf dem Hang gesessen haben. In der Regel wurden jedoch die Sitzreihen bis oben geführt, auch in kleinen und seitlich beschnittenen Theatern wie Thera. Nicht unerwartet ist, dass die beiden Theater mit Kieselrampen an der Stelle von Treppen in Aigai (Vergina) und Elis kein Diazoma aufweisen.

Zwei Ränge haben Acharnai, *Aï Khanoum*, Aigeira, Alinda, Assos, Athenai (Dionysostheater) (?), Buthroton, Byblos (?), Delos (grosses Theater), Delphoi, Epidauros (Theater beim Asklepieion), Halikarnassos, Harpasa (?), Herakleia am Latmos, Herakleia Minoa, Kassope (grosses Theater), Kaunos, Komana in Kappadokien, Kyaneai, das kleine oder Westtheater in Laodikeia, Larissa (erstes Theater), Letoon, Lindos, Metropolis, Messene (Theater in der Stadt), Messene (Theater im Asklepieion), Notion, Orthosia, Paphos, Patara, Perperene, Sikyon[656], Sparta (grosses Theater), Stratonikeia, Syrakusai (grosses Theater), Telmessos und Termessos. Im Allgemeinen wurden beide Ränge bis zu den Analemmata herumgeführt. In Aigeira sind die Sitzreihen vollständig herumgeführt, doch bleiben an den Flügeln wegen der besonderen Ausrichtung der Umfassungsmauern freie Flächen. Eine besondere Zugangslösung mit Wegen, die seitlich auf das mittlere Diazoma führten, zeigt Epidauros. In Messene (Theater in der Stadt) führen Aufgangstreppen durch die Umfassungsmauer hindurch auf das Diazoma hinauf. In Herakleia Minoa besass der zweite Rang, oberhalb des Diazomas, keine Sitze; die Zuschauer sassen auf dem Abhang. Im Theater im Asklepieion von Messene ist der obere Rang nur schmal, die dort gebauten vier Stufen sind weder zum Stehen noch zum Sitzen geeignet. Weil das vom Gesamtplan vorgegebene Rechteck für das Theater sehr langgestreckt ist, blieb dahinter ein freier, für Zuschauer aber nicht günstig zu nutzender Restraum.

Drei Ränge haben Aphrodisias, Argos (grosses Theater), Assos, Demetrias (?), Dodona, Ephesos, Erythrai, Iaitas, Kibyra (der dritte Rang vielleicht sekundär), Knidos (oberes Theater), Knidos (unteres Theater), Magnesia am Mäander (hellenistisches Theater), Megalopolis, Orthosia, Pergamon (hellenistisches Theater), Priene, Prusias, Segesta (der oberste, nicht umlaufende Rang ist vielleicht sekundär) und Tralleis. Im sehr grossen Theater von Phoinike ist ein Diazoma nachgewiesen; ob es zwei oder, wahrscheinlicher, drei Ränge gegeben hat, ist bisher nicht geklärt. Oft ist dabei der dritte Rang, nicht zuletzt aus konstruktiven Problemen, nicht bis zu den Analemmata vorgezogen, so sicher in Argos, Assos, Erythrai, Kibyra, Knidos (unteres Theater), Pergamon, wohl auch Prusias. Daneben kommen aber auch bei grossen Bauten voll ausgeführte Koila vor, z. B. in Ephesos. Ein Sonderfall ist Priene, dessen Koilon beschnitten ist. Auch in Orthosia ist der dritte Rang seitlich beschnitten. In Erythrai war möglicherweise auch der zweite Rang nicht bis zu den Analemmata vorgezogen. Für das Dionysostheater in Athenai wurden früher allgemein drei Ränge angenommen[657]. Gestützt auf neue Untersuchungen bestreitet Korres[658] nun aber die Existenz eines unteren Diazomas, die Verdoppelung der Radialtreppen würde danach mitten im ersten Rang einsetzen, eine sonst kaum bezeugte Lösung. In Iaitas diente der ganze erste Rang mit drei Sitzreihen als Prohedrie, eine Lösung, wie sie sich ähnlich in Herakleia Minoa wiederfindet, wo die Prohedrie jedoch aus einer einzigen Bank besteht und daher nicht als eigener Rang zu zählen ist.

Auch bei der Gliederung in Ränge lässt sich keinerlei Regel erkennen, der Architekt scheint auch hier frei gewesen zu sein. Selbstverständlich weisen grosse Koila im Allgemeinen mehrere Ränge auf. Koila mit einem einzigen Rang sind am häufigsten, aber nicht signifikant häufiger als diejenigen

656 Hier gab es vielleicht drei Ränge.

657 cf. den Plan bei Dörpfeld/Reisch Taf. 2.

658 M. Korres, Deltion 35, 1980 (1988), Chronika 11, Abb. 1. cf. auch Korres, Modell a. O. (oben Anm. 406) 540f. So jetzt auch Papastamati-von Moock, New Data and Observations a. O. (oben Anm. 231) 22.

mit zwei Rängen, während Koila mit drei Rängen seltener bleiben. Beispiele für sehr grosse Koila mit drei Rängen sind Argos, Dodona, Ephesos, Megalopolis, das Theater auf der Burg von Pergamon und Tralleis. Andere ebenso grosse Theater haben aber nur zwei Ränge, wie Athenai, das Theater beim Asklepieion in Epidauros, Sparta, Syrakusai. Und das grosse Theater in Korinthos hatte möglicherweise sogar bloss einen Rang. Daneben konnten auch kleinere Koila in drei Ränge unterteilt sein, wie das untere Theater in Knidos, Orthosia oder Priene. Die übrigen Beispiele für drei Ränge sind mit Gesamtbreiten zwischen 65 und 85 m mittelgross oder gross. Ein vergleichbares Bild ergibt sich bei den Theatern mit zwei Rängen, wo neben den genannten sehr grossen Koila wiederum auch ausgesprochen kleine stehen, wie z. B. Acharnai, Byblos, Herakleia am Latmos und Kyaneai mit einer Breite von um die 50 m oder das nur wenig grössere Aigeira[659]; ein Sonderfall ist das Theater im Asklepieion von Messene. Die Mehrzahl der Koila mit einem einzigen Rang ist mit Gesamtbreiten von 50 m und darunter eher klein, was nicht überrascht. Doch finden sich, neben dem schon genannten unsicheren Beispiel Korinthos, auch solche von beachtlichen Ausmassen wie diejenigen in Lokroi Epizephyrioi, Ptolemais, Thasos und Tyndaris. Nur im Fall von Thasos und Tyndaris, beide mit Breiten um 75 m, handelt es sich allerdings um ausreichend erforschte Theater mit einem gesicherten Befund, während Ptolemais eher unsicher ist.

Während in Priene etwas mehr als 30 Sitzreihen auf drei Ränge verteilt sind, findet sich 25 Sitzreihen in einem einzigen Rang in Antiphellos und Pinara, 30 in Apollonia (Marsa Susa) und bis zu 40 in Tyndaris. Ähnliche Dimensionen hat auch der erste Rang des grossen Theaters von Argos, während in Syrakusai der grössere obere Rang diese Grössenordnung erreicht. Auch das Theater mit einem einzigen Rang in Thasos hat zahlreiche Sitzreihen gehabt, doch lässt sich die ursprüngliche Anzahl nicht mehr mit Sicherheit ermitteln. Auch die Höhe der einzelnen Ränge unterliegt keiner Regel, doch ist die Sitzreihenzahl unten im Allgemeinen grösser als im oberen Rang. Da die oberen Sitzreihen naturgemäss länger sind als die unteren, haben hier die Reihen entsprechend mehr Platz für Zuschauer, so dass auf diese Weise eine ausgeglichene Verteilung der Kapazität auf die verschiedenen Ränge zu Stande kommt. Beispiele für Koila mit niedrigerem Rang oben sind *Aï Khanoum* (?), Buthroton[660], Delos (grosses Theater), Delphoi, das Theater beim Asklepieion von Epidauros, Halikarnassos, Herakleia am Latmos, Kassope (grosses Theater), Lindos, das Theater im Asklepieion von Messene, Patara, Segesta, Sparta, Stratonikeia und Termessos für Koila mit zwei Rängen, Argos (grosses Theater), Assos, vielleicht Athenai (Dionysostheater), dann Knidos (unteres Theater) und Orthosia für solche mit drei Rängen; Priene hat unten einen höheren, darüber zwei niedrigere Ränge. Doch ist auch das Gegenteil möglich, belegt in Kyaneai, in Perperene und im grossen Theater von Syrakusai (dessen oberer Rang vielleicht einem zweiten hellenistischen Bauzustand angehört). Im hellenistischen Theater von Pergamon ist der erste Rang der niedrigste, der zweite Rang der höchste, während in Dodona der mittlere Rang deutlich niedriger ist als die etwa gleich hohen Ränge oben und unten. Etwa gleich hohe Ränge finden sich in Alinda, Iaitas (wo der erste Rang als Prohedrie schmal bleibt), Kaunos, im Letoon und in Telmessos sowie für alle drei Ränge in Ephesos.

Eine regelmässige, auf theoretischen Erwägungen gründende Entwurfspraxis lässt sich auch für die Rangeinteilung also nicht erkennen. Mehr noch als bei der Kerkiseinteilung müssen hier aber Gesichtspunkte eine Rolle gespielt haben, welche heute in der Regel nicht mehr klar fassbar sind, insbesondere die Art, wie und woher die Zuschauer ins Koilon gelangt sind. Die besondere Verteilung der Radialtreppen im Dionysostheater in Athenai zeigt z. B. ganz deutlich, dass die Hauptzahl der Zuschauer vom Peripatos aus ins Koilon gelangten, was auf Grund der für Athenai ausnahmsweise gut bekannten urbanistischen und topographischen Gesamtsituation auch selbstverständlich ist. Dass die Voraussetzungen etwa in Termessos, wo der Hauptzugang nachweislich von oben erfolgte, andere waren als in Antiphellos, wo der Zugang nur von der Orchestra her möglich war, liegt auf der Hand. Ebenso hat die auch vom Gelände abhängige Möglichkeit, überwölbte Radialzugänge[661] anzulegen, auf das Vorhandensein und die Höhenlage der Diazomata Einfluss gehabt. Es wäre also sicher falsch, nach generellen Planungsgrundsätzen zu suchen, da die unterschiedlichen Voraussetzungen, die im Allgemeinen nur noch lückenhaft zu fassen sind, von Fall zu Fall empirische Lösungen verlangt haben. Dass daneben auch die Freiheit des entwerfenden Architekten ihren Raum beanspruchte, macht

[659] Ergänzt man das beschnittene, nur 43,4 m breite Koilon von Perperene zu einem Vollkreis, ergibt sich eine Gesamtbreite von deutlich über 60 m.

[660] Die Anzahl der Sitzstufen im oberen Rang ist nicht sicher bekannt. Möglicherweise entsprach sie derjenigen im unteren Rang!

[661] Dazu unten 119–123.

insbesondere das Beispiel Antiphellos deutlich, welches einen einfachen und harmonischen Plan hat, der aber wohl nicht sehr zweckmässig war[662].

Die Innengliederung des Koilons: Verdoppelung der Radialtreppen

Eine Besonderheit der mehrrangigen Theaterkoila ist die Verdoppelung der Radialtreppen im zweiten Rang, gelegentlich auch erst im dritten Rang. Auch dafür gibt es keine Regeln[663], doch gilt auch hier, dass die Zugangsmöglichkeiten ihren Einfluss gehabt haben werden. Unter den Koila mit zwei Rängen zeigen die folgenden keine Verdoppelung der Kerkides im zweiten Rang: *Aï Khanoum*, Kassope (grosses Theater), Kaunos, Lindos, Notion, Syrakusai (grosses Theater), Telmessos. Eine Verdoppelung zeigen dagegen Delos (grosses Theater), Delphoi, Epidauros (Theater beim Asklepieion), Halikarnassos, Kibyra (wo der dritte Rang möglicherweise eine spätere Anfügung ist), Kyaneai, Larissa (erstes Theater) und Letoon (trotz der grossen Anzahl von Kerkides schon im unteren Rang), Patara, Sparta und Termessos. Einen Sonderfall stellt Alinda dar, wo nur die beiden äussersten Kerkides, die breiter sind, im zweiten Rang verdoppelt wurden. Das Theater im Asklepieion von Messene hat nur im ersten Rang eine Kerkiseinteilung. Auf die besondere Lösung im Dionysostheater von Athenai wurde schon oben hingewiesen[664]. Es ist kein sicheres Beispiel für ein Koilon mit drei Rängen, aber ohne Verdoppelung der Kerkides bekannt. Eine Verdoppelung der Kerkisanzahl im zweiten Rang zeigt Argos[665], eine Verdoppelung nur im dritten Rang Dodona, Ephesos und Knidos (unteres Theater), dazu möglicherweise Priene, welches sonst das einzige Theater ohne Verdoppelung bliebe. Eine Sonderlösung stellt das Theater auf der Burg von Pergamon dar, wo der zweite und dritte Rang ein vom ersten Rang abweichendes Kerkissystem zeigen; dafür mögen topographische Gründe massgebend gewesen sein, denn der zweite und dritte Rang nehmen nur noch etwa einen Viertelkreis ein.

Die Innengliederung des Koilons: Der obere Abschluss

Eine weitere Frage, die sich im Zusammenhang mit der Innengliederung des Koilons für die griechische Zeit stellt, ist diejenige nach der Form des oberen Abschlusses des Koilons. Sie lässt sich in allgemeiner Form nur schwer beantworten, weil, wie im Übrigen auch bei den späteren römischen Beispielen, die entsprechenden obersten Koilonpartien meist nicht ausreichend erhalten sind. Verschiedene Lösungsmöglichkeiten lassen sich nachweisen. Gelegentlich stiess die oberste Sitzreihe einfach gegen das anstehende Gelände, wie zum Beispiel in Ariassos und in Makyneia. In einer Reihe von Theatern stiessen die Sitzreihen oben gegen den abgearbeiteten Fels oder gegen die Umfassungsmauer, so in Apollonia (Marsa Susa), Arykanda, Athenai (Dionysostheater, wo sich oben die sogenannte Katatome[666] befindet), Balbura (hellenistisches Theater), Byllis (Südwesttheater) (?), Elea, Halikarnassos (?), Herakleia am Latmos, Iaitas, Kedreai, Knidos (unteres Theater), *Kocaaliler*, Komana in Kappadokien, Kyllandos, Lindos, Notion (?), Orthosia, Pergamon (hellenistisches Theater), Perperene (wo nur im Bereich der Ostecke eine kurze hintere Umfassungsmauer erforderlich war), Thasos und Thera. Ein Umgang als oberer Koilonabschluss ist in Alinda, Antiphellos, Assos (?), Delphoi, Dodona, im Theater beim Asklepieion von Epidauros, in Kadyanda, im grossen Theater von Kassope, in Kaunos, Kyaneai, Paphos, Patara, Pinara, Rhodiapolis[667], Sparta (?), Telmessos und Termessos nachgewiesen. Die Umgangsbreite schwankt von Bau zu Bau beträchtlich. Mehrfach, z. B. in Alinda und in Epidauros, lässt sich noch nachweisen, dass der Umgang von oben oder aussen zu betreten war. Wenn kleinasiatische Theater in der Liste der Koila mit oberem Umgang dominieren, hängt dies auch mit ihrer vergleichsweise oft guten Erhaltung zusammen. Die Sonderfälle mit freiem Raum oben (Mantineia, Morgantina, Theater im Asklepieion von Messene) wurden schon besprochen[668]. Auch bei der Ausgestaltung des oberen Abschlusses des Sitzhauses wurde die gewählte Lösung gewiss durch die topographische Situation und die Art der Erschliessung des Koilons wesentlich mitbestimmt.

---

662 Dazu schon oben 92.

663 Die von Vitr. V 7, 2 für das *theatrum Graecorum* vorgeschriebene regelmässige Verdoppelung der Radialtreppen findet in der Realität keine Entsprechung.

664 cf. unten 118.

665 Das Bild ist allerdings wegen der besonderen Form des Koilons und der Erhaltungssituation nicht regelmässig, cf. Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 8, Abb. 6.

666 Dazu Pollux IV 123. Harpokration *s. v.* mit Berufung auf Hypereides und Philochoros. Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 562 mit Abb. 704.

667 Neue Untersuchungen haben gezeigt, dass die obersten drei Sitzreihen sekundr angefügt worden sind.

668 cf. oben 96.

Häufig wurde in der Kaiserzeit als oberer Abschluss eine *porticus in summa cavea* errichtet[669]. Es stellt sich daher die Frage, ob sich auch schon für die hellenistische Zeit Säulenhallen als oberer Koilonabschluss nachweisen lassen, die dann als Vorläufer der römischen Form zu gelten hätten. Dabei wird hier von Lösungen mit *porticus triplex* und *cavea* abgesehen, wie sie sich in spätrepublikanischem Zusammenhang in mittelitalischen Heiligtümern (Tibur, Praeneste) finden[670]; dieser Typus steht auch hinter der Anlage im Heiligtum der syrischen Göttin in Delos[671].

Gesichert ist eine *porticus in summa cavea* für die erste Bauphase des Theaters in Sparta[672], welche stratigraphisch in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. und historisch wohl um 30–20 v. Chr. datiert werden kann. Es handelte sich um eine 4,6 m tiefe dorische Halle, von welcher Teile erhalten geblieben sind.

Im Theater von Prusias ist durch Standspuren eine Säulenstellung am oberen Rand des Koilons nachgewiesen, die nur als Halle ergänzt werden kann. Nichts deutet dabei auf eine sekundäre Einrichtung hin. Doch ist eine vorkaiserzeitliche Entstehung des Theaters von Prusias zwar wahrscheinlich, aber nicht gesichert, die Aufnahme eines römisch-westlichen Vorbildes kann daher nicht ausgeschlossen werden. Im kleinen Theater von Laodikeia, welches innerhalb der hellenistischen Zeit nicht genauer zu datieren ist, sind oben Teile einer umlaufenden Pfeilerporticus mit Schranken erhalten; weil der Bau bisher nicht eingehender untersucht wurde, ist aber nicht sicher, dass diese Pfeilerhalle ursprünglich ist, auch wenn nichts dagegen zu sprechen scheint. In Ephesos findet sich oberhalb des dritten Rangs ein hoher, über Treppen zugänglicher Unterbau, der eine Säulenhalle getragen haben könnte, wie sie auf dem Rekonstruktionsplan auch eingetragen ist[673]; doch ist die Halle durch keinerlei erhaltene Elemente nachzuweisen. In Kibyra hat De Bernardi als ursprünglichen Abschluss des zweiten Ranges vor der Erweiterung mit einem dritten Rang eine *porticus* angenommen, von welcher jedoch keinerlei Reste vorhanden sind. Eine besondere Lösung ist im kleinen Theater von Kassope zu sehen, das in eine rechteckige Umfassungsmauer eingeschlossen ist. Oben gab es hier eine gerade, nordsüdlich verlaufende Halle mit achteckigen Säulen, wie sie auch unabhängig von einem Koilon errichtet werden kann. Typologisch gehört die Anlage also nicht in den hier näher untersuchten Zusammenhang.

Schliesslich haben Polacco/Anti[674] im grossen hellenistischen Theater von Syrakusai die Felsabarbeitung am oberen Abschluss des Koilons teilweise als Stylobat interpretiert und daher für das Theater des 3. Jahrhunderts v. Chr. eine umlaufende Säulenhalle als oberen Abschluss angenommen. Für eine solche Deutung reichen die erhaltenen Felsreste allerdings nicht aus, irgendwelche verlässliche Spuren von Säulen oder Pfeilern sind nicht vorhanden, und die Umgangsbreite ist für eine *porticus* wohl auch zu gering. Auch im Licht der übrigen Evidenz erscheint die Existenz einer *porticus* als wenig wahrscheinlich; eine solche Hallenanlage dürfte es nie gegeben haben, zumal die Hallenkonstruktion mit der Quelle der Nymphen auf der dahinterliegenden Terrasse die Anforderungen, die im Zusammenhang eines Theaters an eine Halle gestellt werden konnte, zu erfüllen vermochte[675].

Es ergibt sich also, dass in der Frage der oberen Säulenhalle auf Grund der bis heute zur Verfügung stehenden Dokumentation kein sicheres Ergebnis möglich ist, auch wenn die Existenz solcher Hallen in einzelnen Fällen nicht ausgeschlossen werden kann.

Form und Konstruktionsweise der Sitze und Treppen

Sitze aus Holz[676], wie sie literarisch bezeugt sind, fanden im spätklassischen und hellenistischen Theaterbau kaum Verwendung. Die literarische Überlieferung bezieht sich, wie A.W. Pickard-Cambridge, der die Zeugnisse zusammenstellte, festhielt[677], auf die frühere Zeit des Dramas. Sichere inschriftliche Quellen für Holzsitze gibt es nicht[678], und auch archäologische Zeugnisse fehlen[679]. Wo in einem Theater, wie z. B. im Theater am Helikon, in Ikaria oder Rhamnus ein Sitzhaus fehlt, bedeutet dies nicht zwingend, dass es aus Holz bestand und nicht erhalten geblieben

669 Dazu unten 367–371, Dazu 302, Anm. 3033.

670 Dazu unten 280.

671 Cf. dazu den Katalogteil.

672 cf. G. B. Waywell/J. J. Wilkes/S. E. C. Walker, The Ancient Theatre at Sparta, in: W. G. Cavanagh/S. E. C. Walker (ed.), Sparta in Laconia. Proceedings of the 19th British Museum Classical Colloquium, London 1995 (1998) 100.

673 Heberdey/Niemann/Wilberg, FiE 2 a. O. (oben Anm. 38) 50, Abb. 98. Der Plan ist im Übrigen zum Teil überholt, cf. den Katalogteil. *s. v.* Ephesos, Theater.

674 Polacco/Anti, Siracusa 1 a. O. (oben Anm. 319) 143f.

675 Römisch datiert die angebliche halbkreisförmige Porticus R. J. A. Wilson, in: M. Henig, Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire (1990) 68 mit Anm. 4.

676 Dazu cf. Dilke 1948, 146–153.

677 Pickard-Cambridge, Theatre of Dionysus a. O. (oben Anm. 46) 11–12.

678 Optimistisch beurteilt die Quellenlage Dilke 1948, 148f.

679 Alle von Dilke 1948, 149–152 aufgezählten Beispiele entfallen; zu den dort genannten Bauten cf. hier den Katalogteil. Zu Aigai (Vergina) und Elis, wo es keine Holzsitze gegeben hat, schon oben 65.

ist[680]. Wahrscheinlicher ist, dass die Zuschauer am Abhang sassen oder standen[681], auch dass sie möglicherweise Sitzmöglichkeiten mitbrachten. Beim gradstufigen Theatron von Euonymon war nur die Prohedrie in Stein ausgearbeitet, der dahinterliegende Abhang diente den übrigen Zuschauern[682]. Ähnlich war es auch im Theater von Aigai (Vergina)[683]. Im Theater von Thorikos sind die Sitze erst nachträglich ins ältere Theatron eingebaut worden[684]. Erinnert werden muss hier auch an die Nachteile von Holzkonstruktionen, welche der Witterung ausgesetzt und daher nicht für eine dauerhafte Einrichtung geeignet waren. Bei den in den literarischen Quellen genannten ἴκρια[685] handelte es sich denn auch um temporäre Konstruktionen. Zudem war Holz, das als Material einer kurvenförmigen Bearbeitung grossen Widerstand entgegensetzt, für eine kreisförmige Konstruktion ganz ungeeignet[686].

Üblich waren Rundkoila aus Stein. Die Errichtung des Sitzhauses in Stein mit seinen regelmässigen Kreislinien und Kurven folgenden Sitzreihen war eine aufwendige Bauaufgabe. Mehrfach ist daher auch die Stiftung einzelner Kerkides bezeugt[687]. Die inschriftlich belegte griechische Bezeichnung für die Sitze lautete βάθρα[688], doch war dieser Terminus nicht auf die Theatersitze beschränkt[689].

Im Allgemeinen wurden die Sitze aus Steinblöcken errichtet, auch dort, wo der Unterbau aus Fels bestand, der aber oft für eine exakte Ausarbeitung der Oberflächen nicht geeignet war[690]. Dilke[691] bestritt, dass der Fels jemals als blosser Unterbau benutzt worden sei, doch trifft dies, wie einige sichere Beispiele zeigen, nicht zu. Akrai hatte ein gebautes Koilon, die teilweise erhaltenen Sitzblöcke sitzen auf dem abgearbeiteten Fels[692]. Auch im Theater von Magarsa sitzen die teilweise erhaltenen Sitzblöcke im oberen Koilonbereich auf dem Felsen[693]. Ebenso bildet der Fels den Unterbau der nicht erhaltenen Sitzstufen in den Theatern von Kandyba, Keramos und im Osttheater von Kremna; auch im Theater von Zea im Peiraieus lagen die untersten Sitzstufen auf dem stufenweise abgearbeiteten Fels auf[694]. In Orchomenos in Böotien sind auf den ausgearbeiteten Felsstufen bankförmige Sitze mit (nicht mehr erhaltenen) Sitzplatten, welche von Orthostaten getragen wurden, angebracht. Dies mag auch beim einen oder anderen weniger gut dokumentierten unter den im folgenden aufgezählten Koila zutreffen[695]. Bei einer grossen Anzahl von Koila, die teilweise erhalten sind, lässt sich im Übrigen nicht überprüfen, in wieweit sie auf einer Erdfüllung, in wieweit auf Fels aufsitzen. Nun gibt es aber durchaus Fälle, wo die Sitzreihen direkt aus dem Fels herausgehauen worden sind[696], so teilweise in Aigeira, Apollonia (Marsa Susa), im gradstufigen und im grossen Theater von Argos[697], im Südwesttheater von Byllis, in Chaironeia (gradstufige Phase und Rundkoilon), in Heloros, zu einem kleinen Teil in *Kocaaliler*, in Korinthos (Heiligtum der Demeter), Lindos, Lokroi Epizephyrioi, Mieza, Nea Pleuron (unteres Koilon), zum guten Teil in Oiniadai, in Paphos, Ptolemais (oberes Theater), soweit erhalten

680 cf. die Beispiele bei Dilke 1948, 150–152. Zu möglichen Holztribünen in frühen Theatern oben 46 mit Anm. 233 und 55.

681 Ähnlich Pickard-Cambridge, Theatre of Dionysus a. O. 10f.

682 Dazu oben 59.

683 Nicht ganz geklärt ist die Sachlage in Elis, wo möglicherweise eine besondere Situation bestand; zu den Sitzen in Elis im Einzelnen cf. oben 65. 90.

684 Dazu oben 59.

685 Pickard-Cambridge, Theatre of Dionysus a. O. 12f. Dilke a. O. 146. Zu den ἴκρια in Athen schon oben 46, Anm. 233.

686 So auch Dilke 1948, 152. Zu Holzbauten als möglichen Vorbildern für polygonale Koila oben 46 mit Anm. 233. cf. auch 74.

687 Aphrodisias (Stifter war Aristokles Molossos), Iasos (Reparatur durch Sopatros), Magnesia am Maeander, hellenistisches Theater (Phanes stiftete, *was von den Kerkides noch fehlt*).

688 Bezeugt in Aphrodisias, cf. J. Reynolds, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 17 mit Anm. 12 und 23, A 2. βάθρα sind inschriftlich auch in Iasos belegt. cf. W. Blümel, Die Inschriften von Iasos 1, IK 28, 1 (1985) 141, no. 164, und 2, IK 28, 2, 1985, 31, no. 262; bei den in no. 164 genannten βάθρα aus Stein wird nicht ganz klar, was genau darunter zu verstehen ist. no. 262 wird von Blümel als Sitzplatzreservierung gedeutet, doch ist der Schriftträger kein Sitzstufenblock, cf. D. Levi/G. Pugliese Carratelli, ASAtene 39/40, 1961/62, 632, no. 1, Abb. 57 (irrtümlich als karische Inschrift gelesen, cf. Blümel a. O.).

689 Dazu die Belege bei Liddell-Scott-Jones *s. v.* βάθρον, 5.: Sitze im Lesesaal und im Ratssaal. Daneben hat das Wort noch eine Reihe weiterer Bedeutungen.

690 Dilke 1948, 163 hat die in den Fels gehauenen Koila mit dorischem Nützlichkeitsdenken, in Kontrast zu attisch-ionischem Schönheitssinn, erklären wollen.

691 Dilke 1948, 163.

692 Das Koilon von Akrai ist heute weitgehend modern restauriert; für den ursprünglichen Erhaltungszustand cf. den Bestandplan bei L. Bernabò Brea, Akrai (1956) Taf. A.

693 Nur ein kleiner Teil des Sitzhauses ist freigelegt worden, cf. den Katalogteil. *s. v.*

694 cf. den Katalogteil. Anders Dilke 1948, 161.

695 Beim oberen Theater in Ptolemais hält Caputo die Felsstufen für Theatersitze, während sie Kraeling nur als Sitzunterbau betrachtet; cf. Katalogteil.

696 Dazu allgemein Dilke 1948, 161–165. Die Baureste wurden von Dilke teilweise anders beurteilt, cf. zu den einzelnen Bauten hier den Katalogteil. Im Dionysostheater von Athenai bildeten die Felsstufen im obersten Koilonbereich wohl nur die Unterlage von gebauten Sitzstufen wie im übrigen Koilon. Zum Theater von Daulis, womit das Theater von Chaironeia gemeint ist, cf. den Katalogteil.

697 An den Flügeln sind die Sitze gebaut; so auch Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 10, mit Abb. 8, a. Dilke 1948, 154f. mit Abb. 12 postulierte Deckplatten aus Marmor, die aber nicht belegt sind.

in Seleukeia Pieria, teilweise in Sikyon[698], Stymphalos sowie im gradstufigen und im grossen Theater von Syrakusai. Im griechischen Theater von Kyrene ist nur die erste, aus dem Fels geschnittene Sitzreihe erhalten. Im Südtheatron von Lato bestehen die Sitzreihen teilweise aus Fels, teilweise aus Quadern. Wurden sie direkt aus dem Fels gehauen, hatten die Sitze im Allgemeinen eine einfache Form, auf eine Profilierung der Vorderseite wurde verzichtet. Im Theater von *Kocaaliler*, wo nur im mittleren Koilonbereich einige Sitze aus dem anstehenden Fels bestehen, wurde jedoch auch das komplexe Profil, welches im ganzen Sitzhaus vorhanden ist, aus dem Fels herausgearbeitet. In Paphos wurde das Sitzprofil, ein einfacher Wulst, aus dem Fels gehauen, ebenso die Lehnenbankreihe, die den unteren Rang abschloss; seitlich wurden gehauene Sitzelemente gleicher Form versetzt. Häufig mussten die Flügel gebaut werden, auch wenn das Koilon in wesentlichen Teilen aus dem Fels bestand, oder andere Partien des Sitzhauses mussten mit Blöcken ergänzt werden, wo der Felsgrund nicht ausreichte; die gebauten Partien nahmen, wie z. B. in Lato (Theatron im Süden) oder in Mieza, die einfache Quaderform der Felssitze auf[699].

Verschiedene Arten von Sitzkonstruktionen

Für das Koilon lassen sich verschiedene Arten der Sitzkonstruktion beobachten, nämlich Reihen aus hintereinander angeordneten, nicht verbundenen Sitzblöcken, Reihen, wo der höhere den tieferen Sitzblock überlappt und schliesslich Sitzkonstruktionen aus mehreren Elementen. Am meisten verbreitet ist die Konstruktionsweise, bei welcher die Vorderkante des oberen Sitzblockes auf dem rückwärtigen Ende des unteren Sitzblockes aufliegt. Die Sitzreihen liegen auf dem Untergrund, Erdmaterial, Bruchsteinmaterial oder Fels auf[700], die Blöcke verjüngen sich manchmal auf der nur roh bearbeiteten Unterseite nach der Hangseite hin, jedenfalls dort, wo sie auf einer Erdfüllung oder auf einer Steinfüllung zu liegen kommen; ihr Querschnitt ist dann mehr oder weniger einer spitzen Dreieckform angenähert[701]. Bei dieser Konstruktionsweise entstand eine sehr solide Gesamtkonstruktion, bei welcher die einzelnen Elemente des Baukörpers sich gegenseitig stützten, besonders, wenn auch noch die Radialtreppen erst nach dem Versetzen der Reihen herausgearbeitet wurden[702]. Koila dieser Form sind denn auch, wenn sie nicht einem späteren Steinraub oder anderen ausserordentlichen Zerstörungen anheimgefallen sind, im Allgemeinen gut erhalten[703], selbst wenn die Koilonflügel eingestürzt sind[704]. Auch die praktischen Vorteile dieser Bauweise liegen auf der Hand: Man konnte die Sitzreihen aus unterschiedlich langen Blöcken zusammenfügen, ohne Rücksicht auf die spätere Innengliederung des Koilons nehmen zu müssen. Insbesondere ergab sich durch die Verlegung der Blöcke über die Fugen der darunter liegenden Sitzreihen hinweg aber eine grössere Festigkeit, indem sich das Koilon als Ganzes stützte. Wo die Radialtreppen einzeln gebaut waren[705], stand jede Kerkis konstruktiv für sich allein. Der Erhaltungszustand erhaltener Koila mit gesondert gebauten Treppen veranschaulicht die Schwäche dieser Bauweise[706] im Vergleich mit der geschlossenen Konstruktion mit nachträglich eingearbeiteten Treppenstufen.

Bei einer Reihe von Bauten mit quaderförmigen Sitzen[707], nämlich im grossen und im kleinen Theater von Kassope, in Kastabos, Lato (Theatron der Agora), Makyneia, Thebai Phthiotides und in Thorikos sind die Sitzreihen aus Blöcken geschichtet, welche teilweise auf einem Bruchsteinunterbau liegen und nicht überlappen, sondern in der Art von Treppenstufen dicht hintereinander angeordnet sind, ohne dass zwischen den Reihen der Untergrund hervortritt; auch so konnte eine grosse konstruktive Festigkeit erreicht werden. Bei weiteren Theatern mit quaderförmigen Sitzen sind die Sitzreihen dagegen in der oben

698 Der Anteil der Felsbänke ist, was den erhaltene Bau angeht, grösser, als Dilke 1948, 162 vermuten lässt, cf. den Katalogteil *s. v.*

699 Eine besondere Situation lässt sich im grossen Theater von Argos beobachten, wo die gebauten Ergänzungen zum in den Fels gehauenen Sitzhaus teilweise die einfache Form der Felsstufen aufnehmen, teilweise dem üblichen profilierten Sitztypus folgen; cf. Moretti, Théâtres d'Argos a. O. 10 mit Abb. 8, b-c.

700 cf. auch die entsprechende Beschreibung der Konstruktionsweise der kleinasiatischen Theater bei De Bernardi 4, 45.

701 Die schematische Zeichnung bei Dilke 1948, 153, Abb. 11 ist zu regelmässig und illustriert nicht den Normalfall! cf. dagegen z. B. das Dionysostheater in Athenai, Dörpfeld/Reisch 44, Abb. 13, oder auch etwa Balbura, De Bernardi 2, 90, Abb. 141f. Eine Dilkes Normalform angenäherte, aber doch weniger regelmässige Sitzblockform findet sich z. B. im Theater beim Asklepieion von Epidauros, cf. Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O. (oben Anm. 461) Taf. 5: Koilonschnitt. Dieselbe Sitzform zeigt auch Herakleia Minoa, cf. E. De Miro, RendLinc ser. 8, 21, 1966, 162, Abb. 7.

702 Dazu oben 95 und unten 106.

703 Auf die Festigkeit dieser Konstruktionsweise hat auch De Bernardi 4, 45 hingewiesen.

704 Ein charakteristisches Beispiel ist Kyaneai, cf. De Bernardi 4, 27, Abb. 26.

705 Dazu im Einzelnen unten 106.

706 Dazu im Einzelnen unten 160f.

707 Zu diesem Sitztypus unten 107–109.

beschriebenen Art wenig überlappend errichtet; dies ist der Fall in Amos, Ariassos, Hephaistia, Iuvanum, Lato (Südtheatron), Leontion und Philippoi[708]. In Mieza sind an einigen Stellen, wo der Felsgrund nicht ausreichend war, quaderförmige Sitze eingefügt.

Nicht sehr zahlreich sind Koila aus einzeln hintereinander angeordneten Sitzreihen, zwischen welchen der Untergrund hervortritt, die also, ausser im Bereich der Radialtreppen, nicht miteinander verbunden sind. Einzeln hintereinander angeordnete Sitzreihen sind in Fällen, wo die Koilonneigung gering ist, angezeigt, so bei den frei aufgeschütteten Koila von Acharnai, Ambrakia (kleines Theater), Eretria 2, *Gioiosa Ionica* und Metapontion. Hier traten die Sitzreihen als Sitzbänke aus dem Grund hervor, in den Zwischenräumen fanden die Beine der Zuschauer Platz, deren Füsse, ausser in Ambrakia, auf dem Erdgrund standen. Einzeln hintereinander angeordnete Sitzreihen kommen aber auch sonst bei einer Reihe von Theatern vor, so in *Castiglione di Paludi*, Dodona, Elea[709], Epidauros (Theater in der Stadt), Gitana, Kalymnos[710], Kleitor, Morgantina 1, Morgantina 2, Panionion, Samos[711] (?), Stratos, Tauromenion[712], Thasos und Tyndaris. In Ambrakia[713], in Dodona [714] und in Gitana[715] ist der Zwischenraum mit Steinplatten abgedeckt. Wenn die Koilonneigung nicht, wie insbesondere in Metapontion[716], sehr flach war, brachte die Konstruktion mit einzeln hintereinander angeordneten Sitzreihen den Nachteil mit sich, dass die Sitzreihen leicht ins Rutschen kamen, da sie nicht, wie bei der Konstruktionsweise mit überlappenden Sitzblöcken, gegeneinander abgestützt waren. Einige der hier aufgeführten Koila sind daher auch sehr schlecht erhalten, etwa dasjenige in Kleitor[717], wo alle Sitze, soweit freigelegt, abgekippt sind. Auch in Stratos[718] sind die Kerkides zu einem guten Teil abgerutscht, ebenso in Thasos [719] und teilweise auch in Gitana[720]. Dem Abrutschen konnte dadurch begegnet werden, dass die Sitzreihen nicht bloss in den Erdgrund gesetzt, sondern besonders fundamentiert wurden. Im frei aufgeschütteten Koilon von Eretria sind die einzelnen Sitzreihen, wie neue Untersuchungen gezeigt haben, auf einen festgestampften stufenförmig ausgearbeiteten Erdgrund gesetzt worden[721], welcher, soweit dies der Erhaltungszustand noch beurteilen lässt, ein Abrutschen der Reihen dann auch weitgehend verhindert hat[722]. Im Koilon des Theaters in der Stadt Epidauros sind die Sitze auf eine Steinbettung gesetzt worden, welche den ganzen Hang überzogen hat und auch in den Zwischenräumen erscheint, wo sie als Fussauflage dient. In Tyndaris gibt es neben den Treppen sich überlappende Sitzstufenblöcke, welche die ganze Tiefe der Sitzreihe einnehmen und zusammen mit den aus einzelnen Blöcken gebauten Treppen feste radial laufende Elemente bilden, zwischen welchen die Sitzreihen aus einzelnen Blockreihen eingespannt sind[723]; diese haben sich offenbar dennoch stark verschoben[724], der heutige Eindruck

[708] Allerdings lassen sich beide Konstruktionsweisen dort, wo der Erddruck die Sitzreihen etwas verschoben hat, nicht immer ganz eindeutig auseinanderhalten. Nicht mehr bestimmen lässt sich die Art der Konstruktion des Sitzhauses bei den schlecht erhaltenen Theatern mit quaderförmigen Sitzen von Glanum, Keryneia und Knidos (oberes Theater).

[709] Hier sind die quaderförmigen Sitzblöcke, die jedoch auf den ursprünglichen Bau zurückgehen, in einem römischen Umbauzustand erhalten.

[710] Hier sind die Sitzelemente nur in wiederverwendeter Position erhalten, ihre ursprüngliche Anordnung im Koilon bleibt unbekannt; auch die Prohedriebank war offenbar entsprechend konstruiert. Für eine andere mögliche Konstruktionsform cf. jedoch unten 104 mit Anm. 734.

[711] Hier ist unsicher, ob zu den nicht mehr *in situ* erhaltenen Sitzblöcken gesondert gearbeitete Fussblöcke gehört haben, oder ob die Sitzblöcke hintereinander angeordnet waren, wie in den übrigen hier zusammengestellten Koila.

[712] Hier sind nur einzelne Sitzblöcke mit Inschriften erhalten, die nicht mehr im Bauverband liegen, abgebildet bei Mitens 19, Abb. 10; dass es gesonderte, in Stein gearbeitete Fussblöcke gegeben hat, lässt sich nicht ausschliessen. Das heute sichtbare Koilon ist, was die Sitzreihen angeht, moderne Rekonstruktion; cf. dazu auch hier den Katalogteil *s. v.*

[713] cf. die Abbildung bei Bosnakis 113.

[714] cf. Maximos 103. S. Dakaris, Dodona (2003) 4f., Abb. 1.

[715] cf. K. Preka, Deltion 52, 1997 (2003), Chronika B, 617 mit Taf. 226, b.

[716] Hier beträgt der Neigungswinkel bloss 9^0.

[717] cf. M. Petritaki, in: V. Mitsopoulos-Leon, Forschungen in der Peloponnes. Akten des Symposions '100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut Athen', 1998 (2001) 119f., Abb. 1–5, Taf. 13, 5; 14, 1–5.

[718] Bosnakis 115.

[719] G. Daux (Hrsg.), Guide de Thasos (1968) 51, Abb. 17. Frangiadaki 90, Abb. 109.

[720] Hier ist besonders der Flügelbereich betroffen, cf. Preka, Deltion 1997 a. O. 615, Plan 4, Taf. 226, a.

[721] cf. Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) 24, Taf. 19, 5. 20, 6–7. 76, 1. 3.

[722] cf. Isler, Eretria 18 a. O. Taf. 1–5.

[723] Für eine ähnliche Konstruktionsweise bei Theatern, deren Sitze aus mehreren Elementen zusammengesetzt sind, cf. unten 103f.

[724] Zum Erhaltungszustand des Koilons von Tyndaris cf. L. Bernabò Brea, RIA 13/14, 1964/65, 99 mit Abb. 1. 3. Die beiden dort abgebildeten Ansichten des Theaters unterscheiden sich hinsichtlich des Erhaltungszustandes nicht unbeträchtlich. Bernabò Brea billigt dem anonymen Aquarell mit Recht mehr Authentizität zu als der Vedute von Jean Houel, doch dürfte auch das Aquarell mit seiner dramatisch inszenierten Sturzlage der Sitzblöcke kein objektives Bild der Situation zeigen. Immerhin ist dort, am linken Rand des Koilons, deutlich, dass die oben beschriebene Konstruktionsweise

der Ruine wird durch moderne Restaurierungsmassnahmen bestimmt. In Mytilene gibt es neben den üblichen Sitzblöcken, die sich überlappt haben, auch entsprechend profilierte Elemente, die nur aus Bankteilen bestehen; alle bekannten Teile sind jedoch nicht *in situ* gefunden worden, sodass die ursprüngliche Anbringung unklar bleibt. Schliesslich gibt es vereinzelt auch aus Bruchsteinen aufgemauerte Sitzreihen. Im Panionion wird die Vorderseite der flachen Stufen, die eher zum Stehen als zum Sitzen geeignet scheinen, durch eine einlagige, einschalige Mauer von sehr anspruchsloser Konstruktion gebildet. Ganz entsprechend sind die Sitzstufen in Hippana gebaut, welche jedoch eine normale Sitzhöhe und Sitztiefe aufweisen. In Orchomenos in Arkadien ist nur die erste Reihe hinter der Prohedrie als Bank mit einem vorderen Profil, aber ohne Lehne ausgebildet, dahinter folgen Sitzbänke aus unregelmässigen Blöcken[725].

Angesichts der konstruktiven Nachteile ist gut zu verstehen, dass diese Konstruktionsweise des Sitzhauses selten blieb. Fast alle Beispiele für Sitzhäuser, welche aus einzelnen unverbunden hintereinander gestellten Sitzreihen bestehen, sind denn auch früh, gehören noch ins 4. Jahrhundert (Ambrakia, kleines Theater, Epidauros, Theater in der Stadt, Kleitor, Metapontion, Morgantina 1, Panionion, Samos, Stratos, Thasos) oder in die Zeit um 300 v. Chr. oder kurz danach (Elea, Eretria 2, Tyndaris). Jünger innerhalb des 3. Jahrhunderts sind nur Gitana und Morgantina 2, welche um die Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. erbaut wurden, Kalymnos, das auf Grund von inschriftlichen Zeugnissen nach der Mitte des 3. Jahrhunderts errichtet wurde, und Tauromenion, wo die Sitze auf Grund der Inschriften, welche Mitglieder des syrakusanischen Königshauses nennen, nicht früh innerhalb des 3. Jahrhunderts angesetzt werden können. Für sich stehen das allgemein in hellenistische Zeit datierte Koilon von *Castiglione di Paludi* in nichtgriechischer Umgebung sowie *Gioiosa Ionica* aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr., dessen aufgemauerte Sitzreihen[726] sich auch technisch von allen älteren Beispielen unterscheiden; hier ist die Lösung mit einzelnen Bankreihen durch die sehr flache Neigung des aufgeschütteten Koilons bedingt, die technische Umsetzung erfolgt in der zeitgenössischen Bauweise.

Bei einer kleinen Gruppe von Theatern sind die Sitzreihen nicht aus einzelnen Sitzblöcken konstruiert, sondern der Sitz selber ist aus mehreren Teilen zusammengesetzt. Dabei sind grundsätzlich zwei Konstruktionsweisen zu unterscheiden. Bei der einen wird der Sitz aus verschiedenen Elementen zusammengefügt, bei der anderen sind die Sitze in Stein umgesetzte Bänke mit quaderförmigen Beinen, auf welche Steinplatten gelegt sind. Solche Bänke gibt es im griechischen Theater von Demetrias, Korinthos (cf. hier *Taf.* 81, 244), in Orchomenos in Arkadien und in Orchomenos in Böotien, sowie vielleicht in Phleius[727]. Es handelt sich bei diesen Steinbankkonstruktionen offensichtlich um eine Umsetzung von Vorbildern, die aus Holz bestanden haben und die, jedenfalls ursprünglich, nicht für die Verwendung in einem Koilon konzipiert worden sind. Insgesamt sind diese Bankkonstruktionen eine frühe Sonderentwicklung, die nur durch wenige Beispiele im griechischen Mutterland belegt ist, welche alle ins Ende des 4. Jahrhunderts oder ins frühere 3. Jahrhundert zu datieren sind.

In Korinthos hat die Vorderseite der Steinplatten die Form eines Kreissegments, und die Sitzreihe als ganzes erhält damit eine Kreisbogenform[728]. In Demetrias[729] und in Orchomenos in Arkadien[730] bestehen die Fussteile aus niedrigen Platten, die Bankelemente sind dafür um so mächtiger. In Eretria 2 wurde diese Konstruktionsweise für einen besonderen Verwendungszweck adaptiert[731]. Da das Koilon dort auf einem aufgeschütteten Wall aufsitzt, entstand oben eine flache Kuppe; im Kuppenbereich wurden die Sitzbänke nicht in der gleichen Art wie unten weitergeführt, sondern es wurden flache, hintereinander angeordnete Steinplatten angebracht (cf. hier *Taf.* 50, 150), welche an den Stossfugen von flachen Steinen gestützt wurden, die exakt nivelliert worden sind, aber im Gegensatz zu Demetrias und Orchomenos in Arkadien nicht aus dem Untergrund herausragten[732].

Sind die Sitze aus mehreren Elementen zusammengesetzt[733], ergeben sich im Einzelnen verschiedene Lösungen. In Erythrai, Halikarnassos und wohl auch in Herakleia am Latmos, wo die Erhaltungslage ungenügend ist, besteht der Sitzblock üblicher Form mit einfachem Profil

des Treppenbereichs zu einer grösseren Festigkeit der Konstruktion geführt hat.

725 cf. Bosnakis 144f. Frangiadaki 151, Abb. 182. Dazu auch hier unten und den Katalogteil *s. v.*

726 cf. Mitens 152, Abb. 55.

727 Hier sind nur einige Orthostatenblöcke erhalten.

728 In Orchomenos in Arkadien sind die Vorderkanten der kurzen quaderförmigen Bankblöcke gerade; in Orchomenos in Böotien sind nur die Orthostaten erhalten, welche die Sitzplatten trugen.

729 cf. Bosnakis 106.

730 cf. Maximos 40

731 cf. H. P. Isler, AntK 41, 1998, 95; 42, 1999, 117, Taf. 20, 3.

732 Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) 24f., Taf. 17f.

733 In Prusias am Hypios sind die Sitze nicht zusammengesetzt, wie die Beobachtung am Ort zeigt, trotz De Bernardi 4, 45, welche sich auf Guillaume beruft.

vorne aus zwei Elementen, nämlich aus dem profilierten eigentlichen Sitzblock und einem dahinter eingebrachten Quader mit etwas tieferer Oberfläche, so dass eine Eintiefung für die Füsse der dahinter sitzenden Person entsteht, ganz entsprechend zu den monolithen Sitzstufenelementen der üblichen Form[734]. Das nächste Sitzelement überlappt den davorliegenden Quaderteil, auch dies analog zu den monolithen Sitzreihenkonstruktionen. Die an die Treppen angrenzenden Sitzblöcke sind in Erythrai und auch in Halikarnassos nicht aus zwei Teilen gearbeitet, sondern als einziger Block, offensichtlich, um die Festigkeit in diesem Bereich zu erhöhen[735].

In Megalopolis, in Phoinike und in Rhegion ist eine durchlaufende Fussplatte vorhanden, auf deren hinterem Teil ein Sitzblock steht, welcher in Megalopolis in der üblichen Weise profiliert ist, während er in Phoinike und Rhegion die einfache Quaderform zeigt. Die nächsthöhere Fussplatte stösst mit etwas tieferer Oberkante hinten gegen den Sitzblock, so dass auch hier eine vertiefte Fussauflage entsteht. Ähnlich war die Konstruktionsweise auf Grund der Beschreibungen in der älteren Literatur auch in Tralleis, wo heute keine Reste mehr vorhanden sind[736]. Eine singuläre, aber vergleichbare Form haben die Sitze in Apollonia (Pojani)[737], wo die Sitzbänke mit einem einfachen Profil vorn hinten einen Absatz aufweisen, auf dem die Fussplatte der nächsten Sitzreihe aufliegt.

Im grossen Theater von Delos, in Isthmos, in Metropolis, in Orthosia[738], in Perperene und in Thera ist man umgekehrt vorgegangen; hier gibt es eine durchgehende Sitzplatte mit vorderem Profil, in welche in Isthmos und in Thera hinten eine vertiefte Fussauflage eingearbeitet worden ist, welche dagegen in Metropolis und Orthosia fehlt. In Delos sind die Sitzreihen ganz entsprechend wie in Thera aus einer horizontalen Platte mit geraden vorderen Abschluss und mit einer Fuss-Eintiefung, die leicht vorkragt, und aus einem Block darunter gebildet, der hier jedoch leicht schräg zurückspringt[739]. Die Sitzplatten werden also durch Quader getragen, welche auf dem rückwärtigen Teil der nächstvorderen Sitzplatte aufruhen. Eine Variante dieses Sitztypus findet sich im grossen Theater von Ephesos, wo die Sitze zu einem guten Teil aus dem gewachsenen Fels herausgearbeitet worden sind; auf diese Felsstufen wurden als Marmorverkleidung eine profilierte Deckplatte als Sitz und eine vertikale Platte als Bankvorderseite angebracht, welche keine tragende Funktion hatte. Vergleichbare Verkleidungsplatten bei den Sitzen des hellenistischen Theaters von Pergamon sollen nach Meinung der Ausgräber erst sekundär angebracht worden sein, nachdem die ursprünglichen Sitzprofile abgewittert waren[740]. Im Theater in der Stadt in Messene bestehen die Sitze aus einer Reihe kleinerer Quader, auf welchen grössere Sitzplatten liegen, die leicht vorkragen und vorne senkrecht sind[741].

Eine besondere Lösung wurde im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander[742] getroffen, wo die Sitze aus vier Elementen zusammengesetzt worden sind, aus einem nicht vertieften Fussauflager, einem vorderen vertikalen Block mit einer Ausarbeitung für die Sitzplatte, aus einer Sitzplatte und aus Orthostaten, welche wie bei der oben beschriebenen Banklösung die Sitzplatten an den Fugen stützten; eine Verdübelung der einzelnen Elemente untereinander war unumgänglich. Vergleichbar ist die in Priene gewählte Lösung[743]. Hier sind durchgehende Sitzplatten gewählt, in welche im hinteren Teil das Fussauflager abgetieft wurde. Die Platten sind aber nicht, wie in Metropolis oder Thera, im vordersten Bereich unterstützt, sondern unterhalb des Übergangs von der Sitzfläche zur Fussauflage. Daher war es nötig, die stark vorkragenden Platten mit radial positionierten Orthostaten zusätzlich zu stützen.

Man muss sich fragen, weshalb bei einigen Theaterbauten eher komplexe Sitzkonstruktionen der geschilderten Art gewählt worden sind und damit auch ein gewisser Festigkeitsverlust in Kauf genommen worden ist, obgleich doch

734 Möglich ist, dass auch in Kalymnos, wo die Sitzelemente in wiederverwendeter Position gefunden worden sind, ursprünglich eine solche Konstruktionsweise und nicht eine Anordnung mit Bänken vorlag. cf. auch oben 102 mit Anm. 710.

735 Eine entsprechende Massnahme war auch in Tyndaris zu beobachten, cf. oben 102.

736 cf. die Abbildung bei W. Dörpfeld, AM 18, 1893, 406, Abb. 2; danach De Bernardi 3, Taf. 20 c. Die Fussplatte scheint gegenüber der Sitzfläche nicht tiefer gelegen zu haben. Nicht korrekt ist die Einordnung von Tralleis zusammen mit Priene und mit dem hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander bei De Bernardi 4, 45.

737 cf. V. Hinz/F. Franz, RM 117, 2011, 117f., Abb. 89. 91. Die Schnittzeichnung und die virtuelle Rekonstruktion stimmen allerdings nicht überein! Wenn die Schnittzeichnung das Richtige trifft, würde dies bedeuten, dass die Zuschauer mit baumelnden Beinen auf einem hohen Unterbau sitzen müssten!

738 Hier findet sich diese Konstruktionsweise nur im zweiten und dritten Rang; der erste Rang ist später erneuert worden.

739 Schematisch gezeichnet bei Dilke 1948, 157, Abb. 17.

740 cf. R. Bohn, Die Theaterterrasse, AvP 4 1896) 8, Taf. 6; aufgenommen bei De Bernardi 4, 45. cf. auch den Katalogteil.

741 cf. P. Themelis, To Ergon 1999, 47 mit Abb. 38; es gab keine Fuss-Eintiefung oben, cf. Praktika 2006, Taf. 27 b.

742 cf. die zeichnerische Darstellung bei W. Dörpfeld, AM 19, 1894, 70 mit Abb. auf S. 71; danach De Bernardi 3, Taf. 18 c.

743 cf. die zeichnerische Darstellung bei Gerkan, Priene Taf. 14.

schon für das Koilon des Dionysostheaters in Athenai die verbindliche Lösung mit sich überlappenden Sitzblöcken gefunden worden war. Es fällt auf, dass in manchen Fällen, so in Delos, Erythrai, Halikarnassos, Metropolis, Magnesia, Priene und Thera, das Baumaterial Marmor war. Stückung konnte hier allenfalls zu einer gewissen Ersparnis beim kostbaren Material führen[744]. Anderswo, in Isthmos, in Megalopolis, in Perperene und in Rhegion, wo lokaler Stein verwendet worden ist, greift diese Erklärung nicht. Was die Entstehungszeit der Bauten mit besonderen Sitzformen angeht, ergibt sich eine Streuung durch die ganze hellenistische Zeit hindurch. Neben frühen Beispielen wie Erythrai, Isthmos und Rhegion stehen späthellenistische wie Metropolis oder Thera. Offensichtlich war es immer möglich, für das Sitzhaus eine andere als die allgemein übliche Konstruktionsweise zu wählen. Weshalb dies an den einzelnen Orten jeweils geschah, ist nicht mehr deutlich. Besondere regionale Bautraditionen lassen sich jedenfalls nicht erkennen.

Schliesslich ist noch auf einige besondere Fälle der Sitzhauskonstruktion zu verweisen. In *Aï Khanoum*, Babylon und auch im griechischen Theater von Dion sind die Sitzreihen mit Ziegeln aufgemauert. In Dion scheint es ursprünglich eine Marmorabdeckung gegeben zu haben. In Mesopotamien sind Bauziegel ein traditionelles Baumaterial, was ihre Verwendung in Babylon und sicher auch in *Aï Khanoum* erklären kann. Warum es dagegen in Dion zur Verwendung von Ziegeln gekommen ist, bleibt offen. In Babylon besteht das Baumaterial aus teilweise wiederverwendetem Ziegelbruch. In *Aï Khanoum* sind nicht gebrannte, sondern luftgetrocknete Ziegel verwendet worden, welche nicht ohne Verwitterungsschutz geblieben sein können. Sie waren möglicherweise mit einer dünnen Schicht aus Kalkmörtel überzogen, wie dies für das römische Amphitheater von *Gemellae* (Algerien) am Sahararand nachgewiesen worden ist[745]. Ungebrannte Tonplatten als Abdeckung der Erdsitzstufen vermutet die Ausgräberin in Elis[746]. Dies muss aber ganz unsicher bleiben; solche Platten waren, wenn sie nicht zusätzlich geschützt wurden, nicht sehr dauerhaft. Im Theater von Paphos aus den Jahren um 300 v. Chr. sind die Sitze samt dem einfachen vorderen Profil, wie erwähnt, z. T. aus dem anstehenden Sandsteinfels herausgehauen, zum Teil aus Blöcken errichtet; wohl um den weichen Stein zu schützen wurden die Sitzoberfläche, das vordere Profil und die Vorderseite mit einer Schicht aus Kieselzement und darauf einer harten Mörtelschicht überzogen, welche im Lauf der Benutzungszeit mehrfach erneuert worden ist.

Im Heiligtum der syrischen Göttin in Delos aus dem späten 2. Jahrhundert sind die Sitzreihen des Koilons aus nur grob zugehauenen Steinen aufgemauert und mit einer Gneisplatte abgedeckt. Eine vergleichbare Technik für die Konstruktion der Sitzstufen begegnet auch beim jüngeren Buleuterion von Iaitas[747], welches etwa zur selben Zeit errichtet worden ist. Es wird sich in Delos um eine westliche, in römisch republikanischer Tradition stehende Bauweise handeln. In Amos sind die Sitze aus einem niedrigeren unteren und einem grösseren oberen Quaderelement aufgeschichtet; nur unten im Koilon bestehen sie aus einem einzigen grossen Quader. In Karthaia liegen grosse, bis 3,2 m lange Sitzplatten auf einer Quaderreihe auf.

Die Radialtreppen

Die Konstruktion des Sitzhauses im Ganzen konnte in verschiedener Weise geschehen. Verbreitet war das Vorgehen, bei welchem die Sitzreihen aus in der Regel profilierten Blöcken durchgehend und reihenweise auf den Untergrund, einen Erdhang oder den Fels, verlegt wurden. So gebaut sind Antiphellos, Apollonia (Kilinçli), Aptera, Arykanda (nur teilweise), Balbura (hellenistisches Theater), Halasarna, Iaitas, Idebessos, Kadyanda, Kaunos (teilweise, besonders im oberen Koilon), Kibyra, *Kocaaliler*, das Theater im Letoon, Nea Pleuron, Nisa[748], Oinoanda (teilweise), Pinara, Prusias[749], Seleukeia Sidera, Sidyma[750], Telmessos und Thasos (nur die seitlichen Treppen). Noch in römischer Zeit wurde dasselbe Verfahren oft angewendet[751]. Mit der beschriebenen Konstruktionsweise konnte, wie schon ausgeführt, ein festes Gefüge der einzelnen Blöcke und damit eine grosse Stabilität

744 Für das hellenistische Theater in Magnesia und für Priene postuliert dies auch Dilke 1948, 154–157 mit Abb. 13. 15f. Die Bezeichnung dieser Konstruktionsweise als 'Argos-Typus' ist allerdings falsch gewählt, cf. schon Dilke 1948, 154, Anm. 1 zu Abb.13, a! Auch Frederiksen, Typology 145.

745 cf. J. Baradez, in: Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à J. Carcopino (1966) 59 mit Abb. 2. Es handelt sich offenbar um eine auch sonst belegte Technik, cf. a. O. 58.

746 V. Mitsopoulou-Leon, Tonplatten – gebrannt oder luftgetrocknet – aus dem Theaterbereich in Elis, in: Achaia und Elis in der Antike, Akten des 1. Internationalen Symposions, Athen 1989. Meletemata 13 (1991) 327.

747 cf. H.-St. Daehn, Studia Ietina 3. Die Gebäude an der Westseite der Agora von Iaitas (1991) 28, mit Taf. 11, 3.

748 Die Datierung noch in griechische Zeit ist unsicher, cf. den Katalogteil.

749 Zum Problem der Datierung cf. den Katalogteil.

750 Das Koilon ist möglicherweise kaiserzeitlich, cf. den Katalogteil.

751 cf. unten 347. 643f.

im Gesamtaufbau erreicht werden, denn die Blöcke versteiften sich gegenseitig und hielten sich, ähnlich den Gewölbesteinen eines Bogens, gegenseitig. Aus der beschriebenen Konstruktionsweise ergibt sich notwendig, dass die Radialtreppen, welche das Koilon in Kerkides eingeteilt haben, erst nachträglich eingearbeitet werden konnten. Dies lässt sich bei den erhaltenen Bauten daran erkennen, dass die Treppenstufen keinerlei Rücksicht auf die Blockfugen nehmen, aber oft auch daran, dass die Treppen nicht mit der gleichen Sorgfalt ausgearbeitet sind wie die übrigen Oberflächen des Sitzhauses, was damit zusammenhängt, dass das Aushauen der Tritte nach dem Versetzen der Sitzreihen unbequem war. Oft sind die inneren Winkel der Stufenoberseite nicht ganz rechtwinklig, sondern etwas stumpf geblieben, und auch die Oberfläche ist oft nicht ganz sorgfältig geglättet. Daraus darf somit nicht geschlossen werden, dass solche Stufen nachträglich im Sinn einer späteren Bauphase eingearbeitet wurden; sie sind nur sekundär gegenüber dem Versetzen der Reihen, aber innerhalb desselben Bauablaufs eingehauen worden. Dass das Einarbeiten der Treppenstufen nicht als letzter Arbeitsgang erfolgen musste, zeigt Idebessos, wo die Treppen vorhanden sind, an den Stufenvorderseiten die Hebebossen aber teilweise nicht mehr abgearbeitet worden sind. Besonders nachlässig gearbeitet sind die direkt in den gewachsenen Fels gehauenen Treppenstufen im grossen Theater von Argos, was Roux[752] zur Annahme führte, sie seinen erst nachträglich angebracht worden. Das grosse Theater wäre allerdings ohne Radialtreppen nur sehr schlecht erschlossen gewesen, und die unsorgfältige Ausführung der Stufen erklärt sich wohl, wie bei der besprochenen Gruppe der gebauten Koila, durch Nachlässigkeit im Zusammenhang mit einer unbequemen Arbeitssituation.

Weiter verbreitet waren bei griechischen Theatern jedoch gesondert gearbeitete Treppen, obgleich dies zu einer etwas weniger stabilen Gesamtkonstruktion geführt hat, wie oben schon festgehalten worden ist. Schon im Dionysostheater von Athenai ist diese Art der Konstruktion gewählt worden. Weitere griechische Theater mit dieser Konstruktionsweise sind Akrai, Alinda, Aphrodisias, Apollonia (Marsa Susa)[753], Arykanda[754], Assos, Bargasa, Bubon, Buthroton, Byblos[755], Delos (grosses Theater), Delos (Theater im Heiligtum der syrischen Göttin), Delphoi, Demetrias, Dion (griechisches Theater), Dodona, Elea, Epidauros (Theater beim Asklepieion), Euromos, Harpasa, Hephaistia, Herakleia Minoa, Hieropolis-Kastabala, Hippana, Hyllarima, Ialysos, Isthmos, Kabeirion bei Theben[756], Karthaia, Kassope (grosses und kleines [?] Theater), Kaunos (insbesondere im unteren Koilon unterhalb des Diazomas), Kedreai, Keryneia, Knidos (unteres Theater), Kurion, Kyaneai, Kys, Laodikeia (kleines Theater), Larissa (beide Theater), Leontion, Lokroi Epizephyrioi, Mantineia, Maroneia, Messene (Asklepieion), Mieza, Morgantina, Mykenai, Notion, Oinoanda, Orthosia, Paros, Pergamon (Theater auf der Burg), Perperene, Philippoi, Phokaia, Samothrake, Segesta, Sikyon[757], Sillyon, Solus, Sparta (grosses Theater), Stratonikeia, Stratos, Termessos, Thasos (Mitteltreppe), Thebai Phthiotides (nur teilweise?).

Gesondert gearbeitete Treppen hatten auf Grund ihrer besonderen Konstruktionsweise notwendigerweise auch alle oben aufgeführten Theater mit hintereinander gesetzten unverbundenen Sitzreihen, d. h. Ambrakia (kleines Theater), *Castiglione di Paludi*, Elea, Epidauros (Theater in der Stadt), Eretria 2[758], *Gioiosa Ionica*, Gitana, Kalymnos[759], Kleitor, Metapontion, Morgantina 1, Morgantina 2, Panionion, Phoinike, Samos (?), Stratos, Tauromenion (?), Thasos (nur die seitlichen Radialtreppen) und Tyndaris, wie auch diejenigen mit komplexen Sitzkonstruktionen aus mehreren Elemente, also Ephesos, Erythrai, Halikarnassos, Herakleia am Latmos, Magnesia am Mäander (hellenistisches Theater), Megalopolis, Metropolis, Priene, Rhegion, Thera, und schliesslich diejenigen mit gebauten Sitzbänken, d. h. das griechische Theater von Korinthos, dann Orchomenos in Arkadien, Orchomenos in Böotien sowie Phleius. Auch in der römischen Kaiserzeit gibt es weiterhin Theater mit dieser Konstruktionsweise für die Treppen[760].

Wegen der geringeren Festigkeit des Koilons fehlen heute nicht selten die einzeln gearbeiteten Treppenstufen ganz oder teilweise, wie z. B. in Demetrias, in Kedreai, in Melos,

752 G. Roux, BCH 80, 1956, 377.

753 Der grössere Teil der Treppenstufen ist, zusammen mit den Sitzstufen, aus dem gewachsenen Fels herausgehauen.

754 Hier sind die Treppenstufen teilweise gesondert gearbeitet, teilweise sind sie aus den versetzten Sitzblöcken herausgearbeitet.

755 Zur Frage der Datierung cf. den Katalogteil.

756 Zum Problem der Datierung des Koilons cf. den Katalogteil.

757 Sitze und Treppen sind, soweit erhalten, zum grössten Teil aus dem Fels gehauen; wo sie gebaut sind, wurden die Treppenstufen gesondert gearbeitet.

758 Hier kommt eine gegen hinten ansteigende Treppenstufe auf eine Sitzreihe, nicht drei Stufen, wie Frederiksen, Typology 143 fälschlicherweise angibt.

759 Keiner der erhaltenen Sitzblöcke zeigt einen Ansatz einer Treppe.

760 Dazu unten 646, Beispiele aus Kleinasien.

in Phokaia, in Sia und in Sillyon. Solche einzelne, leicht herauszulösende Stufensteine waren natürlich sehr geeignet für eine Wiederverwendung in einem anderen Zusammenhang. Gelegentlich sind die Sitzblöcke gegen die Radialtreppen hin abgekippt, wie z. B., in Oinoanda oder in Kyaneai, was die gesondert gebauten Radialtreppen als konstruktive Schwachstelle erweist. Ganz deutlich wird dies beim steilen Koilon von Assos, das zum guten Teil abgerutscht ist. In Hephaistia, wo die Sitzquader auf einer Steinsetzung liegen, wurde die Festigkeit dadurch verstärkt, dass jede zweite Treppenstufe unter die benachbarten Sitzstufen eingefügt wurden. In Herakleia Minoa sind offensichtlich aus demselben Grund jeweils mehrere hintereinanderliegende Treppenstufen aus einem einzigen Block gearbeitet.

Andererseits erhielten die Treppen, wenn sie für sich gebaut wurden, im Gegensatz zu den nachträglich eingearbeiteten Stufen, eine perfekte Ausformung, und sie waren oft auch breiter. Vorteilhaft war jedoch insbesondere, dass das Sitzhaus abschnittweise, Kerkis für Kerkis, gebaut werden konnte, oft wohl auch mit Rücksicht auf die der aktuell möglichen Finanzierung. Schon oben[761] ist ausgeführt worden, dass die Koila nach Aussage von inschriftlichen Zeugnissen auch durch Stiftung von einzelnen Kerkides finanziert worden sind. Ein anschauliches Bild vom Konstruktionsablauf bei einem in dieser Art errichteten Theater lässt sich beim Koilon des unvollendet gebliebenen zweiten Theaters von Magnesia am Mäander gewinnen, das allerdings erst aus dem 1. Jahrhundert der Kaiserzeit stammt. Hier lassen sich verschiedene Ausführungsschritte des Koilons nebeneinander beobachten, wie der Ausgräber O. Bingöl im Einzelnen dargelegt hat[762]. Die verschiedenen Kerkides haben ganz unterschiedliche Stufen der Fertigstellung erreicht. Teilweise ist erst der Gewölbeunterbau der Kerkis errichtet worden, teilweise ist der Zwischenraum zwischen den Gewölben schon aufgemauert[763], auf welchen dann die Sitzreihen versetzt werden sollten, teilweise sind die stufenförmigen Auflager für die Sitzstufen schon aufgemauert[764], und in den benachbarten Kerkides sind die Sitzreihen teilweise schon versetzt[765]. Dabei sind die Sitze noch nicht fertig ausgearbeitet, sondern sie befinden sich in verschiedenen Stufen der Fertigstellung[766]; die Eintiefung für die Fussauflage oben ist zumeist erst vorgeritzt, nur an einigen Stufen ist mit der Ausarbeitung gerade begonnen worden. Unfertig geblieben ist auch die Orchestraeinfassungsmauer[767]. Bemerkenswert ist hier, dass sich in der Nischengestaltung auf der Ostseite bereits eine Bauplanänderung nachweisen lässt, welche mit dem nachträglichen Einbau von Prohedriesesseln zusammenhängt[768]; im Osten waren die Sockelprofile bereits ausgearbeitet und mussten umgearbeitet werden, während im zentralen Teil die Mauer noch unfertig war.

Die Sitzprofile

Für die Ausgestaltung der Sitze gab es verschiedene Möglichkeiten. Grundsätzlich sind drei Formen des Querschnitts der Sitze zu unterscheiden: Sitze in Quaderform, solche mit einem einfachen Profil vorne und solche mit einer komplexeren Ausgestaltung des vorderen Sitzprofiles.

Quaderförmige Sitze finden sich in folgenden Theatern griechischer Zeit: Ambrakia, kleines Theater, Amos, Amphiareion in Oropos, Vorgängerbau, Apollonia (Marsa Susa), Argos, gradstufiges Theatron (flache Stufen), Argos, grosses Theater[769], Ariassos, Athenai, Dionysostheater (Vorgängerbau), *Castiglione di Paludi*, Chaironeia, gradstufiges und kreissegmentförmiges Theatron, Dodona, Elea, Epidauros, Theater in der Stadt (in der grossen Mehrzahl, andere Sitze zeigen ein einfaches Profil vorn), Eretria 2[770], Gitana, Glanum, Heloros[771], Hephaistia, Hippana[772], Iuvanum, Kassope, grosses und kleines Theater, Kastabos[773], Knidos, oberes Theater (?), Korinthos, Theatron im Heiligtum der Demeter, Kurion, Kyrene, griechisches Theater, Lato, Theater auf der Agora und Theater im Süden, Leontion,

761 cf. schon oben 100 mit Anm. 687 und im Zusammenhang der Stiftungen und Stifter unten 782.

762 cf. O. Bingöl, in: A. Hoffmann/E.-L. Schwandner, Bautechnik der Antike, Kolloquium Berlin 1990 (1991), 17–21, Abb. 1–4. O. Bingöl, Magnesia ad Maeandrum. Magnesia am Mäander (1998) 79–85, besonders Abb. 105. 107. 111.

763 O. Bingöl, KST 15, 2, 1993, 50–52., Abb. 2. 4f. Dazu den Plan bei O. Bingöl, Magnesia ad Maeandrum a. O. 80, Abb. 105 sowie Abb. 104 und 113.

764 O. Bingöl, KST 15, 2, 1993, 51, Abb. 3.

765 O. Bingöl, KST 15, 2, 1993, 50, Abb. 1 und schon Bingöl, in: Hoffmann/ Schwandner, 18, Abb. 2.

766 O. Bingöl, Magnesia ad Maeandrum a. O. 83, Abb. 111.

767 O. Bingöl, Magnesia ad Maeandrum a. O. 81f., Abb. 104.

768 O. Bingöl, Magnesia ad Maeandrum a. O. 83, Abb. 107.

769 Hier gibt es unten vereinzelt auch profilierte Sitze, cf. den Katalogteil und Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 10, Abb. 8.

770 Nur ein kleiner Teil der Sitze hat Quaderform. Zu den Sitzformen in Eretria im Einzelnen cf. unten 109 mit Anm. 788. Auch Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) 26f. mit Taf. 80.

771 Die Vorderseite der aus dem Fels geschnittenen Sitze weicht gegen unten etwas zurück.

772 Es handelt sich nicht um Quadern, sondern um unregelmässige Blöcke, die eine vordere und eine obere Fläche aufweisen.

773 Die Sitzblöcke sind nur wenig zugehauen.

Makyneia, Metapontion, Mieza, Morgantina, polygonaler Vorgängerbau und hellenistisches Theater, Nea Pleuron, Oiniadai, Panionion[774], Philippoi[775], Stratos, Stymphalos, Syrakusai, gradstufiges und grosses Theater, Tauromenion, ältestes Theater, Thasos (mit Ausnahme der ersten Reihe), Thebai Phthiotides, Thorikos 2, Tyndaris.

Sitze mit einfachem vorderen Profil finden sich in den folgenden Theatern griechischer Zeit[776]: Abdera, *Aï Khanoum*(Lehmziegel), Aigai (Vergina) (nur Proskenionreihe), Aigeira, Alinda (teilweise)[777], Ambrakia, grosses Theater, Antiphellos, Apameia/Myrleia, Aphrodisias, Apollonia (Kilinçli), Apollonia am Rhyndakos[778], Aptera, Argos, grosses Theater[779], Arykanda, Assos, Athenai, Dionysostheater, Balbura, griechisches Theater, Bargasa[780], Bubon, Buthroton, Byblos, Chersonesos (Sebastopol), Delos, grosses Theater, Delphoi, Ephesos, Epidauros, Theater beim Asklepieion, Erythrai, Euromos, Halasarna, Herakleia Minoa, Hippo Regius, Iaitas, Idebessos, Isthmos, Kabeirion bei Theben, Kadyanda, Kalymnos, Kedreai, Kibyra, Kleitor, Knidos, unteres Theater, Kremna, Theater beim Forum, Kyaneai, Kyllandos, Kys, Laodikeia, grosses Theater (teilweise) und kleines Theater, Larissa, erstes Theater, Letoon, Lindos, Magarsa, Mantineia, Maroneia, Melos, Messene, Theater im Asklepieion, Nikaia (Klos), Nisa[781], Oinoanda, Paros, Patara, Pergamon, Theater auf der Burg und Theatron im Demeter-Heiligtum, Pinara, Prusias, Rhodiapolis, Samothrake, Segesta, Seleukeia Sidera, Sia, Sidyma, Sikyon, Sillyon, Solus, Sparta, Telmessos, Termessos, Thasos und Thera. Auch die Sitze besonderer Form in Apollonia (Pojani) zeigen vorn das einfache Profil.

Sitze mit einer komplexen Ausgestaltung des vorderen Sitzprofils finden sich in den folgenden Theatern griechischer Zeit: Alinda (teilweise), Amyzon, Eretria 2, Halikarnassos, Hyllarima, Iasos, Kalymnos[782], Kaunos, *Kocaaliler*, Komana in Kappadokien, Lindos, Magnesia am Mäander, zweites Theater, Mytilene, Notion, Phokaia, Samos, Stratonikeia und Tralleis. Eine besondere Situation ist in Alinda vorhanden. Die Sitzstufen vertreten hier zwei verschiedene Typen. Nur in den äussersten Kerkides in den frei gebauten Koilonflügeln haben sie ein komplexes Profil. Die restlichen Sitze haben ein einfaches Profil vorn.

Sitze in Quaderform

Die Quaderform ist die einfachste Sitzform, deren Herstellung den geringsten Aufwand erfordert. Sie kommt denn auch bereits bei gradstufigen Theatern vor, welche den ältesten Rundkoila vorausgehen. Die Quaderform ist insbesondere auch dann üblich, wenn die Sitze direkt aus dem Fels gearbeitet waren, wie in Apollonia (Marsa Susa), im gradstufigen und im grossen Theater von Argos[783], in Chaironeia (gradstufige Phase und Rundkoilon), Heloros, Korinthos (Heiligtum der Demeter), Kyrene (griechisches Theater), Mieza, Nea Pleuron (unteres Koilon), Oiniadai, Ptolemais[784] (oberes Theater) und Stymphalos sowie im gradstufigen und im grossen Theater von Syrakusai. Wo der Felsgrund nicht ausreichte, wurden die Sitzreihen mit Blöcken ergänzt, welche im Allgemeinen die Quaderform der Felsreihen aufnahmen. Nur im grossen Theater von Argos ist ein Teil der gebauten Stufen profiliert[785]. Beim Südtheater in Lato ist der Anteil der gebauten Stufen besonders hoch. Auch unter den Theatern, deren Sitze aus dem Fels gearbeitet sind, gibt es durchaus Beispiele für Sitze mit Profilierung, nämlich in Lindos, Paphos, Seleukeia Pieria und Sikyon; es handelt sich dabei um Sitze mit einem einfachen Profil vorn. Im Theater von *Kocaaliler*, wo nur im mittleren Koilonbereich ein Teil der Sitze direkt aus dem anstehenden Fels gehauen ist, wurde das komplexe Profil, welches im ganzen übrigen Sitzhaus vorhanden ist, aus dem Fels herausgearbeitet. In Paphos wurde, wohl weil der mittlere Koilonbereich aus dem Fels gehauen ist, für die Vorderseite der Sitze ein einfaches und singuläres Wulstpro-

774 Es handelt sich nicht um regelmässige Quader, sondern um bloss an den Ansichtsseiten behauene Blöcke.

775 Unklar bleibt, ob die wenigen erhaltenen Sitzstufen zum griechischen Koilon oder erst zur römischen Erneuerung gehören.

776 Auch noch im augusteischen Theater von Massilia, das in griechischer Bautradition errichtet worden ist, finden sich einfache Sitzprofile.

777 Gezeichnet bei De Bernardi 2, Taf. 30.

778 Vielleicht erst kaiserzeitlich.

779 Nur zum kleinen Teil, cf. oben 101, Anm. 699.

780 In einer Kerkis findet sich eine Variante mit abgerundetem vorderen Profil und etwas verschiedener Ausarbeitung des Fussauflagers. Die Variante bleibt unerklärt.

781 Zum Datierungsproblem cf. den Katalogteil.

782 Wohl nur für die Prohedrie, cf. den Katalog *s. v.*

783 An den Flügeln sind die Sitze gebaut; so auch Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 10, mit Abb. 8, a. Dilke 1948, 154f. mit Abb. 12 postulierte Deckplatten aus Marmor, die aber nicht belegt sind.

784 Hier ist unsicher, ob die erhaltenen Felsstufen als Sitze oder als Sitzunterbau zu interpretieren sind.

785 cf. oben 107 mit Anm. 769.

fil gewählt. In Lindos haben die unteren Sitze ein einfaches Profil vorn, die oberen ein komplexes Profil[786]. Unbekannt bleibt wegen der schlechten Erhaltung die Sitzform in Aigeira, im Südwesttheater von Byllis und in Lokroi Epizephyrioi.

Auch die Sitze in Theatern mit hintereinander liegenden unverbundenen Reihen haben oft Quaderform, nämlich in *Castiglione di Paludi*, Elea, *Gioiosa Ionica*, Gitana, Keryneia, Metapontion, Morgantina 1, Morgantina 2, Panionion, Stratos, Thasos und Tyndaris. Eine besondere Sitzform findet sich in Tauromenion: die Vorderseite des Sitzblocks hat kein Profil, weicht aber unten nach hinten zurück. Auch unter den Theatern mit nicht verbundenen Reihen gibt es solche mit profilierten Sitzen. Ein einfaches Profil haben das kleine Theater von Ambrakia und dasjenige in Kleitor. In Orchomenos in Arkadien hat nur die erste Sitzbank hinter der Prohedrie ein, wenn auch wenig akzentuiertes, Profil, die hinteren sind aus Quadern errichtete Bänke. Auch in Thasos besteht nur die erste Reihe aus Sitzen mit einfachem Profil, während die oberen Sitzreihen Quaderform haben. Die profilierten Sitze mit davorliegenden Umgangsplatten, welche hier hinter den Orthostaten am Orchestrarand versetzt sind, können in ihrer jetzigen Position nicht zum ursprünglichen Bau gehören; möglich ist, dass es sich um die ursprüngliche, beim Umbau der Orchestra zurückgesetzte erste Sitzreihe des griechischen Koilons handelt, die dann als Prohedrie gedient haben dürfte. Im Theater in der Stadt der Epidauros [787] sind die Sitzreihen nur in einzelnen Kerkides teilweise profiliert, die Mehrzahl ist quaderförmig. Hier erklärt sich die Situation wohl dadurch, dass das Koilon unfertig geblieben ist, die Sitzprofile nur teilweise ausgeführt worden sind; offensichtlich ist in drei Kerkides jeweils von oben nach unten, wie dies einem vernünftigen Arbeitsablauf entspricht, mit der Ausarbeitung der Profilleisten begonnen worden, welche neben den Treppen senkrecht umbiegen. In Eretria 2[788] kommen alle drei Sitzprofiltypen nebeneinander vor, doch sind die ursprünglichen Sitzbänke solche mit einem komplexen Profil! Unsicher ist das Zeugnis von Samos (?), wo die Sitzblöcke mit komplexem Profil nicht *in situ* gefunden worden sind und offen bleibt, ob sie als Einzelbänke oder zusammen mit einem gesondert gearbeiteten Fussteil versetzt gewesen waren.

Bei Theatern mit einem Koilon der verbreiteten Konstruktionsform mit überlappenden Sitzstufen sind Quadersitze in griechischer Zeit eher selten, während sie dann in römischer Zeit[789] häufiger werden. Griechische Beispiele sind Amos, der Vorgängerbau im Amphiareion in Oropos, Ariassos, der Vorgängerbau im Dionysostheater in Athenai, Demetrias, Dodona, Glanum, Hephaistia, Iuvanum, das grosse und das kleine Theater von Kassope, Kastabos, Keryneia (?), das obere Theater von Knidos (?), Kurion, das Theater auf der Agora von Lato, Leontion, Philippoi[790], Thebai Phthiotides, Thorikos 2. Der Grund für die Verwendung der Quaderform für die Sitze wird hier, soweit es sich nicht um ältere gradstufige Theatra handelt, in der lokalen Steinqualität oder in der günstigeren Herstellung zu suchen sein.

Sitze mit einem einfachen vorderen Profil

Die Sitzform mit der grössten Verbreitung ist diejenige mit einem einfachen vorderen Profil[791], das aus einer senkrechten einige Zentimeter hohen Vorderfläche besteht, unterhalb welcher die Sitzfläche in einer Kehle in Form eines Viertelkreises zurückschwingt und dann senkrecht nach unten läuft. Das Sitzprofil wurde, abgesehen von der Glättung der Oberfläche, in der Regel schon vor dem Versetzen der einzelnen Blöcke in diese eingearbeitet[792]. Dies zeigt die bei manchen Blöcken zu beobachtende Anathyrose, welche dem Sitzprofil folgt[793]. Auch an der Unterseite der gegenüber dem ursprünglichen Block zurückgesetzen Vorderkante ist oft eine Anathyrose zu beobachten. Der Sitztypus mit einem einfachen vorderen Profil und einer Eintiefung für die Füsse oben ist bereits im ältesten Rundkoilon, in demjenigen des Dionysostheaters von Athenai belegt. Grund für die profilierte Form war nicht bloss der Wille zu einer ästhetischen Durchgestaltung, auch wenn den profilierten Sitzen ästhetische Qualität nicht abgesprochen werden kann. Vielmehr konnte damit Platz gewonnen werden, indem die Zuschauer ihre Füsse etwas unter die Vorderkante ihres Sitzes zurückziehen konnten und damit bequemer sassen.

786 Die Sitzprofile sind zu erkennen bei H. Kähler, Lindos (1971) Taf. 11, während sie bei Maximos 128 wegen der weniger günstigen Ausleuchtung nicht vorhanden zu sein scheinen.

787 Frangiadaki 146f., Abb. 176. Maximos 30–33, 3 Abb.

788 Zur Form und Verteilung der Sitzstufen im Koilon cf. Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) 26–28.

789 Dazu unten 347.

790 Falls die wenigen erhaltenen Sitzstufen zum griechischen Koilon gehören.

791 So auch Dilke 1948, 153 mit Abb. 11.

792 Eine Ausnahme ist, wie hier oben dargelegt wurde. das Theater in der Stadt Epidauros.

793 Deutlich ist dies z. B. im Theater von Iaitas oder in demjenigen von Iasos, wo die schmale Anathyrose dem komplexen Profil der Vorderseite exakt folgt.

Gleichzeitig konnte die Sitztiefe im ganzen reduziert werden: bei einer mittleren Sitztiefe mit Einschluss der Fussauflage von 0,65–0,70 m waren die gewonnenen 0,05–0,07 m eine nicht zu vernachlässigende Grössenordnung. Dadurch konnte das Sitzhaus entsprechend steiler gebaut werden, was ökonomische und insbesondere bei grossen Koila sicher auch akustische und optische Vorteile mit sich brachte. Es handelt sich bei den Sitzen mit einfachem vorderen Profil um die typische griechische Sitzform des neu geschaffenen Rundkoilons, welche die Quadersitze der älteren gradstufigen Theatra abgelöst hat. Rundkoila mit Quadersitzen sind der Form nach altertümlich und unelegant. Bei anspruchsvollen Bauten wie etwa in Sikyon, aber auch in Lindos, hat man sich auch bei ungünstigen technischen Voraussetzungen – beide Male mussten die Sitze aus dem gewachsenen Fels herausgehauen werden – nicht davon abhalten lassen, Sitzprofile anzubringen. Andererseits begegnet bei anspruchsloseren Bauten, z. B. Isthmos oder Kalymnos, als Vereinfachung statt einer Kehle unter der senkrechten Sitzvorderseite auch eine schräge Fläche und darunter eine mehr oder weniger senkrecht Vorderfläche des Sitzes. In Harpasa klingt das Sitzprofil an das einfache Profil an; das Baumaterial, lokaler Gneis, war jedoch für eine präzisere Ausarbeitung offensichtlich nicht geeignet.

Ein besonderes Sitzprofil einfacher Art, das sonst bisher nicht belegt ist, weist das zweite Theater von Larissa auf, wo die Vorderseite schräg nach unten zurückweicht, ähnlich wie in Tauromenion[794].

In der Regel geht mit dem Profil vorn auch eine flache Eintiefung für die Füsse der in der nächsthöheren Reihe sitzenden Zuschauer zusammen. Eine solche nur wenige Zentimeter tiefe Einlassung ist jedoch nicht immer vorhanden[795]. Sie fehlt bei etwa einem Fünftel der Theater griechischer Zeit mit einfachem Sitzprofil, nämlich in Aphrodisias, Apollonia (Kilinçli), Ephesos, Euromos, Harpasa, Idebessos, im Kabeirion bei Theben, im Forumtheater in Kremna, in Lindos, Magarsa, Nisa, Perperene, Samothrake, Seleukeia Sidera, Sia und Sidyma, ebenso in Paphos mit seiner besonderen Profilgestaltung.

Nun zeigt das zweite Theater von Magnesia am Mäander, wie schon oben[796] erwähnt worden ist, dass die Fusseinlassungen auf der Oberseite dort, und wohl in der Regel auch anderswo, erst am Schluss des Arbeitsprozesses eingehauen worden sind, was vom Arbeitsablauf her ja durchaus sinnvoll ist. In Magnesia ist mit der Ausarbeitung gerade erst begonnen worden, und vielfach zeigt erst eine Ritzlinie an, wo die Vorderkante der Einlassung verlaufen sollte. Die Hinterkante der Einlassung fällt in der Regel mit der Vorderflucht des nächsthöheren Sitzblocks zusammen, der demnach zunächst versetzt worden sein muss. Auch in Telmessos sind die Eintiefungen für die Füsse erst zum Teil ausgearbeitet, auch hier liegt ein eindeutiger Fall von Unfertigkeit vor. In Buthroton sind nur die unteren sechs der zwölf Sitzreihen des unteren Koilons mit einer Fuss-Eintiefung versehen; auch hier wird es sich um Unfertigkeit handeln.

Wo Fusseinlassungen fehlen, hat man demnach zu fragen, ob es sich um ein bewusstes Weglassen dieses Elements handelt, oder ob sich darin nicht einfach ausdrückt, dass das Koilon nie ganz fertig gestellt worden ist. Die Einlassungen waren ja nicht zwingend erforderlich, das Koilon konnte auch ohne solche benutzt werden, und der Komfortverlust für die Zuschauer war wohl nur gering. In Lindos, wo das Sitzhaus aus dem gewachsenen Fels besteht, wird das Fehlen als Arbeitsersparnis zu werten sein. In Paphos[797] hätte eine Fusseinlassung Komplikationen bei der Treppengestaltung zur Folge gehabt. In Ephesos erklärt sich das Fehlen wohl durch die besondere Konstruktionsweise mit einer Verkleidung aus Marmorplatten; die ähnlich konstruierten Sitze im hellenistischen Theater von Pergamon[798] zeigen dagegen die Eintiefung. Wo auch sonst Hinweise auf Unfertigkeit bestehen wie in Idebessos wird man an Unfertigkeit denken. Es scheint, dass die Fusseinlassungen in der Kaiserzeit zunehmend weggelassen worden sind[799]; das Fehlen der Einlassung in Aphrodisias, Kremna (Forumtheater), Nisa oder Sidyma, allenfalls auch im Kabeirion, könnte mit der späten Entstehungszeit dieser Koila zusammenhängen. Für die übrigen genannten Bauten lässt sich kein besonderer Grund für das Fehlen der Eintiefungen namhaft machen.

In Sparta haben die vordersten sechs Sitzreihen zusätzlich zum vorderen Profil und der Fuss-Eintiefung oben besonders ausgearbeitete Sitzflächen[800], die ein bequemeres Sitzen ermöglichten. Entsprechende Sitzflächen finden sich im frühkaiserzeitlichen Theater von Gytheion wieder. Es dürfte sich um eine lokale Besonderheit handeln. Nicht ganz ausgeschlossen werden kann, dass die Einarbeitungen

794 Hier handelt es sich allerdings um einzeln hintereinander angeordnete Sitzreihen, cf. hier oben.

795 Unklar ist, ob es in Nikaia (Klos) eine Eintiefung gegeben hat. Auch in Chersonesos (Sebastopol) ist das Vorhandensein einer Eintiefung nicht ganz sicher, cf. den Katalogteil. *s. v.*

796 cf. oben 107.

797 cf. J. R. Green/G. H. Stennett, RDAC 2002, 171, Abb. 8, d.

798 cf. Maximos 130.

799 Dazu unten 643f.

800 cf. A. M. Woodward, BSA 26, 1923–25, 125 mit Abb. 1.

im Theater von Sparta sekundär angebracht sind, doch hat sich die Bauzeit des nach seinem Typus späthellenistischen Theaters in Sparta bis in den Beginn der Kaiserzeit hinein erstreckt[801] und der zeitliche Abstand zum Theater in Gytheion, das einen römischen Grundrisstypus zeigt, ist unerheblich.

Sitze mit einem komplexen vorderen Sitzprofil

Sitzstufen mit einem komplexen Profil vorn blieben, jedenfalls in griechischer Zeit[802], eher selten. Dabei lassen sich zudem verschiedene Profilformen beobachten, so dass im Grunde nicht von einem Typus gesprochen werden kann, sondern vielmehr von einer Reihe von Varianten des Typus mit einfachem Profil. Eine erste eher einfache Form begegnet in Halikarnassos[803], in Hyllarima[804] und in Samos[805], wo es vielleicht noch auf das 4. Jahrhundert v. Chr. zurückgeht. Hier ist die Vorderseite, unterhalb der Vorderkante der Sitzfläche, als fallende konvex-konkave Kurve (in der Art eines lesbischen Kymas) ausgebildet. Dieselbe Form ist, verschliffen und wenig ausgeprägt, bei den oberen Sitzreihen des Koilons von Lindos[806] aufgenommen, wo sich die flaue Formgebung dadurch erklärt, dass die Reihen aus dem anstehenden Fels herausgehauen werden mussten. Möglicherweise liegt dieselbe Form auch in Notion[807], wo der schlechte lokale Stein keine präzise Ausarbeitung der Sitzprofils erlaubte, und in Stratonikeia[808] vor, wo die Sitzprofile stark abgewittert sind; möglich ist aber auch, dass die Sitzvorderseite bei diesen beiden Bauten vorne wulstförmig ausgebildet war, also keine eigentliche Kante bildeten.

Komplexer und von einer auch später verbreiteten Form ist das Profil, das erstmals beim Theater von Eretria 2[809] um oder kurz nach 300 v. Chr. erscheint und auch in Alinda[810], Kaunos[811], *Kocaaliler*[812] und Komana in Kappadokien[813] begegnet[814]. Hier ist der Sitz vorne als Deckplatte ausgebildet, und darunter setzt das konvex-konkave Profil an, welches deutlich gegen die Vorderkante des Sitzes zurückgesetzt auf der nächsttieferen Sitzstufe aufliegt. Nur in Eretria ist die konvexe Partie unten wieder nach vorne gezogen, so dass kein Rücksprung entsteht und damit der mögliche Platzgewinn für die Füsse nicht erreicht wird; hier ist allerdings wohl die besondere Bankkonstruktion mit vertieften Zwischenräumen für die Füsse der Zuschauer in Rechnung zu stellen, die eine solidere Konstruktion der freistehenden Sitze wünschbar machte.

Für sich stehen das Sitzprofil in Amyzon[815] und dasjenige in Mytilene[816], welche oberhalb einer senkrecht verlaufenden Bankvorderseite ein besonders reiches Profil der Sitzvorderseite zeigen. In Amyzon liegt unterhalb einer Deckplatte ein zurückweichendes kurvenförmig verlaufendes Element, das unten durch eine Kante gegen das gerade Bankprofil abgesetzt ist. während in Mytilene die Sitzplatte selber mit einer viertelkreisförmigen zurückspringenden Kehle versehen ist, auf welche eine Leiste folgt, die mit einem weiteren viertelkreisförmigen Profilelement zur senkrechten Bankvorderfläche zurückspringt.

Schliesslich gibt es noch einige Theater mit besonders komplexer Ausgestaltung des vorderen Profils, bei welcher neben dem vorspringenden Sitzbereich auch eine Sockelprofilierung kommt. Die konkav-konvexe Profillinie springt dabei meist besonders weit zurück. Oben fehlt eine abgesetzte Deckplatte, unten schliesst eine doppelte Profilleiste an, wie in Tralleis[817], oder die Abschlussleiste ist mehrstu-

801 Zur Datierungsproblematik cf. den Katalogteil *s. v.* Sparta, grosses Theater.

802 Zu den kaiserzeitlichen Beispielen cf. unten 644f. Auch 700.

803 Bisher nicht abgebildet.

804 cf. E. Varinlioğlu/P. Debord, AST 22, 1, 2004 (2005) 68, Abb. 1.

805 Bisher nicht abgebildet. Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

806 cf. E. Dyggve, Lindos 3, 2 (1960) Taf. 10, B.

807 Abgebildet bei E. Atalay, KST 9, 2, 1987, 151, Abb. 2 hinten.

808 Abgebildet bei De Bernardi 4, 111, Abb. 151.

809 Jetzt Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) Taf. 80, 1–2. cf. auch die schematische Schnittzeichnung bei Fiechter, Eretria a. O. (oben Anm. 308) 26, Abb. 22, welche Sitzblöcke und dazwischenliegende Erdschichten nicht gegeneinander abhebt.

810 Zu erkennen bei De Bernardi 2, 192, Abb. 272.

811 Schmale Deckplatte und nur im oberen Teil mit konkav-konvexem Profil, darunter senkrecht verlaufend. Zu erkennen bei De Bernardi 3, 212, Abb. 258 und Taf. 43, B. Wegen der ungünstigen Beleuchtung ist das komplexe, aber nicht sehr markante herausgearbeitete Sitzprofil bei De Bernardi 3, 212f., Abb. 257. 259 nicht deutlich zu erkennen, ebensowenig bei Maximos 162f.

812 cf. L. Vandeput/V. Köse, AnatSt 52, 2002, 147, Abb. 3.

813 cf. Chase 160, Mitte.

814 Die Form erinnert an die *cyma recta*. Zu diesem architektonischen Abschlussprofil cf. R. Ginouvès/R. Martin, Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine 1: Matériaux, techniques de construction, techniques et formes du décor (1985) 162, Taf. 49, 6–7.

815 Abgebildet bei J. und L. Robert, Fouilles d'Amyzon en Carie 1 (1983), 85, Abb. 90.

816 cf. D. Evangelidis, Deltion 11, 1927/28, Parartema 16, Abb. 3.

817 Abgebildet bei W. Dörpfeld, AM 18, 1893, 406, Abb. 2; danach De Bernardi 3, Taf. 20, c.

fig, wie in Iasos[818]. Im zweiten Theater in Magnesia am Mäander[819] ist oben eine niedrige Deckplatte abgesetzt, der unten eine einfache Leiste entspricht. In Phokaia[820] weicht das Sitzplattenprofil als Viertelkreis nach unten zurück, darunter folgen eine Leiste, ein bogenförmig zurückspringendes Element und eine Sockelleiste, die gegenüber der oberen Leiste etwas zurückgesetzt ist[821]. Im grossen Theater von Laodikeia[822] kommen zwei Sitzformen vor, was möglicherweise auf zwei Bauperioden hinweist[823]. Nur am Nordwestflügel sind Sitze mit komplexer Profilierung aus einem Rundprofil ohne Deckplatte, einer flachen konkaven Vorderseite und einer Fussleiste zu finden. Nach ihrer Entstehungszeit sind die Bauten mit oberem und unterem Profil späthellenistisch oder schon in den Übergang zur Kaiserzeit anzusetzen, mit Ausnahme von Iasos, wo jedoch offen bleibt, ob es sich bei den gefundenen Sitzelementen um Teile des ursprünglichen Koilons handelt[824], was angesichts des Sitzprofils eher unwahrscheinlich scheint. Auch bei Amyzon und Mytilene dürfte es sich um späthellenistische Bauten handeln. Damit ergibt sich wohl, dass überladene Sitzprofile ein Merkmal späthellenistischer und jüngerer Theater sind, was unter dem stilistischen Aspekt nicht überraschen kann.

Auch die Sitze mit komplexem Profil weisen in der Regel eine Eintiefung für die Füsse oben auf. Im zweiten Theater von Magnesia ist diese, wie oben ausgeführt wurde[825], unfertig geblieben. Ausserdem fehlt sie in Kaunos, in *Kocaaliler*, in Komana in Kappadokien und in Notion, wo dies wohl mit dem schlechten Baumaterial zu erklären ist, während für die beiden zuerst genannten Theater ein Grund für das Fehlen nicht angegeben werden kann, denn Zeichen für Unfertigkeit fehlen an diesen Bauten.

Unter dem regionalen Gesichtspunkt fällt auf, dass komplexe Profile vorn ausser in Eretria nur in Kleinasien und auf einzelnen vorgelagerten Inseln begegnen. Dies hängt wohl auch damit zusammen, dass die Mehrzahl der späteren hellenistischen Theater, insbesondere auch diejenigen prächtigerer Form, in Kleinasien gebaut worden sind. Die komplexen Sitzprofile haben, wie unsere Zusammenstellung gezeigt hat, die einfachen nicht abgelöst, sondern sie bilden eine aufwendigere Möglichkeit dort, wo die verbreitete einfache Sitzprofilierung den Ansprüchen der Bauherren offensichtlich nicht genügt hat. Dennoch ist es auffällig, dass im Bereich des griechischen Mutterlandes nur gerade Eretria Sitze mit komplexem Profil zeigt. Sie bilden die Mehrzahl und gehören mit Sicherheit zum ersten erhaltenen Koilon und damit zur zweiten Phase, welche um oder bald nach 300 v. Chr. zu datieren ist[826]. Daneben sind in Eretria, offensichtlich im Zusammenhang mit wenig sorgfältig ausgeführten Restaurierungen des Sitzhauses, auch Sitze mit einfachem Profil und solche in Quaderform verwendet worden[827]; man machte sich also später, vielleicht auch aus finanziellen Gründen, nicht mehr die Mühe, Blöcke mit komplexem Sitzprofil nachzuarbeiten.

Ausschmückung der Sitzbänke

Gelegentlich sind die Sitzbänke seitlich der Treppen mit senkrechten Elementen bereichert, welche an Sitzbankbeine denken lassen. Sowohl einfache Leisten, welche das vordere Sitzprofil einfach senkrecht nach unten weiterführen, wie auch Beine in Form von Löwenfüssen bleiben aber in griechischer Zeit selten.

Senkrechte Leisten neben den Treppen haben die Theater in Assos[828], in der Stadt Epidauros[829], in Eretria 2[830],

818 cf. De Bernardi 3, Taf. 11, F IV, nach Texier, Description 1849 a. O. (oben Anm. 186).

819 cf. O. Bingöl, in: W. Hoepfner/E.-L. Schwandner, Hermogenes und die hochhellenistische Architektur, Kolloquium Berlin 1988 (1990) 63, Abb. 1; O. Bingöl, in: A. Hoffmann/E.-L. Schwandner, Bautechnik der Antike, Kolloquium Berlin 1990 (1991), 18f., Abb. 2–4. O. Bingöl, Magnesia ad Maeandrum. Magnesia am Mäander (1998) 83, Abb. 111.

820 Abgebildet bei Ö. Özyiğit, KST 14, 2, 1991 (1993) 9, Plan 1f.

821 Özyiğit, KST 41, 2, 1991 (1993) 9, Plan 1 hat dieses Profil mit Erythrai verglichen, doch handelt es sich dort nicht um ein Sitzprofil, sondern um einen Bankfuss neben der Treppe, die Form ist zudem nicht exakt wiedergegeben!

822 cf. C. Şimşek/M. Ayşem Sezgin, Olba 19, 2011, 197–199, Abb. 13–16, Sitze mit stark verwitterten Vorderseiten, und die Schnittzeichnung Abb. 17, wo oben die beiden Sitzprofilformen zu erkennen sind.

823 Die einfachen Sitze haben vorn ein Profil, oben aber keine Fuss-Eintiefung und scheinen in der Mehrzahl zu sein. cf. auch den Katalogteil. Auch in Alinda gibt es an den Flügeln komplex profilierte, im mittleren Koilonbereich einfach profilierte Sitzreihen, ohne dass dort Hinweise auf zwei Bauphasen bestehen; dagegen bestehen konstruktive Unterschiede, cf. dazu oben 108.

824 Zur Chronologie und den Phasen des Theaters von Iasos cf. den Katalogteil. Bei den reich profilierten Sitzreihen könnte man an die βάθρα denken, deren Stiftung inschriftlich bezeugt ist, cf. dazu oben 100, Anm. 688.

825 cf. oben 107.

826 Dazu der Katalogteil.

827 cf. hier oben mit Anm. 788. Zu den Sitzen im oberen Koilon in Form von flachen Steinplatten schon oben 109 mit Anm. 438.

828 Bisher nicht abgebildet.

829 Abgebildet bei Maximos 32f.

830 Nicht sehr deutlich zu erkennen bei Maximos 78.

im Asklepieion von Messene[831], in Orthosia[832] sowie das grosse Theater in Sparta[833]. Das Koilon von Epidauros, das unfertig geblieben ist[834], zeigt, dass solche Leisten sekundär aus quaderförmigen Sitzreihen herausgearbeitet werden konnten. In Assos, Epidauros, Messene und Sparta sind sie mit einem einfachen Sitzprofil kombiniert, in Eretria 2 mit einem komplexen Sitzprofil. In der Stadt Epidauros und in Eretria 2 ist diese zusätzliche Ausgestaltung der Sitze bereits für die frühe hellenistische Zeit nachgewiesen, Sparta ist ein späthellenistisches Beispiel. Auch in der Kaiserzeit sind neben den Treppen seitlich herabgeführte Leisten selten geblieben. Die Beispiele sind hier Stoboi[835] und Philippopolis (Plovdiv)[836] sowie Bostra[837] und Philadelphia (Amman)[838], wo die Leiste zusätzlich profiliert ist.

In den Theatern griechischer Zeit[839] in Arykanda[840], Bargasa[841], Ephesos[842], Erythrai[843], Iasos[844], Magnesia am Mäander (zweites Theater)[845], Mantineia[846], Metropolis[847], Phokaia[848], Prusias am Hypios[849], Rhodiapolis und Stratonikeia[850] finden sich neben den Treppen stilisierte Tierbeine und Füsse mit mehreren Krallen, die konventionell als Löwenfüsse bezeichnet werden[851].

Eine besondere Verwendung der Löwenfüsse zeigen einige westliche Theater, bei welchen mehrere vordere Reihen als Prohedrie ausgebildet sind, nämlich Iaitas[852] in Sizilien sowie *Pietrabbondante*[853] und Sarnus[854].

In Buthroton[855] haben nur die Bänke der vordersten Sitzreihe Löwenfüsse; dadurch sind sie als Prohedrie ausgezeichnet. Ähnlich dürfte es auch in Kalymnos gewesen sein, wo neben Löwenfüssen auch das Material, Marmor, und das komplexe Profil eine Bankreihe von den übrigen absetzte[856]. Eine besondere Situation findet sich auch in Oinoanda, wo nur die zweitunterste der sichtbaren Sitzreihen Löwenfüsse aufweist[857], wodurch sie wohl gleichfalls als Prohedrie ausgezeichnet wird. In Phoinike sind die einzeln gebauten Treppen mit senkrechten Platten gegen die Sitzreihen hin abgegrenzt; auf der Höhe der ersten Sitzreihe oberhalb des Diazomas finden sich darunter stilisierte Löwenfüsse[858].

Von den bisher aufgeführten Theatern zu trennen sind die Beispiele, wo nur einzelne Lehnenbankreihen im Koilon mit derartigen Löwenfüssen ausgestattet sind, nicht aber die normalen Sitzreihen. Hier sind die Theater griechischer Zeit in Aphrodisias, Argos (grosses Theater), Epidauros (Theater beim Asklepieion), Kadyanda, Kaunos (?)[859], Kyaneai, Letoon, Orchomenos in Arkadien, Orchomenos in Boiotien, Orikon, Priene, Sikyon, Sparta (grosses Theater) und Termessos zu nennen. Die Funktion solcher Lehnenbänke wird später im Zusammenhang mit der Diskussion der Prohedrie zu untersuchen sein[860]. Daher werden diese hier nicht weiter berücksichtigt. Im Theater im Letoon weisen neben zwei Lehnenbankreihen auch die erste Sitzreihe oberhalb des Diazomas Löwenfüsse auf. Eine besondere Situation findet sich in Rhodiapolis, wo vor der Einfassungsmauer im

831 Abgebildet bei Maximos,46. 48f.
832 Hier findet sich diese Besonderheit nur bei den Sitzreihen im ersten Rang, welche wohl auf eine kaiserzeitliche Erneuerung zurückgehen. cf. dazu den Katalogteil. *s. v.*
833 Abgebildet bei Maximos 36f. und Bosnakis 147f.
834 cf. oben 109.
835 Abgebildet bei Maximos 353.
836 Abgebildet bei Maximos 349.
837 Abgebildet bei Maximos 278.
838 Abgebildet bei Maximos 302.
839 Die kaiserzeitlichen Beispiele werden später diskutiert werden, cf. unten 646f. zu den Beispielen in Kleinasien und 685 zu den Zeugnissen im Orient. cf, auch 115 und 575.
840 Abgebildet bei Maximos, 229.
841 Bisher nur in einer Sondage nachgewiesen und nicht abgebildet.
842 cf. Heberdey/Niemann/Wilberg, FiE 2 a. O. (oben Anm. 38) 39 mit Abb. 83.
843 cf. De Bernardi 4, 82, Abb. 116.
844 cf. De Bernardi 3, Taf. 11, F.III, nach Texier 1849 a. O. (oben Anm. 186).
845 O. Bingöl, in: W. Hoepfner/E.-L. Schwandner, Hermogenes und die hochhellenistische Architektur, Kolloquium Berlin 1988 (1990) 63, Abb. 1. O. Bingöl, Magnesia ad Maeandrum. Magnesia am Mäander (1998) 82, Abb. 108. 110. Daneben gibt es seltener auch Greifenfüsse, cf. a. O. Abb. 109.
846 Bisher nicht abgebildet.
847 cf. R. Meriç, Metropolis (1992), Abb. 10.
848 cf. Ö. Özyiğit, KST 14, 2, 1991 (1993) 17, Abb. 5.
849 cf. De Bernardi 3, 126, Abb. 121.
850 Bisher nicht abgebildet.
851 Zur Herleitung des Löwenfussmotivs bei Prohedriesitzen und Sitzstufen im Theater von einem archaischen Throntypus cf. S. von Thüngen, Die frei stehende griechische Exedra (1994) 18.
852 cf. H. P. Isler, AntK 29, 1986, 69, Abb. 2; auch SicA XVIII 59, 1985, 6f., Abb. 4f. und Abb. 8.
853 cf. Mitens 36f., Abb. 28. 30.
854 cf. Mitens 36, Abb. 29.
855 Abgebildet bei Maximos 338–341.
856 Alle Elemente sind in Zweitverwendung in einer Kirche gefunden worden, cf. den Katalogteil. *s. v.*
857 Bisher nicht abgebildet.
858 cf. R. Villicich/D. Çiondi, Nuovi scavi nel teatro, in: S. De Maria/S. Gjongecaj, Phoinike 5. Rapporto preliminare sulla campagna di scavi e ricerche 2007–2010 (2011) 59, Abb. 2. 19. Diese Situation konnte bisher nur an einer Stelle im Koilon beobachtet werden; Rückschlüsse auf die gesamte Ausstattung des Koilons mit Löwenfüssen sind daher nicht möglich.
859 Hier hat De Bernardi 3, Taf. 43, B eine Lehnenbankreihe mit Löwenfüssen gezeichnet, von welcher zumindest heute keine Reste zu sehen sind.
860 Dazu unten 126.

Innern der Orchestra eine durchlaufende Bank mit bossierten Löwenfüssen vorhanden ist[861].

Die Anbringung von Löwenfüssen setzt natürlich voraus, dass schon beim Beginn der Koilonkonstruktion darauf geachtet werden musste, dass an den Sitzecken neben den Radialtreppen Bossen stehen gelassen wurden, aus welchen später die Löwenfüsse herausgearbeitet worden sind. Daher erstaunt es nicht, dass plastisch ausgearbeitete Löwenfüsse sich in Koila finden, bei welchen die Treppenstufen gesondert gearbeitet sind[862]. Eine Ausnahme ist das Koilon von Prusias am Hypios, wo Löwenfüsse vorhanden sind, die Treppenstufen jedoch, zumindest teilweise, erst nach dem Versetzen der Sitzreihen aus den Sitzblöcken herausgehauen wurden.

Untersucht man die Löwenfüsse hellenistischer Zeit hinsichtlich ihrer Form, ergibt sich ein variationsreiches Bild. Verbreitet sind Löwenfüsse mit vier Zehen, bei welchen die eigentlichen Krallen mit zwei hintereinander angeordneten ballenartigen Höckern wiedergegeben sind und sich dann als Wülste dem Bankfuss entlang nach oben ziehen, wo der Fuss sich verbreitert und durch eine Reihe horizontal angeordneter Buckel wie etwa in Ephesos[863] oder durch eine komplexere Buckelstruktur wie etwa in Metropolis[864] abgeschlossen wird. Diese Art der Ausgestaltung der Löwenfüsse findet sich auch in Prusias[865] und in Stratonikeia[866]. Daneben gibt es einen Fusstypus, der im zweiten Theater von Magnesia[867] und in Iasos[868] auftritt, wo er zusammen mit dem komplexen, oben beschriebenen[869] und möglicherweise nicht zum ursprünglichen Koilon gehörenden Sitzprofil auftritt. Hier ist der Prankencharakter des Fusses deutlicher zum Ausdruck gebracht, wie die gut erhaltenen Beispiele von Magnesia besonders anschaulich zeigen; die einzelnen Krallen, die auch hier durch zwei übereinander gesetzte Buckel dargestellt werden, sind gegen den darüber liegenden Beinteil abgesetzt, welcher muskelartige Strukturen zeigt, die einen lebendigen Eindruck machen, auch wenn sie keiner Realität in der Natur entsprechen. Insgesamt entsteht bei dieser zweiten Darstellungsart ein naturnäherer, tierhafterer Eindruck. Dennoch scheint diese zweite Darstellungsform, wenn die Erhaltungslage nicht täuscht, die jüngere zu sein, die beiden Beispiele können kaum älter als späthellenistisch sein, gehören vielleicht schon in die beginnende Kaiserzeit. Ein weiteres Beispiel ist möglicherweise Phokaia, doch ist der Erhaltungszustand der bisher bekannten Löwenfüsse schlecht, eine sichere Zuweisung zu einem der beiden Typen ist nicht möglich[870]. In Magnesia am Mäander stehen neben den Löwenfüssen der beschriebenen Art auch vereinzelte Greifenfüsse mit fünf Zehen und stilisierten Schuppen oberhalb der eigentlichen Pranke[871]. Im Vergleich mit den realistischer gearbeiteten Löwenfüssen fällt der Schematismus der Ausführung auf; mit Blick auf die wenigen Beispiele für Greifenfüsse, die aus westlichen Theatern, insbesondere aus demjenigen von Sarnus bekannt sind[872], liegt es nahe, das Auftreten solcher Greifenfüsse in Magnesia mit einem westlichen Einfluss zu erklären.

Eine weitere Variante der Ausgestaltung der Löwenfüsse ist nur durch Mantineia[873] vertreten, wo man eher von geschwungenen Möbelbeinen als von tiergestaltigen Elementen sprechen wird. Der spröde Stein, der für die Sitzreihen verwendet wurde, hätte eine detailliertere Ausarbeitung der Füsse allerdings kaum erlaubt. Dennoch wird es sich in Mantineia, einem frühen Koilon, auch typologisch um eine Frühform des Sitzbankfusses handeln. Dasselbe gilt auch für Erythrai[874], wo gleichfalls eine bisher einmalige Sonderform begegnet[875]. Der seitliche Bankabschluss hat einen rechteckigen, nicht wie die anderen besprochenen Fusstypen einen halbrunden Querschnitt. Das Profil, welches unterhalb des einfachen Sitzprofils ansetzt, hat einen konvex-konkaven Verlauf und endet unten in einem Wulst und einer dünnen Abschlussplatte; diese beiden Elemente zusammen könnten auch als stilisierter Löwenfuss gelesen werden. Für sich steht schliesslich auch Arykanda[876], wo die Form den Typus wie

861 cf. N. Çevik/I. Kızgut/S. Bulut, KST 30, 4, 2008, 300, Abb. 2.
862 Zu dieser Konstruktionsweise cf. schon oben 114.
863 cf. Heberdey/Niemann/Wilberg, FiE 2 a. O. (oben Anm. 38) 39, Abb. 83.
864 cf. R. Meriç, Metropolis. City of the Mother Goddess (2004) 84, Abb.
865 cf. De Bernardi 3, 126, Abb. 121, Taf. 25 (nach Perrot/Guillaume/Delbet 1872).
866 Bisher nicht abgebildet.
867 O. Bingöl, Magnesia ad Maeandrum. Magnesia am Mäander (1998) 82, Abb. 110.
868 cf. De Bernardi 3, Taf. 11, F. III, nach Texier 1849 a. O. (oben Anm. 186).
869 cf. oben 114.
870 Auch die Füsse von Bargasa, welche nur summarisch ausgearbeitet sind, von Buthroton und Oinoanda können mangels einer ausreichenden Bilddokumentation nicht näher eingeordnet werden. Für Bargasa cf. die undeutliche Photo bei P. Debord/E. Varinlioğlu, Cités de Carie. Harpasa, Bargasa, Orthosia (2010) 148, Abb. 252.
871 O. Bingöl, Magnesia ad Maeandrum. Magnesia am Mäander (1998) 82, Abb. 109.
872 Dazu unten 115.
873 Bisher nicht abgebildet
874 cf. De Bernardi 4, 80., Abb. 116.
875 Anders als Özyiğit meinte, ist Phokaia keine Parallele. cf. schon oben 112 mit Anm. 821.
876 cf. Maximos 229.

in Magnesia aufzunehmen scheint, nur sind die Details nicht ausgearbeitet; stehengeblieben ist so ein in Bosse stehendes halbkugeliges Element mit einer konkaven Einziehung unten und einer niedrigen Standplatte. Zunächst liegt es nahe, anzunehmen, dass die Löwenfüsse in Arykanda Zeichen der Unfertigkeit des Koilons sind. Doch ist dies nicht sehr wahrscheinlich, denn alle erhaltenen Füsse, und dies ist die ganz grosse Mehrzahl, weisen den gleichen Ausarbeitungsstand auf[877]. Eher scheint es, dass die bossierte, aber im Einzelnen sehr regelmässige Form intendiert gewesen ist; sie passt auch zur ganzen Koilongestaltung, die eher einen schlichten Eindruck macht; auch fehlen sonst am ganzen Bau Anzeichen der Unfertigkeit.

Bei den drei westlichen Beispielen in Iaitas, *Pietrabbondante* und Sarnus, wo jeweils nur der Prohedriebereich mit Löwenfüssen ausgestattet ist, ist der Typus mit den in Wülste gegliederten Beinen aufgenommen. In Iaitas,[878] welches noch in das Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. datiert ist, handelt es sich um einen niedrigen Fuss ähnlich wie z. B. in Ephesos. Beide Male sind auch die eigentlichen Raubtierkrallen deutlich angegeben, wie dies auch etwa im zweiten Theater von Magnesia zu erkennen ist, während anderswo, wo die Erhaltung der Oberfläche weniger gut ist, solche Details nicht mehr leicht zu unterscheiden sind. Eine Weiterentwicklung des Löwenfusstypus, welche typisch westlich ist und mit der plastischen Ausgestaltung des unteren Analemmaabschlusses in Form eines knienden Atlanten zusammengeht[879], findet sich in *Pietrabbondante* und Sarnus. Hier sind die drei vordersten Sitzreihen, welche als Prohedrie dienten, als Lehnenbänke ausgebildet, anders als in Iaitas, wo nur die hinterste der drei Prohedriereihen eine Lehne hat. Die seitlichen Abschlüsse der Bänke in der Form von Löwenfüssen wurden hochgezogen, damit sie gleichzeitig auch als Armlehnen dienen konnten. Die grössere Höhe wurde erreicht, indem der obere Abschluss des Beines durch Vermehrung der ballenartigen Elemente entsprechend verlängert wurde; auf den Seitenflächen wurde zudem auf dieser Höhe ein kleiner Flügel angebracht, wodurch in *Pietrabbondante*[880] ein hybrides, 'kopfloses' theriomorphes Gebilde geschaffen worden ist. In Sarnus (cf. hier *Taf.* 134, 403) [881] haben die geflügelten Beine dagegen nicht mehr erhaltene, ehemals angestückte Köpfe gehabt, so dass man von einer abgekürzten Greifendarstellung zu sprechen hat; in der dritten Reihe sind an der Stelle solcher Greifen abgekürzte Sphingendarstellungen mit Löwenfuss und weiblichen Brüsten (ebenfalls ohne den Kopf, welcher angestückt war) angebracht. Im *theatrum tectum* von Pompeii ist die Prohedrie griechischer Tradition durch eine Reihe flacher Stufen für die Ehrensitze römischer Art[882] ersetzt worden. Damit entfielen die Lehnenbänke mit seitlichem Abschluss. Das Dekorationsmotiv der geflügelten Löwenbeine ist hier jedoch als seitlicher Abschluss des *balteus* übernommen worden[883].

Löwenfüsse sind als Dekorationselemente von Sitzreihen schon früh bezeugt; die ältesten Belege, Iaitas, Erythrai[884] und Mantineia, gehören noch in das 4. Jahrhundert v. Chr. Es dürfte kein Zufall sein, dass zwei davon einen noch nicht kanonischen Typus zeigen. Dieser ist so früh bisher nur für Iaitas belegt, während der oben beschriebene naturalistischere Typus erst seit späthellenistischer Zeit nachweisbar ist. Angesichts der geringen Zahl von Beispielen erscheint eine Verallgemeinerung dieser Beobachtungen allerdings problematisch.

Zugänge

Ein weiterer Aspekt im Zusammenhang mit der Koilongestaltung ist Frage nach den Zugangsmöglichkeiten. Einerseits müssen die Zirkulationswege im Inneren des Koilons analysiert werden, andererseits geht es um die Zugangswege von aussen in oder auf das Koilon. Beim griechischen Theater kann man davon ausgehen, dass eine Hauptzugangsmöglichkeit immer über die Parodoi und durch die Orchestra über die Radialtreppen hinauf ins Koilon gegeben war, während in römischer Zeit der Zugang von der Orchestra her meist den Magistratspersonen und Ehrengästen vorbehalten blieb[885]. Bei manchen griechischen Koila, wie z. B. in Antiphellos, bildete der Weg über die Parodoi und die Orchestra die einzige Zugangsmöglichkeit. Die Radialtreppen laufen in den griechischen Theatern in der Regel vom Orchestrarand bis oben durch. Ein Sonderfall ist das

877 Dagegen finden sich im unfertigen Theater von Magnesia teilweise bereits fertig ausgearbeitete Löwenfüsse, cf. O. Bingöl, in: W. Hoepfner/E.-L. Schwandner, Hermogenes und die hochhellenistische Architektur, Kolloquium Berlin 1988 (1990) 63, Abb. 1. O. Bingöl, in: A. Hoffmann/E.-L. Schwandner, Bautechnik der Antike, Kolloquium Berlin 1990 (1991) 21, auch Abb. 2.

878 cf. H. P. Isler, AntK 28, 1985, 69, Abb. 2; SicA XVIII, 59, 1985, 6f., Abb. 4f., 8.

879 Dazu unten 133 und 268.

880 cf. Mitens 36, Abb. 28. 30.

881 cf. Mitens 36, Abb. 29.

882 Zu diesen unten 265f.

883 cf. die Abbildung bei Bieber, History², 175, Abb. 613. Courtois 1989, 79, Abb. 59.

884 Zum Datierungsproblem cf. den Katalogteil.

885 Dazu unten 383.

hellenistische Theater von Pergamon, wo jedoch eine wichtige Zugangsmöglichkeit von oben bestand.

Der Neigungswinkel des Koilons war in der Regel für die ganze Höhe derselbe, auch dort, wo das Koilon in zwei oder drei Ränge unterteilt war[886]; eine solche Lösung kam auch den akustischen Anforderungen entgegen[887]. Es gibt jedoch auch Ausnahmen, indem die Steilheit des Koilons nach oben zunimmt, wie dies für das Theater in Buthroton, für dasjenige beim Asklepieion von Epidauros und auch für dasjenige im Letoon nachgewiesen ist. In Epidauros ist der obere Winkel nur ganz geringfügig grösser[888], so dass man sich fragen kann, wie weit hier eine planerische Absicht vorhanden war; eher handelt es sich um eine Bauungenauigkeit im Lauf der Bauausführung. Im grossen Theater in Syrakusai nimmt die Steilheit dagegen nach oben ab. Hier ergab sich die Unregelmässigkeit jedoch im Zusammenhang mit der römischen Erneuerung der untersten Sitzreihen; ursprünglich war die Neigung im ganzen Sitzhaus einheitlich[889]. Im einheitlichen Koilon von Elea wird der Neigungswinkel oberhalb der achten Sitzreihe steiler, ohne dass ein Diazoma vorhanden wäre. Auch bei anderen Theatern griechischer Zeit mögen kleinere Abweichungen vorkommen, doch fehlen dazu im Allgemeinen Angaben in den Publikationen. Eine von Rang zu Rang nach oben hin zunehmende Steilheit scheint dagegen ein Merkmal der römischen Theater gewesen zu sein[890].

Die Zirkulation im Innern des Koilons

Wenn ein Koilon in Ränge unterteilt wurde, wurden die Diazomata in die Koilonschräge eingetieft. Je breiter das Diazoma angelegt war, desto höher wurde auch seine Rückwand[891]. Für die Führung der Radialtreppen ergaben sich Schwierigkeiten, sobald das Diazoma grösser als eine Sitzreihenbreite ausfiel, denn dann konnte der Neigungswinkel der Radialtreppen nicht beibehalten werden. Vielmehr war hinter dem Diazomata im Bereich der Rückwand eine grössere Steigung zu überwinden, als im Bereich der Sitzreihen. Um den Niveauunterschied zu überwinden, hat man gewöhnlich in diesem Bereich einfach die Zahl der Stufen vermehrt und gleichzeitig die Stufentiefe verkürzt, sicher keine sehr elegante Lösung[892]. Gerade an Stellen, die für den Verkehr des Publikums besonders wichtig waren, waren die Treppenaufgänge dadurch weniger bequem zu benutzen, oft sogar recht gefährlich; man kann sich denken, wie oft im Gedränge hier Zuschauer verunfallt sind. In einzelnen Fällen hat man denn auch die Diazomata besonders schmal gehalten, etwa in Notion oder Pergamon, wodurch jedoch die horizontale Zirkulation erschwert wurde. Im Dionysostheater von Athenai ist die Verdoppelung der Kerkiseinteilung nicht mit einem deutlich herausgehobenes Diazoma verbunden[893], das Problem des unteren Antritts ist damit vermieden worden.

Einen Versuch, die Konsequenzen etwas zu mildern, findet sich im grossen Theater von Syrakusai[894], wo die Treppen oberhalb des breiten Diazomas besonders tief in den Felsgrund eingegraben wurden, womit die Steilheit gemildert werden konnte; dies war hier auch einfacher möglich als bei gebauten Koila, wo derart tief eingesenkte Treppen sich negativ auf die Stabilität der Koilonkonstruktion hätten auswirken müssen. Aber auch der Nachteil der Lösung in Syrakusai liegt auf der Hand. Die vordersten Reihen oberhalb des Diazomas waren nicht mehr direkt erschlossen, sodass oben neben den Aufgangstreppen seitliche Hilfstreppen angebracht werden mussten, die zu den vordersten Reihen hinunterführten. Nicht nur die Zirkulation war dadurch kompliziert, auch Raum für Sitzplätze ging verloren, deren Anzahl im grossen Koilon von Syrakusai allerdings kaum relevant war.

Trotz ihrer Nachteile wurde die Lösung mit steileren Treppen im Bereich der Diazomarückwand bis in späthellenistische Zeit beibehalten[895]. Sie ist in den Theatern von Aphrodisias, Argos, Byllis (Südwesttheater) (?), Ephesos, Epidauros (Theater beim Asklepieion), Halikarnassos, Kibyra, Knidos (unteres Theater), Kyaneai, Larissa (erstes Theater) Notion, Pergamon (hellenistisches

886 Dies entspricht auch der Forderung bei Vitr. V 7, 4.

887 So schon Vitr. V 3, 5–6; cf. auch V 8, 1–2.

888 cf. Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O. (oben Anm. 461) 11 mit Taf. 5.

889 cf. den Schnitt bei Polacco/Anti, Siracusa 1 a. O. (oben Anm. 319) Taf. 4, 1.

890 z. B. im Marcellustheater in Roma, cf. A. Calza Bini, BArchit 7, 1953, Abb. 38-40. P. Fidenzoni, Il teatro di Marcello (1970) 56, Abb. 30.

891 Wie Vitr. V 7, 4 fordert, darf die Rückwand des Diazomas aus optischen und akustischen Erwägungen nicht höher sein als dessen Breite. Die Sitzvorderkanten müssen in einer Geraden liegen, was mit einer radial durch das Sitzhaus gespannten Schnur überprüft werden kann.

892 Zur Veranschaulichung des Problems cf. z. B. die Schnittzeichnung des Koilons von Epidauros bei Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O. Taf. 5.

893 cf. dazu oben 96 und den neuen Plan bei Korres, Deltion 1980 a. O. (oben Anm. 658) 12, Abb. 1, welcher den alten Plan bei Dörpfeld/Reisch Taf. 2 korrigiert.

894 cf. Polacco/Anti, Siracusa 1 a. O. 358f., Abb. 228–231 und Zustandsplan Taf. 3.

895 In den publizierten schematischen Plänen wird die Art der Treppenführung hinter dem Diazoma oft nicht genau wiedergegeben!

Theater), Priene, Prusias und Sparta nachzuweisen. In Kyaneai[896] liegt der Boden des Umgangs im Vergleich zur Lehnensitzreihe davor so hoch, dass eine Stufe auf der Talseite des Umgangs gewonnen werden konnte. In Delphoi[897] ist der Sockel am Koilonfuss für ein griechisches Theater ungewöhnlich hoch, so dass eine vorspringende zusätzliche Trittstufe eingebaut wurde; gleichwohl nehmen drei Tritte darüber die Tiefe von zwei normalen Tritten ein. Oberhalb des mittleren Umgangs ist ebenfalls eine besondere Lösung getroffen worden. Die Radialtreppen laufen nicht von unten bis oben durch; vielmehr ist der obere Rang vom Umgang aus nur durch zwei mehrstufige Treppen an der seitlichen Koilonbegrenzung zu erreichen.

Steile Radialtreppenabschnitte lassen sich nur vermeiden, wenn die Treppen hinter dem Diazoma nicht radial nach oben geführt, sondern parallel zum Diazoma in der Diazomarückwand untergebracht werden. Eine solche Lösung für das Aufgangsproblem ist in Südwestkleinasien seit hellenistischer Zeit zu belegen. In der Kaiserzeit wurde sie im Verbreitungsgebiet der kleinasiatisch römischen Theater weitergeführt und perfektioniert[898]. In hellenistischer Zeit sind solche Aufgänge offen in der Rückwand untergebracht, die verdeckte Aufgangsform begegnet erst in der Kaiserzeit. Einfache Treppen in der Diazomarückwandfinden sich in Alinda, im Letoon[899], in Lindos, in Orthosia (cf. hier *Taf.* 111, 334), in Patara[900] und in Telmessos, Doppeltreppen, wie sie in der Kaiserzeit üblicher werden, gibt es in Kaunos[901]. Die Treppen können gegen die Mittelachse hin oder von dieser weg ansteigen. In Alinda sind in den Radialzugängen zusätzliche Aufgangstreppen untergebracht[902]. Dem Vorteil eines normalen Steigungswinkels stand bei den Treppen in der Diazomarückwand als Nachteil gegenüber, dass die Achsialität des Aufsteigens nicht beibehalten werden konnte. Bei den doppelt geführten Aufgängen lag es nahe, sie in Korrespondenz mit dem oberen Ende der unteren Radialtreppensysteme beginnen zu lassen und dafür in Kauf zu nehmen, dass oberhalb des Diazomas kein unmittelbarer Anschluss an das obere Radialtreppensystem bestand; in Kaunos wurden im Bereich vor der ersten Sitzreihe oberhalb des Diazomas zusätzliche Treppenstufen angebracht und die Sitzreihe im treppennahen Bereich oberhalb der Doppeltreppe hilfsweise als Diazoma benutzt. Bei den einfach geführten Treppen in der Diazomarückwand wurde im Allgemeinen der untere Antritt aus der Achse verschoben und dafür erreicht, dass oben der Anschluss ans Radialtreppensystem des zweiten Ranges gesichert war. In Orthosia liegt der untere Antritt der einzigen besser erhaltenen Treppe in den dritten Rang in der Flucht der Radialtreppe des zweiten Rangs, der obere Treppenabschluss ist auf eine Radialtreppe im dritten Rang bezogen, welche in der Flucht der Mittelachse der entsprechenden Kerkis im zweiten Rang liegt. Unregelmässig angeordnet sind die Treppen in Patara.

Insgesamt ist die Zahl der hellenistischen Beispiele für Treppen, die parallel zum Diazoma geführt wurden, begrenzt. Auch wenn die noch im 2. Jahrhundert errichtete Theater in Alinda und im Letoon möglicherweise einige Jahrzehnte älter sind als Kaunos, wird man daraus keine entwicklungsgeschichtlichen Schlüsse ziehen wollen, auch wenn man an sich immer dahin tendiert, einfacher Lösungen für älter als komplexere anzusehen. Die übrigen Bauten gehören ins 1. Jahrhundert v. Chr. Auch die nicht näher datierte Anlage in Lindos wird kaum älter als die kleinasiatischen Beispiele sein. Eine Sonderlösung findet sich im unteren Theater von Knidos, wo als Aufgang vom zweiten in den dritten Rang auf dem oberen Diazoma sekundär eine Doppeltreppe eingebaut wurde, deren Datierung offen bleibt. Unklar ist, ob davor ein Aufgang vom Diazoma in den obersten Rang überhaupt möglich war.

Zugänge von aussen ins Koilon

Neben dem Zugang ins Sitzhaus aus der Orchestra waren sicher viele Koila auch direkt von aussen zu betreten, nur lässt sich dies sehr oft nicht mehr erkennen, weil die oberen Teile des Koilons oft nur ungenügend erhalten sind. Das Bild, das sich auf Grund der Dokumentation ergibt, ist daher wohl verzeichnet. Wenn, wie in beiden Theatern in Laodikeia am Lykos oder in Heloros, das Koilon am Stadtrand und unterhalb der eigentlichen Stadtbebauung liegt, muss der Hauptzugang zum Theater von oben erfolgt sein. Zugänge von oben sind in Aigeira, Alinda, Iasos, Kassope (grosses Theater), *Kocaaliler*, Pergamon und Termessos nachgewiesen. Alinda hat zwei Türen in der Umfassungsmauer, das grosse Theater in Kassope hat eine, deren Präsenz um so auffälliger ist, als das grosse steile Theater oberhalb der Stadt liegt und im Wesentlichen

896 cf. De Bernardi 2, 149, Abb. 212.
897 cf. den Bestandplan bei E. Hansen/G. Algreen-Ussing, FdD 2, Atlas (1975) 20.
898 Dazu unten Kapitel 612.
899 cf. Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. (oben Anm. 617) 163–166, Abb. 23f.
900 cf. H. P. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos a. O. (oben Anm. 269) Taf. 170, 3.
901 cf. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. Taf. 171, 1.
902 cf. De Bernardi 3, 192, Abb. 272. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. Taf. 170, 2.

von unten her betreten worden sein muss; die obere Tür dürfte eine besondere, nicht mehr zu bestimmende Funktion gehabt haben. Auch im Theater im Demeter-Heiligtum von Kyrene gab es oben in der geknickt geführten Umfassungsmauer im Zentrum eine Türöffnung. In Termessos ist der obere Zugang als Hauptzugang mit einer Halbsäulenordnung hervorgehoben, die auf die breite Treppe hinleitet, welche auf das Diazoma hinunter führt. Auch die Treppe selber stellt eine Sonderlösung dar, die mit der besonderen Erschliessung des Baus zusammengeht. Daneben führten kleine Aussenzugänge auf den oberen Rang. In Iasos, aber auch in Thorikos (Ausbauzustand des 4. Jahrhunderts), führt eine dammartige Verbindung vom Terrain hinter dem Theater auf das Koilon hinüber. In Pergamon ist ein überdeckter Gang vorhanden, welcher die Athenaterrasse mit dem Koilon verbindet. In *Kocaaliler* wurde eine Spalte im natürlichen Fels für die Anlage eines oberen Zugangs benutzt; ein zweiter Zugang führte um die Felserhebung des Stadtberges herum auf die obere Ecke des Koilons im Norden. Nicht mehr zu erkennen ist, ob die Halle, welche als oberer Abschluss des Koilons im kleinen Theater von Kassope diente, auch von aussen zu erreichen war, doch ist dies wahrscheinlich. Ob der obere Umgang in Ephesos ebenfalls mit einem Zugang in Zusammenhang steht, bleibt unsicher; unsicher ist auch, ob es einen oberen Zugang von der Strasse ins untere Theater von Knidos gegeben hat. In Segesta führen zwei nicht symmetrisch zu Mittelachse angeordnete, aber den topographischen Gegebenheiten entsprechende Zugänge von oben auf das mittlere Diazoma, das innerhalb des Koilons weit oben liegt. In Akrai ist eine Verbindung unter dem oberen Koilon hindurch zum benachbarten Buleuterion vorhanden, die sich wohl aus besonderen Bedürfnissen heraus erklärt und jedenfalls nicht als ein Hauptzugang zum Koilon angesehen werden kann.

Gebaute Aussentreppen weisen die früher besprochenen, in der Ebene errichteten Theater von Mantineia und Metapontion auf. Aussentreppen gab es möglicherweise auch in Babylon[903], wo der obere Koilonbereich ebenfalls frei aufgeschüttet ist. Auch beim grossen Theater in Delos finden sich gebaute äussere Zugänge. Da der natürliche Untergrund hier nicht ausreichte, musste der obere Koilonbereich angeschüttet und mit der ovalen Umfassungsmauer eingefasst werden. Aussentreppen sind in Keramos und Phokaia beobachtet worden, doch ist an beiden Orten die bauliche Verbindung mit dem Koilon bisher nicht geklärt. Unklar ist die Situation in Eretria, wo das obere Koilon ebenfalls aufgeschüttet ist. Man möchte ebenfalls Zugänge von aussen annehmen, da es nicht sinnvoll erscheint, alle Zuschauer zunächst über die Parodoi in die Orchestra hinunter und dann wieder auf die oberen Sitzreihen hinauf zu führen; die Umfassungsmauer in Eretria ist aber offenbar nur je etwa 4 m über die Koilonecke hinaus nach hinten geführt, gebaute Zugänge sind bisher nicht nachgewiesen worden.

Die bereits im Entwurfsplan zusammen mit der inneren Koilongliederung konzipierte Lösung mit verdeckten Aussenzugängen in Metapontion hat wohl zunächst keine Nachfolge gefunden, obgleich sie römische Lösungen vorwegzunehmen scheint. In Metapontion ist auch, wie sonst nur in Termessos, die Fassade der Treppenzugänge mit einer Säulenordnung architektonisch hervorgehoben. In Mantineia macht die Treppenführung einen eher zufälligen Eindruck, eine Treppe ist angebaut, die andere ins Koilonrund integriert. Zugangslösungen mit Aussenbauten am Koilon sind wohl nicht zufällig besonders bei eher frühen Koila zu belegen. Später hat man in Kleinasien neue Lösungen gefunden[904].

Seitliche Zugänge ins Koilon bleiben eher selten. Im Koilon des Dionysostheaters in Athenai, welches stark ins Gelände eingesenkt und seitlich nicht herumgeführt war, führt ein schon vor dem Theaterbau vorhandener Verkehrsweg, der Peripatos[905], welcher der Kreisform des Koilons angepasst wurde, als oberes Diazoma durch das Theater. Zugänge sind auch häufig, wenn das Koilon seitlich durch Mauern beschnitten ist. In Delphoi, Messene oder Thera erlauben Türen in der jeweils geraden Umfassungsmauer den Zutritt. In Priene ist die Situation vergleichbar, wobei allerdings ein besonderer Aufgang zum Zugangstor hinaufführte. In Buthroton ist ein seitlicher Zugang auf das Diazoma für die griechische Zeit nur auf der Westseite nachzuweisen.

In Aigeira, im Theater beim Asklepieion von Epidauros, im grossen Theater von Syrakusai und möglicherweise auch in Megalopolis[906] führen seitliche Wege oberhalb der Analemmata auf das Niveau des Diazomas; in Megalopolis ist der Bereich oberhalb dieser Zugänge künstlich aufgeschüttet[907]. In Aigeira, in Syrakusai und

[903] Die Existenz von Aussentreppen wird von Koldewey postuliert, von Mallwitz bestritten, cf. den Katalogteil *s. v.*

[904] cf. unten 612f.

[905] cf. Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 228. 562; auch Korres, Deltion 1980 a. O. 12, Abb. 1. Zum Verlauf des Peripatos W. Judeich, Topographie von Athen, HdA [2](1931) 181.

[906] cf. die Beschreibung bei Gardner/Schultz, Megalopolis a. O. (oben Anm. 220) 45: *traces of inner wall* und den hinsichtlich des tatsächlichen Erhaltungszustandes nicht deutlichen Plan Taf. 5.

[907] cf. die Schnittzeichnung bei Gardner/Schultz, Megalopolis a. O. 40, Abb. 28.

wohl auch in Epidauros[908] sind die Zugänge ursprünglich. Seitliche Zugänge müssen aus praktischen Erwägungen auch für das grosse Theater in Argos angenommen werden, doch ist über deren Form nichts bekannt.

Überwölbte Radialkorridore

Eine neue Art des Zugangs ins Sitzhaus hat sich in hellenistischer Zeit wiederum in Kleinasien herausgebildet. Dabei hat man in den gebauten Koilonflügeln radiale überwölbte Zugangskorridore eingerichtet[909]. Zunächst ist hier nur die Entwicklung in hellenistischer Zeit zu betrachten, doch hat die Lösung auch in der Kaiserzeit weiter Verwendung gefunden. Möglicherweise hiessen solche Zugänge ψαλίς[910] oder ψελίς[911]. Ausgangspunkt für die neue Lösung sind seitliche Zugänge wie sie in Priene bereits um 300 v. Chr. begegnen, wo allerdings nur der östliche Zugang nachgewiesen, der westliche dagegen aus Analogiegründen mit guter Wahrscheinlichkeit ergänzt worden ist. Wo das Koilon stark ins Gelände eingetieft war, liessen sich derartige Zugänge ohne grösseren Aufwand einrichten. Wo die Koilonflügel als eigene Bauteile stärker hervortraten, musste für den Zugang von aussen auf das Koilon hinauf eine architektonische Lösung gefunden werden. In der einfachsten Form war dies eine äussere Treppe wie in Priene, eine Lösung, die durch die gerade Aussenbegrenzung des Koilons begünstigt wurde.

Noch aus dem 3. Jahrhundert muss die Lösung stammen, die für das Koilon in Iasos gewählt wurde, wo neben dem schon erwähnten oberen Zugang in Form eines Damms auch zwei Zugänge in den Flügeln vorhanden sind, derjenige im Norden aussen ebenerdig zu betreten, derjenige im Süden mit einer vorgelegten Freitreppe erschlossen. Auch wenn die Inneneinteilung des Koilons in Iasos nicht erhalten ist, wird man doch annehmen, dass diese Radialzugänge auf ein mittleres Diazoma geführt haben, wie dies bei den besser bekannten Bauten der Fall ist[912]. Die Tür des nördlichen Zugangs war, wie Zeichnungen des 19. Jahrhunderts bezeugen[913], mit einem Architravblock gedeckt, über welchem sich ein Entlastungsdreieck befand. Offen bleibt wegen des ungenügenden Erhaltungszustandes[914], ob nur gerade der Türbereich von der Koilonmauer überbaut wurde, oder ob dieser Zugang in seiner ganzen Länge überdeckt war. Beim Südzugang ist der Erhaltungszustand noch weniger aussagekräftig. So muss offen bleiben, ob in Iasos tatsächlich das älteste Beispiel für überdeckte Radialzugänge, wie sie bald danach sicher nachzuweisen sind, vorliegt, und auch, in welcher Weise die Überdeckung konstruiert war. Auch im unteren Theater von Knidos[915] sind die Radialzugänge mit dem ursprünglichen Bauzustand verbunden und älter als das letzte Viertel des 3. Jahrhunderts, möglicherweise früh innerhalb des Jahrhunderts anzusetzen[916].

Verbreitet sind eigentliche überwölbte Radialzugänge seit dem 2. Jahrhundert für eine ganze Reihe von kleinasiatischen Theatern, nämlich für Alinda, Antiocheia (Yalvaç), Assos, Ephesos, Halikarnassos[917], Kaunos, Kibyra, Knidos (oberes Theater), Komana in Kappadokien, Letoon, Notion[918], Orthosia[919], Patara, Seleukeia Sidera, Telmessos und Tralleis. Nur von Koldewey wurden 1890 Radialzugänge in Mytilene erwähnt, welches ebenfalls zum kleinasiatischen Einfluss-

908 Das Koilon ist, wie neue Untersuchungen gezeigt haben, offenbar einheitlich. cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Epidauros, Theater beim Asklepieion.

909 Zu diesen auch De Bernardi 4, 31 und 42–45, vor allem zu den technischen Aspekten.

910 cf. Pollux IV 123; nach dem Textzusammenhang bezeichnet der Ausdruck einen Teil des Theaters, gibt aber keine Auskunft über die genaue Wortbedeutung. cf. auch Liddell-Scott-Jones *s. v.*, II: die Grundbedeutung scheint Gewölbe zu sein.

911 Bisher nur in Aphrodisias bezeugte Variante in der Vokalisation, cf. Liddell-Scott-Jones *s. v.*, II und Reynolds, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 17f. mit Anm. 13, welche sich zur Wortbedeutung zurückhaltender äussert.

912 Texier, Description 1849 a. O. (oben Anm. 186) Taf. 143 zeichnet allerdings ein Treppenhaus, das auf das Koilon hinauf führt, doch haben sich seine Aufnahmen gerade für Iasos auch sonst als wenig zuverlässig erwiesen, und es bleibt unklar, was er tatsächlich gesehen, was er ergänzt hat. Den südlichen Zugang ins Koilon mit der nicht zu übersehenden grossen Aussentreppe hat er weggelassen! cf. auch den Kommentar im Katalogteil.

913 Texier, Description a. O. Taf. 143, bestätigt durch L. Ross, Kleinasien und Deutschland (1850) 121 mit Abb.

914 cf. den heutigen Erhaltungszustand, vom Koiloninnern her gesehen, bei Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos a. O. (oben Anm. 269) Taf. 169, 2.

915 cf. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. (oben Anm. 269) Taf. 170, 1.

916 Zum Befund cf. Ch. Bruns-Özgan, Knidos. Ergebnisse der Ausgrabungen von 1996–2006. Knidos-Studien 4 (2013) 49f. 58, Abb. 115. Aus dem Kontext geht nicht deutlich hervor, ob die stratigraphischen Funde einen *terminus post quem* oder einen *terminus ad quem* anzeigen. Die von Bruns-Özgan vorgeschlagene Datierung des Theaters von Knidos in die späte zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts ist im Kontext der übrigen kleinasiatischen Theater in jedem Fall wohl zu hoch! Gesichert scheint als *teminus ante quem* für den Theaterbau das letzte Viertel des 3. Jahrhunderts, cf. Bruns-Özgan a. O. 41f. 72 (= W. Blümel, Die Inschriften von Knidos 1, IK 41 (1992) 69, no. 111.

917 Nicht publiziert. Der oder die Korridore öffnen sich im Zentrum des oberen Koilons, die Form im Einzelnen ist nicht bekannt.

918 Bruns-Özgan a. O. 57 datiert das Theater frühhellenistisch, was keineswegs gesichert ist.

919 Nur ein Teil des südlichen Radialkorridors ist nachgewiesen, doch wird auch eine symmetrische Anlage im Norden anzunehmen sein.

bereich gezählt werden kann; allerdings scheint es auf Grund des heutigen Erhaltungszustand des Koilons ganz unwahrscheinlich, das in Mytilene je solche Radialzugänge vorhanden waren![920] Als vereinzeltes Beispiel aus dem mutterländischen Bereich ist Sikyon zu nennen, wo die nicht datierten Korridore, die kaum ursprünglich sein können, sich auf das mittlere Diazoma öffnen[921]. Die Bautechnik, welche derjenigen der kleinasiatischen hellenistischen Radialzugänge entspricht, legt eine hellenistische Datierung auch in Sikyon nahe, doch lässt sich das Verhältnis zu den Beispielen in Kleinasien nicht näher bestimmen. Man wird aber angesichts der geographischen Verbreitung der bekannten Beispiele die Korridore in Sikyon als Übernahme aus dem kleinasiatischen Bereich und nicht als Prototyp für diesen erklären wollen.

Solche Radialzugänge waren aufwendige Bauelemente. Sie mussten so solide überdeckt werden, dass sie den darüber laufenden frei gebauten Koilonteil tragen konnten und auch nicht als Schwächung für den ganzen Koilonflügel wirkten. Im unteren Theater von Knidos ist der Westflügel erneuert worden, möglicherweise nach dem Einsturz des Radialzugangs. Die Korridore wurden durchwegs mit Gewölben überdeckt, die aus Haustein gearbeitet wurden, natürlich ganz ohne Mörtel. Diese sehr solide Bauweise vermochte die notwendige Stabilität zu gewährleisten, war aber auch kostenintensiv. Auch in der Kaiserzeit ist die Hausteintechnik für die Gewölbe in den Theatern des kleinasiatisch römischen Typus weitgehend beibehalten worden, wie später zu zeigen sein wird[922].

Schwierig ist es, das Aufkommen der überwölbten Radialzugänge genauer zu datieren, denn für viele der genannten Bauten ist die Bauzeit innerhalb des Hellenismus nicht näher bestimmt. Das untere Theater von Knidos ist stratigraphisch wie erwähnt in das 3. Jahrhundert datiert, Noch ins 2. Jahrhundert anzusetzen sind Alinda, Ephesos, das Theater im Letoon, wohl auch Notion, vielleicht auch Kaunos. In die Jahre um 100 v. Chr. dürfte Kibyra gehören. Patara, Tralleis, Telmessos und wohl auch Komana in Kappadokien entstanden im 1. Jahrhundert v. Chr. Das Theater in Antiocheia (Yalvaç) ist späthellenistisch oder schon frühkaiserzeitlich zu datieren. Einzig Assos weist einige altertümlichere Züge auf, die an eine eher frühe Datierung denken lassen. Assos ist daher möglicherweise, vielleicht neben Iasos, das älteste fassbare Beispiel für überwölbte Radialzugänge, die dann bis ins 3. Jahrhundert v. Chr. zurückgehen würden. Gesichert ist, dass sich die neue Zugangsform im Lauf des 2. Jahrhunderts v. Chr. ausbreitet, um dann bis in der Kaiserzeit Verwendung zu finden[923].

Der Ausdruck Radialzugänge, wie oben verwendet worden ist, trifft genau genommen meist nicht zu, denn nur im Fall von Kaunos, Orthosia, Patara (nur Ostseite) und auch schon in Iasos ist der Verlauf einigermassen radial. Meist ist er, wie dies auch verständlich ist, dem äusseren Gelände angepasst und verläuft parallel zum vorgegebenen Hang, so dass der überwölbte Korridor nicht im rechten Winkel auf den Umgang trifft, was allerdings optisch im Koilon nicht in Erscheinung tritt. Im Theater im Letoon liegen die beiden Durchgänge in einer Flucht[924].

Ein Problem ergibt sich in der Regel daraus, dass der Bogenscheitel des Radialzugangs so hoch ist, dass der Bogendurchgang nicht in seiner ganzen Höhe in der Diazomarückwand Platz findet, sondern in die Sitzreihen hinaufreicht. Diese können dann, wie im Letoon oder in Patara[925] ausgeschnitten sein, d. h. sie reichen bis an das Korridorgewölbe heran, welches bis auf die Höhe der Diazomarückwand vorgezogen ist. Häufiger reicht das Hausteingewölbe nur bis zu derjenigen Sitzreihe, unter welche der Gewölbescheitel zu liegen kommt, und der innerste Teil des Radialzugangs bleibt ohne Decke, so in Alinda[926], Assos[927], Ephesos[928], Kibyra, im unteren Theater in Knidos, in Komana in Kappadokien, Notion und wohl auch in Sikyon[929]; in Alinda sind im offenen Korridorbereich zusätzliche Aufgangstreppen auf den zweiten Rang untergebracht[930]. In Kaunos sind geländebedingt nur auf einer Koilonseite zwei radiale Zugangskorridore vorhanden. Die Bogenöffnungen fanden

920 Möglicherweise hat Koldewey, welcher das Theater von Mytilene in unausgegrabenem Zustand antraf und nur im Koilonzentrum hat graben lassen, die im Winkel geführten Parodoi, die sich möglicherweise als Felsabarbeitungen auf höherem Niveau abzeichneten, für ehemals überwölbte Zugänge gehalten.

921 Die erste Bauphase datiert nach 303 v. Chr. und ist, wie Bruns-Özgan a. O. 57 festhält, frühhellenistisch. Unsicher bleibt allerdings, ob die Radialkorridore ursprünglich sind oder zuer zweiten Bauphase gehören. cf. auch den Katalogteil *s. v.* Sikyon.

922 Dazu unten 591f. 616. 638.

923 Zu den kaiserzeitlichen Beispielen, alle in Kleinasien, cf. unten 611–615.

924 Nach Meinung der Ausgräber erklärt sich dies dadurch, dass das Theater eine ältere Strasse überbaut hat, deren Verlauf aufgenommen wird; cf. Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. (oben Anm. 617) 151.

925 cf. De Bernardi 2, 128, Abb. 189f.

926 cf. De Bernardi 2, 182, Abb. 258.

927 cf. De Bernardi 3, 39, Abb. 32f.

928 cf. De Bernardi 3, 59, Abb. 61.

929 cf. E. Fiechter, Das Theater von Sikyon (1931) 8, Abb. 1. Bosnakis 133, Abb.

930 Dazu schon oben 117.

hier in ganzer Höhe in der Diazomarückwand Platz, wofür in Kauf genommen wurde, dass die Zugänge nicht auf dem Niveau des Diazomas endeten, sondern mit zusätzlichen Stufen im Umgangsbereich auf das nötige Niveau hinaufführten, eine Lösung, welche die Zirkulation der Zuschauer auf dem Diazoma nicht erleichterte. Einzig in Telmessos scheinen die inneren Bogenzugänge ganz in der Umgangsrückwand Platz gefunden zu haben, was als Hinweis auf eine späte Entstehung zu gelten hat, auch wenn eine Datierung noch im 1. Jahrhundert v. Chr. nicht ausgeschlossen werden kann.

Auf der Aussenseite sind die Zugänge durch einfache Bogenöffnungen eingefasst, welche gelegentlich, wie in Ephesos[931], profiliert sein können. Der Bogenausgang im Koiloninneren ist in Kibyra, Komana in Kappadokien und Patara[932] profiliert. In Patara hat der Korridor auch innen ein Profil, welches den Übergang von der Wand zum Gewölbe markiert, ähnlich auch im Letoon. Eine besondere Betonung der äusseren Eingänge (cf. hier *Taf.* 89, 267–268) zeigt das Theater im Letoon, wo auf der Ostseite eine vorgelegte Giebelarchitektur mit einem dorischen Fries mit glatten Metopen zu finden ist[933], auf der Westseite eine Einfassung mit Pfeilern und Architrav mit dorischem Fries und Geison; die Metopen sind mit Masken geschmückt[934]. Ein vergleichbarer Schmuck des Zugangs aussen findet sich nur noch in Kibyra, wo allerdings nur der südwestliche Zugang erhalten geblieben ist[935]. Auch hier gibt es, teilweise von einem jüngeren Gewölbe verstellt, ein horizontales dorisches Gebälk über zwei Pilastern[936]; die Metopen blieben undekoriert, doch sind die Einzelheiten bei Mutuli und Regulae präzis ausgearbeitet. Die Pilaster stehen mit Ausnahme der Kapitellzone in Bosse.

Aussentreppen an den Analemmata

Selten blieben Aussentreppen an den Analemmata, wie sie im frühen 3. Jahrhundert in Dodona[937], im späten Hellenismus beim grossen Theater von Sparta[938] begegnen. Solche Treppen konnten gleichzeitig als Analemmaverstärkung dienen, ihre Konstruktion lag an sich nahe. Ein Nachteil war, dass sie die Parodoi teilweise verstellten und die Analemmafassade unterbrachen, was wohl, wie bei den Stützpfeilern[939], möglichst vermieden wurde. Eine entwickeltere Form des Zugangs aus dem Parodosbereich auf das Diazoma begegnet erstmals im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander[940], in einem Koilon, das in der erhaltenen Form im frühen 2. Jahrhundert v. Chr. fertiggestellt war. Hier führt eine in das Koilon integrierte Treppe vom Analemma her im rechten Winkel auf das Diazoma hinauf. Wie die Radialzugänge scheinen integrierte Zugangstreppen noch im 2. Jahrhundert v. Chr. aufgekommen zu sein. Ein weiteres Beispiel ist wohl das nicht freigelegte Theater von Harpasa in Karien[941], wo bisher nur der eine Zugang im Ansatz zu sehen ist. Das zweite bekannte hellenistische Beispiel, Prusias,[942] ist jünger, wohl noch aus dem 1. Jahrhundert v. Chr.[943] Ein breiter und offenbar nicht überwölbter Aufgang im Westanalemma findet sich auch in Melos[944]; sichtbar ist nur der senkrecht zum Analemma verlaufende Teil, ob der Aufgang im Winkel geführt war, bleibt daher unklar. Auch in der Kaiserzeit hat diese Lösung bei Theatern vom kleinasiatisch römischen Typus gelegentlich Anwendung gefunden, in Nysa[945] in späthellenistisch-augusteischer Zeit und in Myra im mittleren 2. Jahrhundert n. Chr. In Magnesia am Mäander waren nur die Zugangsbereiche beim Analemma überwölbt, wo auch Pilaster die Türöffnung betonen; die radialen Bereiche blieben frei. Wie die Lösung in Prusias im Einzelnen ausfiel, ist nicht bekannt. In Nysa sind die Treppenaufgänge überdeckt, in Myra liegt eine komplexe Lösung vor.

Ein ungeklärtes Detail im Theater von Assos geht möglicherweise auch mit geplanten integrierten Zugängen

931 cf. De Bernardi 3, 59, Abb. 60.

932 cf. De Bernardi 2, 128, Abb. 189.

933 cf. De Bernardi 3, 80, Abb. 91. Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. (oben Anm. 617) 157–162, Abb. 18–20.

934 cf. De Bernardi 3, 81, Abb. 92f. Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. (oben Anm. 617) 162–164, Abb. 22.

935 cf. Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. 179, Abb. 33.

936 cf. De Bernardi 1, 13f., Abb. 7. 9.

937 Cf. Baçe, BJb 2002–2003 a. O. 375, Abb. 8. Dazu die Abbildungen bei Bosnakis 58. 61, auch Maximos 100. 102f. Auch die Detailzeichnung bei S. Dakaris, Deltion 16, 1960, 24, Abb. 13.

938 Hier ist die Treppe vor dem Westanalemma bei der Anlage der Skenothek entfernt worden. cf. Waywell/Wilkes, BSA 1995 a. O. (oben Anm. 586) Abb. 1 neben S. 436.

939 cf. oben 83.

940 cf. W. Dörpfeld, AM 19, 1894, 69, Taf. 1–4.

941 cf. den Plan bei P. Debord/E. Varinlioğlu, Cités de Carie. Harpasa, Bargasa, Orthosia (2010) 70, Abb. 120.

942 De Bernardi 3, Taf. 22.

943 In Megalopolis vermuten Gardner/Schultz, Megalopolis a. O. (oben Anm. 220) 44f., Abb. 34, Taf. 5 auf Grund eines Schwellenrestes, der im Ostanalemma erhalten blieb, Aufgangstreppen auf ein unteres Diazoma, doch ist die Deutung unsicher und auf Grund der vergleichsweise frühen Zeitstellung des Koilons auch eher unwahrscheinlich.

944 Das Ostanalemma ist nicht freigelegt, daher bleibt offen, ob es dort einen entsprechenden Aufgang gegeben hat. Das Koilon in Melos dürfte noch hellenistisch zu datieren sein. cf. im Einzelnen den Katalogteil. *s. v.*

945 cf. Kadioğlu, Die Scaenae frons a. O. (oben Anm. 511) 12, Taf. 2, 2; 3, 1; 7, 2, Beilage 1.

zusammen. In Assos[946] finden sich in den Flügeln beidseits überwölbte senkrecht zur Front laufende und blind endende Korridore mit Böden aus Steinplatten, die von den Analemmata ausgehen. Diese Anlage hat keine Parallelen. Handelt es sich um Aufgänge, die schon während der Bauzeit wieder aufgegeben worden sind?

Überwölbte Radialzugänge und integrierte Treppenaufgänge treten bei den grossen Koila von Ephesos und Miletos nebeneinander auf. In Miletos ist der Bau kaiserzeitlich, in Ephesos gehören die überwölbten Radialzugänge, welche das obere Diazoma erschliessen, dem hellenistischen Bauzustand an, während die Treppen auf das untere Diazoma zusammen mit den kaiserzeitlichen Analemmata errichtet wurden. Es scheint aber wahrscheinlich, dass schon der hellenistische Bau ähnliche Zugänge hatte, weil der zweite Rang sonst nur über die Orchestra zu erreichen gewesen wäre.

Die Prohedrie

Ein Sitz in der vordersten Reihe wird inschriftlich προέδρα genannt[947]. προεδρία bezeichnet dagegen das Recht auf einen Sitz in der ersten Reihe, nicht nur im Theater, sondern auch bei öffentlichen Spielen und bei Versammlungen. Das Wort meint aber auch, wie προέδρα, die Einrichtung selber. Mit der architektonisch ausgezeichneten Prohedrie in diesem Sinn beschäftigt sich das folgende Kapitel. Es handelt sich dabei um die Sitzgelegenheiten für die Ehrengäste, denen ein solcher Platz zustand. Dazu gehörten Gesandte, Priester, Magistratspersonen, aber auch Bürger und Fremde, denen die Ehre der Prohedrie auf Grund besonderer Leistungen oder auch zum Dank, etwa für Geldstiftungen, zugesprochen wurde[948].

Aus griechischen Theatern, aber auch aus vereinzelten kaiserzeitlichen Bauten sind zahlreiche Beispiele für besondere Sitzgelegenheiten bekannt, die als Prohedrie bezeichnet werden[949]. Es versteht sich von selber, dass eine solche Prohedrie am Bau nur erkannt werden kann, wenn sie besonders herausgehoben ist, sei es durch die Sitzform, durch eine Lehne, durch zusätzliche Dekorationselemente oder auch durch Inschriften auf den Sitzen. Grundsätzlich kann aber in jedem Theater die vorderste Reihe für Magistrate und Ehrengäste reserviert gewesen sein. So gab es im Theater von Mantineia keine hervorgehobene Prohedriebank, die Mitglieder der Gerusia sassen, wie inschriftlich bezeugt ist, in der ersten Reihe.

Beispiele für architektonisch ausgestaltete Prohedrien gibt es in den Theatern in Acharnai[950], Aigai (Vergina), im Amphiareion bei Oropos, in Aphrodisias[951], im grossen Theater in Argos, in Attaleia, im Dionysostheater in Athenai, im Odeion des Agrippa in Athenai, in Babylon, Bargylia, Buthroton, Byllis, Chaironeia, im grossen Theater von Delos, in Demetrias, Dodona, Elea, Ephesos, im Theater in der Stadt Epidauros, im Theater beim Asklepieion von Epidauros, in Eretria, in Euonymon, Gytheion, Hadrianopolis (Sofratike), Halimus, Herakleia Minoa, Homolion, Hyllarima, Iaitas, Ialysos (?), Iasos, Ikaria, Kalymnos (?), Kanatha, Keryneia, im unteren Theater von Knidos, im Westtheater von Laodikeia, im Letoon, im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander, im zweiten Theater von Magnesia am Mäander, in Makyneia, Maroneia, Megalopolis, im Odeion von Melos, im Theater in der Stadt Messene, in Metapontion, Metropolis, Mieza, Mopsuhestia, Mytilene, Nikaia (Klos), Oinoanda, Orchomenos Arkadias, Orchomenos Boiotias, Orikon, Pantikapaion, im Theater von Paphos, in Paros, Phleius, *Pietrabbondante*, Priene, Rhamnus, Rhodiapolis, Sagalassos (?), Sarnus, Sikyon, Smyrna, im grossen Theater von Sparta, in Stoboi, im Theater von Stratonikeia, in Stratos, in Tegea, im Theater von Teos, in Thasos (?), Thera, Thorikos, Tralleis, Typaneai und Xanthos, wohl auch im grossen Theater von Syrakusai.

Bei einigen weiteren Theatern ist vermutet worden, dass es eine Prohedrie gegeben hat, da flache Plattenreihen vor den untersten Sitzstufen beobachtet worden sind[952], so in Elea [953], im grossen Theater von Korinthos, in Lindos,

[946] De Bernardi 3, 39, Abb. 30–33, cf. auch Taf. 6. N. Arslan/B. Böhlendorf-Arslan, Assos, an archaeological guide (2010) 98, Abb. unten (Bogenöffnungen stark restauriert!).

[947] Dazu und zu den terminologischen Fragen im Folgenden cf. Liddell-Scott-Jones 1478 *s. v.*

[948] Allgemein zur Prohedria als Vorrecht P. J. Rhodes, DNP 10, 2001, 376f. *s. v.* cf. insbesondere auch Kolb, Dioniso 1989 a. O. (oben Anm. 435) 345–351, welcher zwischen dem Recht der Bürger auf die Prohedrie, d. h. auf dem vorne Sitzen im Theater und der architektonischen Prohedrie, deren Plätze beschränkt waren, unterscheidet.

[949] Ausführlicher hat sich bisher Dilke 1948, 165–181 mit der Prohedrie befasst.

[950] Kleine Marmorfragmente von Sesseln sind gefunden worden.

[951] Hier sind die Lehnenbänke der Prohedrie sekundär eingebaut und durch einen Umgang von den eigentlichen Sitzreihen getrennt.

[952] Für die im Folgenden genannten unsicheren Beispiele cf. im Einzelnen jeweils den Katalogteil *s. v.*

[953] cf. F. Krinzinger, Il teatro di Velia, in: G. Greco (Hrsg.), Elea-Velia. Le nuove ricerche. Atti del convegno di studi, Napoli 2001 (2003) 24f. Die Form im Einzelnen ist nicht bekannt.

im Theater von Zea im Peiraieus, in Phoinike[954] und in Samothrake. Auch in Apollonia (Pojani) wird auf Grund des vorhandenen Raumes eine Prohedrie aus Bänken vermutet. Die Interpretation der Exedra neben dem Theatron im Süden in Lato als Prohedrie, wie sie die Ausgräber vorschlugen, wird dagegen kaum zutreffen, denn die Sicht auf den Spielplatz ist sehr eingeschränkt. Die Existenz einer Prohedrie in Augustodunum, wie angenommen wurde, ist unwahrscheinlich. Einzelne Fragmente von Sesseln aus kaiserzeitlichen westlichen Theatern in Arausio, Vasio und Caesarea (Iol), deren Kontext am Bau ohnehin offen bleibt, haben wohl nichts mit einer Prohedrie zu tun[955].

In Thorikos[956] werden grosse flache Steinblöcke zwischen den Treppen zu Recht als Rest einer Prohedrie interpretiert[957] (cf. hier Taf. 158, 474). Sie liegen auf einem durchgehenden Fundament aus Bruchsteinmauerwerk vor der untersten Sitzreihe, das sich zumindest vor dem geraden Teil des Theatrons erstreckt hat; die Blockreihe war demnach zumindest hier durchgehend verlegt worden, auch wenn sie nur teilweise erhalten geblieben ist. Wie bereits oben im Zusammenhang mit dem Vorgängerbau des spätklassischen Dionysostheaters in Athenai festgehalten wurde[958], handelt es sich um eine frühe Form der Prohedrie aus niedrigen Quadern, die ausser in Thorikos auch im Dionysostheater von Athenai und in Euonymon nachgewiesen ist[959] und, wie die letzten beiden Beispiele mit ihren Inschriften im voreuklidischen Alphabet zeigen, für das spätere 5. Jahrhundert v. Chr. charakteristisch ist[960]. Für die Prohedrie des gradstufigen Vorgängerbaus des klassischen Dionysostheaters von Athenai aus dem späteren 5. Jahrhundert[961] setzt H. R. Goette, gestützt auf Ritzlinien auf der Vorderseite der Inschriftblöcke, eine Sitzbreite von 0,7 m voraus[962]. Sitzblöcke der untersten Reihe mit eingeritzten Buchstaben und Ritzlinien auf der Vorderseite im Abstand von ca. 1 m im Theater von Thorikos erklärt Goette[963] als Standplätze für hölzerne Stühle, welche dann ebenfalls Teil der Prohedrie sein müssten; solche Stühle hätten allerdings keine stabile Standfläche, und auch die Tiefe der Steinblöcke scheint uns nicht ausreichend für die vorgeschlagene Verwendung.

Abgesehen von diesem bisher nur in Attika belegten frühen, noch ins 5. Jahrhundert v. Chr. zu datierenden Typus begegnet die Prohedrie in zwei Hauptformen[964]. Einerseits gibt es Lehnenbänke, auf denen eine Reihe von Ehrenplätzen vorhanden waren, oder aber es handelt sich um Einzelsitze oder Throne, gelegentlich auch um Doppelsitze. Ausserdem werden einige Sonderformen zu nennen sein.

Prohedrien in der Form von Lehnenbänken gab es seit der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. Sie sind möglicherweise bereits zusammen mit der neuen Form des Rundkoilons[965] aufgekommen. Lehnenbänke gab es in Aphrodisias[966], im grossen Theater von Argos[967], in Attaleia[968], in Bargylia[969], im südwestlichen Theater von Byllis[970], im grossen Theater von Delos[971], im Theater in der Stadt Epidauros[972], im Theater beim

954 cf. die Detailansicht bei S. De Maria, ASAtene 83, 2005, 813, Abb. 6.

955 cf. J. Formigé, CRAI 1916, 455f. mit Anm. 2 und den Katalogteil *s. v.*

956 cf. Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 436, Abb. 548. 550. Auf Abb. 548 sind Fundamentlagen für weitere Blöcke zu erkennen, welche sich vor dem ganzen geraden Teil des Theatrons, wenn nicht bis zu den Flügeln erstreckt haben. cf. schon Dilke 1948, 165f., Abb. 22.

957 Dass diese Blöcke erst in neuer Zeit dorthin gelegt worden sind, wie T. Hackens, Thorikos 3, 1967, 77, Anm. 1 meinte, ist ausgeschlossen. Die Blöcke liegen bereits auf den frühen Aufnahmen aus dem Jahr 1893 an Ort und Stelle, cf. T. Hackens, AntCl 34, 1965, Taf. 29. H. Van Looy, in: Thorikos. La vie dans une ville minière de la Grèce antique. Ausstellungskatalog Bruxelles (Januar-Februar 1986) 51, Abb. 53. Zur Situation heute J. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika (1988) 436, Abb. 548. 550.

958 cf. oben 61.

959 Auf die Ähnlichkeit zwischen dem Dionysostheater von Athenai und Euonymon wies schon E. Pöhlmann, AuA 32, 1986, 23 hin.

960 Im Amtsjahr des Archon Eukleides 403/402 v. Chr. wurde in Athen offiziell das ionische Alfabet eingeführt, cf. P. Rhodes, DNP 4, 1998, 237, *s. v.* Eukleides [1]

961 Zu diesem Bau cf. den Katalogteil. *s. v.* Athenai, Dionysostheater.

962 Goette, in: Pöhlmann 28 mit Abb. 10.

963 Goette, in: Pöhlmann 12 mit Abb. 2, b. Dazu auch Lohmann, Entwicklung des antiken Theaters a. O. (oben Anm. 290) 192 mit Anm. 8.

964 Zur Ausgestaltung der Prohedrie in gradstufigen Theatern schon oben 57. 61. Die dort genannten Bauten werden hier im Folgenden in die typologische Diskussion mit einbezogen.

965 cf. oben 68.

966 cf. N. de Chaisemartin/D. Theodorescu, RA 1992, 183, Abb. 1 (= N. de Chaisemartin/D. Theodorescu, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 30, Abb. 1)

967 cf. Dilke 1948, 166f. 175, Abb. 23, Taf. 52, a. Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 10f., Abb.8f.

968 cf. B. Pace, ASAtene 3, 1916–21, 9f., Abb. 7f.

969 Unpubliziert. Die Lehnen waren einzeln gearbeitet und angestückt, cf. den Katalogteil *s. v.*

970 cf. P. R. Franke, Albanien, AW Sonderheft 1983, 23. Albanien, Schätze aus dem Land der Skipetaren, Ausstellungskatalog Hildesheim 1988, 79, Abb. 55.

971 Dilke 1948, 171f., Taf. 53, b-c. Fraisse/Moretti, EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) Taf. 65–67.

972 Maximos 33. EYPPO 1, 1997, 216f., Abb. 1–3; 2, 1998, 257f., Abb. 1–3.

Asklepieion in Epidauros[973], in Gytheion[974], Herakleia Minoa[975], Hyllarima[976], Iasos[977], Kanatha[978], Keryneia[979], im Westtheater von Laodikeia am Lykos[980], im Letoon[981], in Makyneia[982], in Maroneia[983], Megalopolis[984], Metapontion[985], Mopsuhestia[986], Nikaia (Klos)[987], Orchomenos in Arkadien[988], Orchomenos in Boiotien[989], Orikon[990], in Paros[991], Sagalassos (?)[992], Sikyon[993], im grossen Theater von Sparta[994], in Stratonikeia[995], Stratos[996], Tegea[997], Thasos[998], Thera[999] und Tralleis[1000]. In Kalymnos[1001] sind Sitzelemente, die zum inschriftlich bezeugten Theater gehört haben müssen, als Presbyterionsitze in einer frühchristlichen Kirche wiederverwendet worden. Neben einfachen Sitzstufen aus Kalkstein sind Bänke aus Marmor mit einem komplexen Profil und Löwenfüssen erhalten, die zur Prohedrie gehört haben müssen.

Die Position der Lehnenbänke der Prohedrie befindet sich am Innenrand des Koilons. Die Bänke bilden dabei den unteren Abschluss der einzelnen Kerkides, doch sind sie in der Regel durch einen Umgang von der vordersten Sitzreihe getrennt. Nur in Metapontion, wo die Koilongliederung unregelmässig ist, nehmen die Prohedriebänke die Gliederung der Radialtreppen nur teilweise auf. In Nikaia (Klos), wo die Einteilung des Koilons nicht erhalten ist, läuft die Prohedriebank ohne Unterbruch durch.

Die einfachste Ausgestaltung zeigen Bänke, die aus einer durchlaufenden Reihe von Sitzen der einfachen Form mit einem Profil vorne, dazu mit Rücklehne bestehen, ohne dass neben den Radialtreppen ein seitlicher Abschluss vorhanden wäre. Meist bestehen Sitzblock und Lehne aus einem einzigen Block. Beispiele sind das grosse Theater in Argos, das Theater beim Asklepieion in Epidauros und in Gytheion, wohl auch in Paros. Häufiger sind Prohedriebänke mit seitlichen Armlehnen. Bänke mit Armlehnen einfacher Form gibt es im grossen Theater von Delos, in Megalopolis, in Sikyon und in Stratos. Überall sind Sitze und Lehnen aus einem Block gearbeitet. Nicht selten sind die Lehnensitzbänke aber mit zusätzlichen Dekorationen versehen.

973 Dilke 1948, 170f., Abb. 26, Taf. 52, b. Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O.1(oben Anm. 461) 2f., Abb. 3, Beil. C, Taf. 9f.

974 *In situ* erhalten war nur der Unterbau, doch sind die Lehnenbänke jetzt wieder an ihren Platz gestellt. cf. P. Giannakopoulos, To Γύθειον (1966) 112, Abb. 22. 24f. Bosnakis 152f., 4 Abb.

975 cf. E. de Miro, RendLinc 21, 5–6, 1966, 160, Taf. 5.

976 E. Varinlioğlu/P. Debord, AST 20, 2, 2002 (2003) 86f., Abb. 1.

977 De Bernardi 3, 67–74, Abb. 75–83, Taf. 11f., nach Texier, Description 1849 a. O. (oben Anm. 186).

978 Offenbar modern als Einzelsitze wieder aufgestellt! Es handelt sich jedoch, wie die seitlichen Anathyrosen zeigen, um Elemente einer Bank. cf. K. S. Freyberger, Das Theater in Kanatha: Funktion und Bedeutung, in: Sacralidad y arqueología. Homenaje al Prof. Thilo Ulbert al cumplir 65 años, Antiguëdad y Cristianismo 21, 2004, Taf. 2, c.

979 E. Kolia, AAA 35–38, 2002–2005, 139, Abb. 11.

980 C. Şimşek, KST 28,1 (2007) 456f.; 475, Abb. 6. C. Şimşek, Laodikeia (Laodikeia ad Lycum) (türkisch) (2007) 211, Abb. 72, e.

981 J. des Courtils u. a., Anatolia Antiqua 5, 1997, 326, Abb. 14. Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. (oben Anm. 617) 151, Abb. 6, Plan 2.

982 S. Stiros/P. Psimoulis/ C. Kolonas, BSA 100, 2005, 305f., Abb. 8.

983 cf. G. Karadedos/Ch. Karadima, AErgoMak 16, 2002 (2004), 11, Abb. 2, A; 4, Abb. 4, 1; Taf. 6–8.

984 Gardner/Schultz, Megalopolis a. O. (oben Anm. 220) 35f., Abb. 24f., Taf. 2, 2; 4, 2; 7, 1. Dilke 1948, 168, Abb. 24.

985 Mitens 35, Abb. 27.

986 Bekannt ist nur eine Lehnenbank mit seitlichen Armlehnen in sekundärer moderner Aufstellung, cf. Chase 106, Abb. und den Katalogteil *s. v.* Offen ist, ob sie zu einer Prohedrie gehörte oder an anderer Stelle aufgestellt war.

987 Baçe, BJb 2002/2003 a. O. (oben Anm. 629) 389f., Abb. 2 (Rekonstruktionszeichnung).

988 G. Steinhauer, Deltion 29, 1973/74, Chronika 301, Abb. 193, a. Bosnakis 144f., 3 Abb. Maximos 40, Abb.

989 T. Spyropoulos, AAA 6, 1973, 390, Abb. 22. Bosnakis 166f., 2 Abb. Maximos 76.

990 cf. D. Budima, Studime Historike 18,1, 1964, 176 mit Abb. 10. D. Budima, Studia Albanica 2, 1, 1965, 78, Fig. 3, a. b.

991 K. Müller, Hellenistische Architektur auf Paros (2003) 55–58, Abb. 20. 22, Taf. 34, 1–3; 37–40, no. 87–92.

992 Das Lehnenbankelement, welches im Schutt in der Orchestra liegt, weist dasselbe komplexe Profil auf wie die Sitzreihen auf. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass es sich nicht um einen Teil einer Prohedrie, sondern um ein heruntergestürztes Element der Lehnenbankreihe auf dem Diazoma handelt, welche dasselbe Profil aufweist.

993 Dilke 1948, 169f., Abb. 25, Taf 53, a. Fiechter, Sikyon a. O. (oben Anm. 929) 27, Abb. 18. Bosnakis 132f., 2 Abb. Maximos 54–57, 3 Abb.

994 cf. A. M. Woodward, BSA 26, 1923–25, 123f., Abb. 1f. Dilke 1948, 173, Abb. 28. Waywell/Wilkes, BSA 1995 a. O. (oben Anm. 586) Taf. 44, b; 46, a. Bosnakis 147f, 2 Abb. Maximos 37f., 2 Abb.

995 cf. Mert, IstForsch 2008 a. O. (oben Anm. 426) 150, Abb. 70.

996 L. Kolonas, Deltion 47, 1992 (1997) Chronika 147, Taf. 43, a. Bosnakis 114f, 2 Abb.

997 cf. R. Vallois, BCH 50, 1926, 163–168, Abb. 23–25.

998 Die erste Sitzreihe mit profilierten Sitzen des erhaltenen Koilons aus der Zeit der Arenanutzung stammt vielleicht von einer ursprünglichen Prohedrie.

999 cf. Dilke 1948, 172, Abb. 27. E. Fiechter, Das Dionysos-Theater in Athen 4: Nachträge. Das Theater in Piraieus. Das Theater auf Thera (1950) 44, Abb. 18. 24. 26.

1000 C. Humann/W. Dörpfeld, AM 18, 1893, 406, Abb. 2. Danach De Bernardi 3, Taf. 20, C.

1001 M. Segre, Memorie dell'Istituto di Storia e Archeologia Rodi 3, 1938, 34, Taf. 30, 1.

Oft sind die Bänke seitlich mit Beinen in der Form von Löwenfüssen ausgestattet, wie sie nicht selten auch bei den normalen Sitzreihen im Koilon belegt sind[1002]. Wie dort kommen mehr oder weniger stark ausgearbeitete Varianten vor. Beine mit Löwenfüssen und Armlehnen als seitlichem Abschluss der Prohedriebank sind im Theater in der Stadt Epidauros, im kleinen Theater oder Westtheater von Laodikeia am Lykos, in Orchomenos in Arkadien, im grossen Theater von Sparta, in Thera[1003] und in Tralleis bezeugt, auch in Mopsuhestia[1004] und wohl in Keryneia, wo bisher nur ein kleiner, an der untersuchten Stelle stark beschädigter Teil der Prohedriebänke bekannt ist. In Orikon hat es bei den Lehnenbänken seitliche Abschlüsse mit Löwenfüssen und Armlehnen mit Sphinx- oder Greifenbeinresten gegeben[1005]. Im Theater von Aphrodisias[1006] und in Attaleia[1007] haben die Armlehnen die Form von Delphinen. Im Theater im Letoon gibt es keine Armlehnen, aber stark stilisierte eckige Löwenfüsse.

In Hyllarima und in Stratonikeia bestehen die Sitze aus einem Fussblock und einem Lehnenelement in der Art eines Schalensitzes, das daraufgestellt worden ist. In Hyllarima bleibt offen, ob es seitlich eine Armlehne gegeben hat, in Stratonikeia ist eine einfache Armlehne nachgewiesen. Eine besondere Ausformung der Prohedriebänke gab es in Orchomenos in Boiotien, wo massive Lehnen, Fussteile und Sitzflächen (von denen keine Elemente erhalten sind) je gesondert gearbeitet waren. Die Fussteilen zeigen stilisierte Löwenpranken, die Lehnenelemente sind seitlich mit einer plastischen Volute mit akanthisierten Zwickelblättern dekoriert[1008]. In Byllis gab es eine Lehnenbank-Prohedrie, bei welcher je drei Ehrensitze aus einem Block gearbeitet waren.

In einigen Theatern, von welchen nur einzelne Lehnensitzelemente erhalten sind, wo die Freilegung nur partiell erfolgt oder der Erhaltungszustand nicht ausreichend ist, nämlich in Bargylia, im Theater von Iasos, in Kanatha, Maroneia, Sagalassos[1009], Tegea[1010], bleibt der seitliche Abschluss der Bänke unbekannt. In Syrakusai ist für den älteren Zustand die Existenz einer Prohedrie vermutet worden[1011], doch ist davon nichts erhalten.

In Oinoanda[1012] hat die zweitunterste der sichtbaren Reihen neben den Treppen realistische Löwenfüsse; dies zeigt wohl an, dass die beiden untersten Reihen als Prohedrie gekennzeichnet sind. Prohedrien mit mehreren Sitzreihen gab es auch in den westlichen Theatern von Herakleia Minoa[1013], Iaitas[1014], *Pietrabbondante*[1015] und Sarnus[1016]. Die Radialtreppen des Koilons enden hier jeweils auf dem Umgang hinter den Prohedriereihen. In Herakleia Minoa und in Iaitas ist nur die oberste der drei Sitzreihen des Prohedriebereichs mit Rückenlehnen ausgestattet. In Iaitas findet sich neben der zweiten und ursprünglich wohl auch der dritten Reihe beim Analemma ein Löwenfuss. In *Pietrabbondante* gibt es drei, in Sarnus zwei Lehnenbankreihen hintereinander (cf. hier *Taf.* 134, 403); die seitlichen Armlehnen haben die Gestalt von Greifenkörpern mit Löwenfüssen[1017]. In Stoboi weisen die beiden vordersten Sitzreihen angeblich eine doppelte Platzbreite auf (1,05 m = *bisellia*); sie dienten dann offenbar als Prohedrie.

Daneben begegnen Einzellösungen, denen die Idee der Bank zu Grunde liegt. In Aigai (Vergina) besteht nur die erste Sitzreihe mit ihrer Fussbank aus Stein; sie dürfte als Prohedrie gedient haben[1018]. In Hadrianopolis (Sofratike)[1019] ist innen eine Fussbank und eine unterste, offenbar als Prohedrie dienende Sitzreihe erhalten, dahinter ein Umgang. Im Odeion des Agrippa in Athenai[1020] ist die vorderste Sitzreihe durch die etwas grössere Dimension und durch eine eingetiefte Sitzfläche mit einem geschwun-

1002 Zu den hellenistischen Beispielen cf. oben 112–115; zu den kaiserzeitlichen Belegen cf. unten 583, 644, 646f., 685. 726.
1003 cf. besonders Fiechter, Dionysos-Theater 4 a. O. Abb. 24. 26.
1004 cf. allerdings hier oben Anm. 986.
1005 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*
1006 Cf. Maximos 171, Abb. Armlehnen in Delphinform sind auch bei Lehnenbänken in den kaiserzeitlichen Theatern von Bizye, Kyrrhos, Myra, Neapolis (Nablus) und Philadelphia (Amman) gefunden worden, wo sie allerdings nicht Teil einer Prohedrie waren. cf. unten 575, Anm. 5883.
1007 cf. B. Pace, ASAtene 3, 1916–21, 11, Abb. 7.
1008 cf. T. Spyropoulos, AAA 6, 1973, 390, Abb. 22.
1009 cf. jedoch den Vorbehalt hier oben Anm. 992.
1010 cf. R. Vallois, BCH 50, 1926, 165, Abb. 24f.
1011 cf. die Schnittzeichnung bei Polacco/Anti, Siracusa 1 a. O. (oben Anm. 319) Taf. 4.
1012 Bisher nicht abgebildet.
1013 E. de Miro, RendLinc 21, 5–6, 1966, 160f., Taf. 1–3, 1; 5–6, 1; 7. cf. Mitens 94, Abb. 12. Bosnakis 234, Abb.
1014 cf. H. P. Isler, AntK 29, 1986, 69, Abb. 2 und SicA XVIII 59, 1985, 6f., Abb. 4f. und Abb. 8.
1015 cf. Mitens 37, Abb. 30.
1016 cf. Mitens 36, Abb. 29.
1017 cf. Mitens 36, Abb. 28f. Vergleichbare Elemente hat es offenbar auch in Orikon gegeben, cf. schon hier oben mit Anm. 1005.
1018 cf. Bosnakis 96, Abb. S. Drougou/Ch. Saatsoglou-Paliadeli, Βεργίνα. Ο τόπος και η ιστορία του (2006)130. 132, 2 Abb.
1019 cf. G. Koch, Albanien. Kunst und Kultur im Land der Skipetaren. Ausstellungskatalog Hildesheim (1989) 259, Abb. 20.
1020 H. A. Thompson, Hesperia 19, 1950, 58f., Abb. 9, Taf. 44, a.

genen Sitzprofil vorne ausgezeichnet. Auch in Babylon[1021] ist die vorderste Sitzreihe breiter; sie muss als Prohedrie gedient haben. In Demetrias[1022] hat die Marmorprohedrie die Form einer quaderförmigen Bank ohne Lehne. Die restlichen Sitzbänke sind flach und quaderförmig und sitzen seitlich auf Unterlagssteinen. In Buthroton[1023] ist die vorderste Reihe durch realistisch gearbeitete Löwenfüsse neben den Radialtreppen als Prohedrie hervorgehoben. In Dodona[1024] ist die vorderste Reihe mit profilierter Vorderseite, aber ohne Lehne durch einen Umgang vom eigentlichen Sitzhaus getrennt. Auch in Phleius[1025] ist die vorderste, nicht weiter ausgezeichnete Sitzreihe durch eine geglättete Zone vom Rest des Sitzhauses abgesetzt. In Thasos[1026] ist eine Reihe mit profilierten Sitzen, die vielleicht von einer ursprünglichen Prohedrie stammen, in einer kaiserzeitlichen Zweitverwendung weiterhin als vorderste Reihe des Sitzhauses versetzt worden.

Eine singuläre Situation zeigt Rhodiapolis[1027], wo vor der Einfassungsmauer im Innern der Orchestra eine durchlaufende Bank mit bossierten Löwenfüssen vorhanden ist. Eine besondere, um nicht zu sagen sonderbare Prohedrie ist schliesslich im zweiten Theater von Magnesia am Mäander zu beobachten, das unfertig geblieben ist. In der 1,77 m hohen Orchestraeinfassungsmauer sind Bogennischen vorhanden, welche für Prohedriesitze auf dem Orchestraniveau genutzt werden sollten. Ein fertig ausgearbeiteter Sitzblock mit Löwenfüssen ist etwas abgerutscht in Sturzlage gefunden und wieder an seinen Platz gesetzt worden[1028]. Eine besondere Lösung findet sich schliesslich in Makyneia, wo sich auf der Ostseite neben dem eigentlichen Sitzhaus mit unregelmässigem Grundriss eine Prohedriebank mit Rücklehne befindet, welche aus grossen, nicht sehr regelmässig gearbeiteten Blöcken zusammengebaut ist.

Von den oben aufgeführten Lehnenbankprohedrien zu trennen sind einzelne Lehnenbankreihen im oberen Koilonbereich. Solche Bankreihen stehen oft am oberen Abschluss des ersten Rangs oder am vorderen Rand des mittleren Diazomas, wie im Theater bei Asklepieion von Epidauros[1029], in Kadyanda[1030], in Kaunos[1031], in Kyaneai[1032], im Theater im Letoon[1033], im Theater von Sagalassos[1034] und in Segesta[1035]. Im grossen Theater von Sparta wird eine zweite Reihe von Prohedriebänken oberhalb des Diazomas vermutet[1036], doch gibt es dafür keine gesicherten Anhaltspunkte. In Termessos[1037] sind auf die 18. Sitzstufe sekundär Lehnenbänke gestellt worden, welche die Sitzgelegenheit ausser Gebrauch setzten und auch den Umgang einengten. Vergleichbare Lehnenbänke im Koilon sind in kaiserzeitlichen Theatern des Ostens nicht selten[1038]. Solche Lehnenbänke haben nichts mit einer Funktion als Prohedrie zu tun, sondern waren Teil der Aufbaustruktur des Sitzhauses. Die Lehnen dienten gleichzeitig als vordere Begrenzung des Diazomas.

Neben den Lehnenbänken und mehr oder weniger verwandten Formen sind als Prohedrie einzelne Throne nach-

1021 A. Mallwitz, in: F. Wetzel u. a., Das Babylon der Spätzeit. Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 8 (= 62. wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft, 1957) 8–11, bes. Taf. 7.

1022 cf. M. G. Intzesioglou, Deltion 42, 1987, Chronika (1992) 253f., Taf. 144, b. Bosnakis 106, Abb.

1023 cf. J. Wilkes, in: O. J. Gilkes, The Theatre at Butrint. Luigi Maria Ugolini's Excavations at Butrint 1928–1932 (Albania Antica 4), BSA Suppl 35 (2003) 132, Abb. 6. 29–34. 46. Abgebildet auch bei Maximos 338–341.

1024 cf. Dakaris, Deltion 1960 a. O. (oben Anm. 937) 22, Abb. 11. 12, A, Taf. 6, b2. Bosnakis 61, Abb.

1025 W. Biers, Hesperia 44, 1975, 51, Taf. 12, a; 13, c.

1026 Erwähnt bei Y. Grandjean/F. Salviat, Guide de Thasos ^{2}(2000) 106f. cf. G. Karadedos/Ch. Koukouli-Chryssanthaki, The Theatres at Philippi, Thasos and Maroneia, in: A. Iakovidou (Hrsg.), Thrace in the Graeco-Roman World. Proceeings of the 10th International Congress of Thracology, Komotini-Alexandroupolis 18–23 October 2005 (2007) 289, Abb. 19.

1027 cf. N. Çevik/I. Kızgut/S. Bulut, KST 30, 4, 2008, 300, Abb. 2.

1028 cf. O. Bingöl, Menderes Magnesias. Theatron. Magnesia on the Meander. Magnesia ad Maeandrum Monografileri 1 (2005) 218. 226, Abb. 133–135. 143.

1029 Die obere Bankreihe entspricht in der Form der ersten Bankreihe oberhalb des Diazomas.

1030 cf. E. Frézouls/M.-J. Morant/D. Longepierre, Ktema 11, 1986, 230, Abb. 4 (Schnittzeichnung), Taf. 2, 2. Auch Maximos 200–203, 3 Abb. Oberhalb der sehr hohen Umfassungsmauern findet sich hier eine weitere Reihe von Lehnensitzen.

1031 cf. De Bernardi 3, 210, Abb. 253, auch Taf. 43, B.

1032 cf. De Bernardi 2, 149, Abb. 212. C. Gerner Hansen, Das Theater (Gebäude 20), in: F. Kolb (Hrsg.), Lykische Studien 9. Die Siedlung Kyaneai in Zentrallykien. Teil 1. Öffentliche Bauten und Wohnareale (2010) 275, Anm. 10, Taf. 40, 6.

1033 J. des Courtils u. a., Anatolia Antiqua 5, a. O. (oben Anm. 981) 326, Abb. 16. Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. (oben Anm. 617) 168, Abb. 13–15. 26–28, Plan 2.

1034 De Bernardi 2, 47, Abb. 68–70.

1035 cf. Dilke 1948, 174, Abb. 29, c. Die heute sichtbaren Sitze mit Rücklehne der obersten Sitzreihe unterhalb des Umgangs sind wohl alle wieder hingestellt.

1036 cf. A. M. Woodward, BSA 26, 1923–25, 126.

1037 cf. De Bernardi 2, 17, Abb. 10.

1038 Dazu unten 575 für die Beispiele aus Griechenland und 645 für die Beispiele aus Kleinasien. Hierzu zählt auch die sekundär auf die 26. Reihe gestellte Lehnenbank im kaiserzeitlichen Koilon von Aphrodisias mit Armlehnen in der Form von Delphinen.

gewiesen[1039], welche am Rand der Orchestra aufgestellt waren. Sie sind im Wesentlichen in die hellenistische Zeit zu datieren. Solche Throne gab es im Amphiareion bei Oropos[1040] (cf. hier *Taf.* 11, 31–32), im Dionysostheater in Athenai[1041], in Chaironeia[1042], im grossen Theater von Delos[1043], in Ephesos[1044], Eretria[1045], Homolion[1046], Ikaria[1047], im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander[1048], im Odeion von Melos[1049], im Theater in der Stadt Messene[1050], in Metropolis[1051], Mieza[1052], Mytilene[1053], Orchomenos in Arkadien[1054], Orchomenos in Boiotien[1055], Pantikapaion[1056], im Theater von Paphos[1057], Phleius[1058], Priene[1059], Rhamnus[1060], Smyrna[1061], Tegea[1062], Teos[1063], Typaneai[1064] und Xanthos[1065]. Der eine Sessel in Delos und die Sessel in Paphos und Phleius sind in ihrer Ausarbeitung sehr schlicht. Bei einer Reihe von Thronen wie in Orchomenos in Arkadien, Orchomenos in Boiotien, Pantikapaion, Rhamnus und Typaneai ist die hölzerne Struktur des Sessels angedeutet, im Theater in der Stadt Messene, in Priene, in Xanthos und offenbar auch in Teos sind die Thronbeine als Löwenfüsse ausgearbeitet. An diese Thronform lehnt sich auch der zweite Sessel in Delos an, wo der obere Abschluss der vorderen Stuhlbeine aber volutenförmig eingerollt ist, ebenso der vordere Abschluss der Sitzfläche, während eine weitere Volute die Aussenseite der Lehne schmückt; die Palmette als oberer Abschluss der Lehne innen ist offenbar frei ergänzt[1066]. Auch im Dionysostheater von Athenai, wo die Mehrzahl der Sitze Doppelthrone sind, beschränkt sich die Ausarbeitung zumeist auf die Angabe der Holzstrukturen, doch sind zusätzlich seitliche Kopfstützen vorhanden, wie sie auch schon in Euonymon begegnen. Eine besondere Situation liegt in Priene vor, wo die sechs Throne sekundär mit dazwischen gesetzten Bänken verbunden wurden, wodurch sich eine geschlossene Orchestrabegrenzung ergab. Ein einmalige Lösung findet sich im unteren Theater von Knidos[1067], wo ein einzelner Marmorthron auf einer hohen Basis auf der dritten Sitzstufe aufgestellt worden ist, in einer Position, welche eine tatsächliche Benutzung wohl

1039 Allgemein zu griechischen Thronsesseln G. M. A. Richter, The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans (1966) 13–33.

1040 cf. Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 14, Taf. 1. Dilke 1948, 180, Taf. 54, b. Richter, Furniture a. O. Abb. 148. Bosnakis 78–81, 3 Abb. Maximos 72–75, 3 Abb.

1041 cf. Dilke 1948, 177–179, Abb. 31, Taf. 51, a; 54, a. c. d. M. Maass, Die Prohedrie des Dionysostheaters in Athen (1972).

1042 cf. A.-M. Chenavard, Voyage en Grèce et dans le Levant (1858) Taf. 31, 3 (siège de Plutarque).

1043 cf. Richter, Furniture a. O. Abb. 153. Fraisse/Moretti, EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) 73–75, Taf. 39, Abb. 150–152 und EAD 42, Taf. 40, Abb. 153–156. Beide Throne sind in Zweitverwendung gefunden worden, ihre Zugehörigkeit zum Theater ist wahrscheinlich, aber nicht gesichert. Auf dem schematischen Grundrissplan des Theaters in EAD 42 (2007) Taf. 103, Abb. 403 sind in der Orchestra fünf Throne vor den fünf mittleren Kerkides ergänzt worden, doch gibt es keinerlei Reste von Basen oder Fundamenten, cf. den Bestandplan EAD 42 (2007), Faltplan.

1044 Heberdey/Niemann/Wilberg, FiE 2 a. O. (oben Anm. 38) 16f., Abb. 27.

1045 cf. Isler, Eretria 18. a. O. (oben Anm. 217) 91, Taf. 56f. (Altfunde).

1046 Bisher nicht abgebildet. cf. jedoch S. Arvanitopulos, Praktika 1910, 189f.

1047 cf. Dilke 1948, 150f. 177, Abb. 30, Taf. 54.

1048 cf. Humann/Kohte/Watzinger, Magnesia a. O. (oben Am. 567) 24, Anm. 1.

1049 cf. A. Prokesch von Osten, Denkwürdigkeiten und Erinnerungen aus dem Orient 1 (1836) 539. Ch. Lenormant, AnnInst 1, 1829, 343f.

1050 cf. P. Themelis, To Ergon 2005 (2006) 44, Abb. 37; 2006 (2007) 41, Abb. 36; P. Themelis, Praktika 2005 (2007) 41, Taf. 23, b.

1051 R. Meriç, Metropolis. Excavations: The First Five Years 1990–1995 (1996) 14–19, Abb. 5. 7–10.

1052 Unpublizierte Fragmente aus Marmor, cf. V. Allamani/V. Michaelidou, AErgoMak 7, 1993, 91. V. Allamani/V Michailidou, Deltion 48, 1993 (1998) Chronika B 2, 369. In der Orchestra wurden keine Basen beobachtet.

1053 IG XII 2 272. A. Archontidou Argyri, EAA, Secondo suppl. 1971–1994, III (1995) 715, Abb. 880. Bosnakis 92, Abb.

1054 *In situ* erhalten sind zwei Einzelthrone und die Basisplatten für zwei weitere. cf. G. Steinhauer, Deltion 29, 1973/74, Chronika 301, Abb. 193, a. Bosnakis 144f., 3 Abb. Maximos 40, Abb.

1055 Nicht *in situ*, unpubliziert.

1056 V. D. Blavatskij, SovArch 1957, 2, 247–250, Abb. 1–3.

1057 J. R. Green/G. H. Stennett, RDAC 2002, 169, Abb. 8, 5.

1058 W. Biers, Hesperia 40, 1971, 442, Abb. 10, Taf. 100, b.

1059 Gerkan, Priene 20–23, Abb. 1; Taf. 1. 4, 2–3; 5, 1; 11. Richter, Furniture a. O. (oben Anm. 1039) Abb. 146f. Bosnakis 189, Abb.

1060 cf. Dilke 1948, 176, Taf. 54, e. J. Pouilloux, La forteresse de Rhamnonte (1954) 73–78, Taf. 35, 1; 36f. ; 39, 3. Lohmann, Entwicklung des antiken Theaters a. O. (oben Anm. 291) 198, Abb. 13. Für eine Übersicht über das ganze Theater cf. Travlos, Bildlexikon Attika a. O. (oben Anm. 957) 402, Abb. 506.

1061 cf. O. Berg/O. Walter, AM 47, 1922, 19. Die Form im Einzelnen ist unbekannt.

1062 cf. S. Risom, Le siège du prêtre de Dionysos Eleuthereus du thèâtre d'Athènes, in: Mélanges Holleaux (1913) 262, Abb. 1. Richter, Furniture a. O. 32, Abb.

1063 cf. Y. Béquignon/A. Laumonier, BCH 49, 1925, 287. Prohedriessessel mit Löwenfüssen, keine Abbildung bekannt.

1064 Bisher unpubliziert.

1065 cf. Ch. Fellows, An account of discoveries in Lycia (1841) 176 mit Abb. Möglicherweise gehörte der Sessel zum hellenistischen Theater.

1066 cf. Fraisse/Moretti, EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) Taf. 39, Abb. 150–152.

1067 Bruns-Özgan, Knidos-Studien 4 a. O. (oben Anm. 916) 37. 53, Abb. 19f.

ausschliesst! Der Thron hat Löwenfüsse und eine Volute-Palmetten-Akanthos-Dekoration auf den Aussenseiten.

In sechs Theatern, nämlich im Amphiareion bei Oropos, in Chaironeia, in Ephesos, in Eretria, in Metropolis und in Mytilene sind reich ausgearbeitete und dekorierte Sessel bezeugt. Dazu kommt der Thron des Dionysospriesters[1068] im Dionysostheater von Athenai. Ein weiterer, in der dritten Reihe des Dionysostheaters in erhöhter Position im Zentrum aufgestellter Thron des M. Ulpios Eubiotos[1069] entspricht den genannten Beispielen mit Löwenfüssen, doch ist der seitliche Abschluss der Lehne zusätzlich ausgeformt. Auch der ebenfalls in der dritten Reihe aufgestellte Thron der Athenapriesterin Athenion[1070] nimmt den Typus der hölzernen Throne auf, hat jedoch besonders geformte Beine mit stark stilisierten Löwenfüssen und einer Schlange im Relief auf der Seitenfläche des Beines. In Metropolis gehören vier der fünf Sessel zur hier oben zusammengestellten Gruppe der Throne mit ausgearbeiteten Löwenfüssen ohne weiteren Schmuck. Der fünfte ist dagegen prachtvoll ausgestattet[1071], mit Füssen und Lehnen in der Form von Greifenprotomen, die zusätzlich mit pflanzlichen Elemente bereichert sind. Auf der Aussenseite des Thrones sind die eingerollten Greifenflügel in flachem Relief wiedergegeben, dazwischen ebenfalls in Reliefarbeit gegenständige Doppelpalmetten. Eine sehr ähnliche Dekoration zeigt der schlechter erhaltene Marmorthron aus dem Theater von Ephesos, wo die Greifenprotomen mit dem Flügel auf der Aussenseite wieder begegnen. Die untere Partie des Throns ist hier würfelförmig und unterhalb des Flügels ist ein Rankenmotiv mit Akanthosblättern und eine Blüte angebracht. Offenbar vertreten diese beiden Throne einen mehr oder weniger festen Dekorationstypus. Eine Gesamtform als stehender Quader und damit eine würfelförmige untere Partie findet sich beim an den Armlehnen beschädigten Thron aus Chaironeia, welcher als einziges Dekorationselement auf der Schmalseite des oberen Teils ein einfaches Rankenornament zeigt, die vorderen Beine haben schematisch ausgeführte Löwenfüsse. Einen anderen Dekorationstypus findet man an den Thronen im Amphiareion (cf. hier *Taf.* 11, 31–32). Auch hier wird die Holzstruktur des Thronmöbels aufgenommen, und die Thronbeine sind als Löwenfüsse ausgestaltet. Die seitliche Aussenfläche der schalenförmig gestalteten Lehne zeigt einen oberen Abschluss in der Form einer grossen Volute, darunter ist eine Ranke mit weiteren Voluten und akanthisierenden Palmetten angebracht. Nach demselben Dekorationstypus, mit Variationen im Einzelnen, sind auch die Lehnenfragmente zweier Throne in Eretria gestaltet. Für sich steht der Thron des Dionysospriesters aus dem Theater von Mytilene, der die Möbelform mit Löwenfüssen aufnimmt, welche durch einen Schemel mit einer Rankenfigur in Relief bereichert ist; singulär innerhalb des bekannten Fundmaterials sind aber die Armlehnen in der Form von Pegasosprotomen, deren Flügel sich innen und aussen über die Thronseiten erstrecken und die Funktion von seitlichen Kopfstützen übernehmen. Der Thron des Dionysospriesters im Dionysostheater von Athenai ist ein Einzelstück, das innen an der Rücklehne und auf der Vorderseite der Sitzfläche zwischen den Löwenfüssen einen figürlichen Reliefschmuck aufweist, der in der Forschung vielfach diskutiert worden ist[1072], doch soll hier nicht weiter auf diesen Schmuck eingegangen werden. Reich geschmückte Marmorthrone kommen auch von Fundorten ausserhalb eines Theaters[1073]. Einige weitere prachtvolle Thronsessel bleiben ohne Kontext[1074], eine Verbindung mit einem Theater bleibt möglich, lässt sich aber nicht sichern.

Gelegentlich sind Doppelsessel bezeugt; in Euonymon[1075] sind es drei aneinandergefügte Doppelsitze aus Marmor, in Halimus[1076] sechs Doppelsitze aus Poros und in Ikaria[1077] ein einzelner Sessel zwischen zwei Doppelsesseln aus Marmor. In Euonymon sind an den Lehnen wie schon erwähnt seitliche Kopfstützen vorhanden, sonst ist die Gesamtform wie bei den anderen Beispielen sehr schlicht.

1068 cf. Richter, Furniture a. O. (oben Anm. 1039) Abb. 150f. Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 547, Abb. 684. M. Maass, Die Prohedrie des Dionysostheaters in Athen (1972).

1069 cf. Richter, Furniture a. O. Abb. 139–141. Maass, Die Prohedrie a. O. Taf. 3, b.

1070 cf. Maass, Die Prohedrie a. O. Taf. 3, c.

1071 cf. Meriç, The First Five Years a. O. (oben Anm. 1051) 18f., Abb. 8–10.

1072 cf. Maass Die Prohedrie a. O. Taf. 1, b – 3, a. d. Für die ältere Forschung Maass, Die Prohedrie a. O. 60–76. cf. zur Prohedrie des Dionysostheaters auch den Katalogteil *s. v.* Athenai, Dionysostheater.

1073 cf. etwa Richter, Furniture a. O. Abb. 149. 152. 154–157.

1074 cf. etwa Richter, Furniture a. O. Abb. 138. 142. 160f. 162–165.

1075 O. Tzachou-Alexandri, To Ergon 1980 (1981) 24, Abb. 41. O. Tzachou-Alexandri, The original plan of the Greek theater reconsidered: The theater at Euonymon of Attica, in: Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam 1998 (1999), 421, Taf. 36, b. Lohmann, Entwicklung des antiken Theaters a. O. (oben Anm. 290) 196, Abb. 5.

1076 cf. K. Kaza-Papageorgiou, Deltion 48, 1993 (1998), Chronika 67–70, Taf. 27, a-b. G. Touchais, BCH 123, 1999, 655, Abb. 21.

1077 cf. Dilke 1948, 177, Abb. 30, Taf. 54, f. W. R. Biers/Th. D. Boyd, Hesperia 51, 1982, 14, Abb. 6, Taf. 5, b. Für eine Übersicht über das ganze Theater cf. Travlos, Bildlexikon Attika a. O. (oben Anm. 957) 89, Abb. 100.

In einigen wenigen Fällen sind die Sessel unpubliziert oder die Form des Sessels ist nicht genauer bekannt, so in Chaironeia, Homolion, im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander, in Mieza, Smyrna und Teos. In Ialysos[1078] ist ein Basisblock gefunden worden, auf welchem ein Prohedriessessel oder ein Altar gestanden haben kann.

Die Analemmata als repräsentative Fassade des Koilons

Die Analemmata können in sehr unterschiedlicher Weise ausgestaltet sein. Schlichte Bruchsteinmauern finden sich in Thorikos[1079], wo noch keinerlei monumentaler Anspruch vorhanden ist. Beim grossen Theater in Kassope[1080] und auch beim grossen Theater in Argos[1081], dort allerdings nur für den äusseren Bereich, ist polygonales Mauerwerk verwendet worden, das sehr stabil und daher für Stützmauern gut geeignet ist. In Leontion[1082] sind mächtige, aber unterschiedlich grosse und nicht in regelmässigen Lagen versetzte Quader verwendet.

Schon früh wird jedoch die Analemmafront als repräsentative Fassade des Koilons aufgefasst und mit sorgfältigem Mauerwerk ausgestaltet[1083]. Regelmässige, fein geglättete Quaderschichten finden sich schon beim Dionysostheater in Athenai[1084], aber auch im Theater beim Asklepieion von Epidauros[1085] und anderswo. Das kleine Theater von Ambrakia[1086] hat isodome Bauweise für die Analemmata. In Megalopolis[1087] sind die regelmässigen Quaderschichten weniger fein geglättet, in Dodona[1088] sind sie in Bosse belassen und erzielen dadurch eine monumentale Wirkung. In Mantineia hat man die ursprünglichen Analemmata nicht nur in ihrem unregelmässigen Verlauf korrigiert, auch die Mauertechnik der jüngeren Analemmata ist nun ein regelmässiges Quaderwerk. Natürlich hängt die Analemmagestaltung auch vom verfügbaren Steinmaterial ab[1089]. So stehen in Sizilien neben regelmässigen geglätteten Quadern in Tyndaris[1090] Bruchsteinmauern in Iaitas[1091] und Segesta[1092], wobei aber auch diese Bruchsteinmauern sehr gepflegt gebaut sind und mit dem Wechsel zwischen grossen Blöcken und fein geschichteten Ausgleichsteinen eine monumentale Wirkung erreichen.

Besonderes Gewicht auf die Ausgestaltung der Analemmata hat man jedoch offenbar in Kleinasien gelegt[1093]. Im Sinn einer Akzentuierung und Ausschmückung sind auch die pfeilerbetonten Analemmaaussenecken zu verstehen, die oben schon besprochen worden sind[1094]. Geglättete Quadermauern finden sich bei den frühen Theatern in Erythrai[1095] und Halikarnassos[1096]. In Priene[1097] ist die Bossierung der Quader nur innerhalb der Parodostore abgearbeitet worden, und dies, nachdem die Parodostore bereits versetzt waren; der äussere Bereich der Analemmata unterscheidet sich dagegen nicht von der Umfassungsmauer. Eine ähnliche Differenzierung zwischen innerem und äusserem Analemmateil begegnet auch am grossen Theater in Argos[1098], während in Antiphellos[1099] durch Verwendung grösserer Quader im äussern Bereich einerseits eine grössere Festigkeit, zum andern aber ebenfalls eine Heraushebung des orchestranahen Analemmateils erreicht worden ist. An anderen Bauten, etwa Kibyra[1100], Patara[1101] oder Rhodiapolis[1102], kontrastiert das glatte Quaderwerk der Analemmata mit dem Bossenquaderwerk

1078 cf. G. Iacopi, Clara Rhodos 2, 1932, 112, Abb. 33.
1079 T. Hackens, in: H. F. Mussche u. a., Thorikos 1, 1963 (1968) 106, Abb. 136.
1080 W. Hoepfner/E.-L. Schwandner, Haus und Stadt im klassischen Griechenland (Wohnen in der klassischen Polis 1 ^{2}(1994) 141, Abb. 129.
1081 G. Roux, BCH 81, 1957, 639, Abb. 1–3.
1082 cf. G. Daux, BCH 83, 1959, 622, Abb. 6.
1083 Eine repräsentative Fassadenwirkung schreibt De Bernardi 4, 46 auch der Bühnenhausrückseite zu; dies lässt sich wegen der insgesamt schlechten Erhaltung der Bühnenhäuser kaum nachweisen.
1084 cf. Korres, Deltion 1980 a. O. (oben Anm. 658) 10 zur differenzierten Gestaltung der Aussenschalen: Nur die Analemmata-Fassaden und der untere Teil der Umfassungsmauer im Westen weist eine sorgfältig geglättete Oberfläche auf.
1085 Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O. (oben Anm. 461) Abb. 12, a.
1086 Bosnakis 112f., 2 Abb.
1087 A. V. Karapanaiotou, in: V. Mitsopoulos-Leon, Forschungen in der Peloponnes. Akten des Symposions '100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut Athen', 1998 (2001) Taf. 31, 2–3.
1088 Bosnakis 58f., Abb.
1089 Auf die nicht immer ausreichend in Rechnung gestellte Abhängigkeit der Steinbearbeitung von der Materialart wies auch De Bernardi 4, 32 hin.
1090 L. Bernabò Brea, RIA n. s. 14–15, 1964/65 124, Abb. 41.
1091 H. P. Isler, AntK 28, 1985, Taf. 15,1; 37, 1994, Taf. 7, 1.
1092 Bulle, Untersuchungen Taf. 27, 1–2.
1093 cf. schon Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. (oben Anm. 269) 684. Zur Fassadengestaltung der Analemmata kleinasiatischer Theater auch De Bernardi 4, 40–42.
1094 cf. oben 82f.
1095 cf. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. Taf. 168, 1.
1096 cf. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. Taf. 168, 2.
1097 cf. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. Taf. 168, 3.
1098 cf. G. Roux, BCH 81, 1957, 639, Abb.1–3; 646, Abb. 15f.
1099 cf Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos a. O. Taf. 169, 1.
1100 cf. De Bernardi 1, 12, Abb. 5; 14, Abb. 9.
1101 cf. De Bernardi 2, 125, Abb. 184; 126, Abb. 186; nur die Aussenseite der turmartigen Verstärkung der Koilonecken weist geglättete Quader auf.
1102 cf. De Bernardi 2, 174, Abb. 249f.

der Umfassungsmauer. In Bubon weisen die Analemmata feine Spiegelquader auf. Auch in Kyaneai[1103] besteht die Umfassungsmauer aus ungeglättetem, wenig regelmässigem Mauerwerk. Die Analemmata zeigen hier eine sorgfältig geglättete, nur vorgesetzte Quaderschale, die, wie der gerade vertikale Abschluss auf der Westseite nahelegt, nur vor dem inneren Bereich des Koilons gestanden haben dürfte[1104]. Der Eckturm oder Eckpfeiler ist hier geglättet, wird damit zur Front gerechnet. Andernorts zieht sich das Bossenquaderwerk einheitlich an Front und seitlicher Umfassungsmauer hin, wie in Alinda[1105], in Orthosia und, im Mutterland, in Dodona. In Amos geht das Polygonalmauerwerk der Umfassungsmauer und der Analemmata gegen die Aussenecken hin in Quadermauerwerk über; die Massnahme dürfte weniger aus Repräsentationsgründen denn aus konstruktiven Erwägungen getroffen worden sein, da das Quaderwerk im Eckbereich grössere Festigkeit brachte.

Die Gestaltung der Analemmata und der Umfassungsmauern war im Einzelnen keinerlei Regeln unterworfen, der Gestaltungswille der Bauherren und Architekten konnte sich hier frei ausdrücken. Durch Gliederungselemente, Zierformen und Oberflächengestaltung der Quader konnten die Analemmata zusätzlich herausgehoben werden[1106]. Einen besonderen Sockel weisen Magnesia[1107] oder Termessos[1108] auf; in Termessos blieb die Umfassungsmauer bossiert, während der Sockel wie der Oberbau des Analemmas geglättet ist, sich jedoch durch das unregelmässig geschnittene Mauerwerk abhebt. Der Oberbau sitzt auf einer niedrigen Zwischenlage und besteht aus regelmässigen Quaderschichten. Im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander wurde der Sockel, welcher wie der Eckpilaster aussen und der Rahmen der Aufgangstür ins Diazoma geglättet ist, aus einer Toichobat- und einer Orthostatenschicht gebildet. Die Analemmamauer darüber war gegenüber dem Sockel abgehoben; sie bestand aus bombierten Quadern mit charakteristischem vertikalen Fugenschnitt, wie er ähnlich auch sonst gelegentlich begegnet, z. B. an den Proskenionflügelseiten in Halikarnassos aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. oder an den Analemmata des frühkaiserzeitlichen Theaters in Alabanda[1109]. Die Analemmamauern von Kelainai[1110] verfügen über einen durchgehenden profilierten Sockel, welcher auch die Pfeilerverstärkungen miteinbezieht; darüber finden sich abwechselnd höhere und niedrige Quaderschichten mit vertikalem Fugenschnitt wie in den vorhin genannten Beispielen. In Arykanda[1111] ist die Analemmawand mit einer Sockelzone aus Orthostaten, einer niedrigen Deckschicht und einer auf halber Höhe durchlaufenden zweiten niedrigen Schicht gegliedert, die Oberfläche ist geglättet; die Umfassungsmauer ist in Polygonalwerk errichtet. Im grossen Theater von Argos[1112] gab es ebenfalls einen Orthostatensockel mit Deckschicht, ähnlich wohl auch in Thasos[1113], doch ist in beiden Fällen die Konstruktion der Oberwand nicht erhalten. In Iasos[1114] ist das Analemma wie die Umfassungsmauer aus Bossenquaderwerk errichtet. Zwischen den Bossenquadern verlaufen an den Analemmata jedoch drei glatte Marmorbänder, die im Süden bis zu den Strebepfeilern der Umfassungsmauern herumgeführt sind. Auch die Reparatur des Σ]ώπατρος im Nordanalemma nimmt die charakteristische Gliederung wieder auf. Eine ungewöhnliche Spielform der Oberflächengestaltung der Wand findet sich beim hellenistischen Theater in Balbura[1115], allerdings nicht an den Analemmata, sondern beim wegen der topographischen Lage besonders exponierten und daher repräsentativen Unterbau des Bühnenhauses[1116]. An diesem wechseln Pfeiler in Quadertechnik und Wandteile mit bossiertem Polygonalmauerwerk ab, womit offensichtlich eine dekorative Wirkung erzielt werden soll. Eine konstruktive Aufgabe ist mit diesem eher bizarr wirkenden Technikwechsel jedenfalls mit Sicherheit nicht verbunden. Hier zeigt sich die ästhetische Funktion der Oberflächenbildung solcher grosser Mauerverbände besonders deutlich, wie sie offenbar vor allem im hellenistischen und frühkaiserzeitlichen Kleinasien geschätzt wurde.

Der obere Abschluss der Analemmamauern hatte die Neigung des Koilons aufzunehmen und verlief daher schräg gegen die Orchestra hin absinkend. Der über das Niveau der Sitzreihen oder der äusseren Radialtreppen aufragende Mauerbereich hatte gleichzeitig die Funktion

[1103] cf. De Bernardi 2, 147f., Abb. 207f.; 149, Abb. 211.
[1104] Die Koilonflügel sind eingestürzt, was genauere Beobachtungen schwierig macht. Zur unrichtigen Phaseneinteilung für das Koilon von Kyaneai bei Kupke, welche die konstruktiv bedingten Unterschiede nicht gesehen hat, cf. a. O. (oben Anm. 557).
[1105] cf. De Bernardi 2, 185, Abb. 262f.
[1106] cf. dazu auch De Bernardi 4, 40–42.
[1107] cf. W. Dörpfeld, AM 19, 1894, Taf. 3.
[1108] cf. De Bernardi 2, 12f., Abb. 1. 3.
[1109] cf. De Bernardi 2, 209, Abb. 294.
[1110] A. Topbaş, I. Müze Kurtarma Kazilari Semineri, Ankara 1990 (1991) 322f., Abb. 6f.
[1111] P. Knoblauch/Ch. Witschel, AA 1993, 243, Abb. 4.
[1112] cf. G. Roux, BCH 81, 1957, 646, Abb. 15f.
[1113] cf. G. Daux/A. Laumonier, BCH 47, 1923, 337, Abb. 11.
[1114] cf. D. Levi, ASAtene 39/40, 1961/62, 538f., Abb. 52f.; 543, Abb. 60.
[1115] cf. De Bernardi 2, 82f., Abb. 133f.
[1116] So auch schon De Bernardi 4, 46 mit Abb. 60.

einer Brüstung, welche die Zuschauer vor Stürzen nach aussen schützen konnte; denkt man an mögliche Gedränge insbesondere am Schluss der Aufführung[1117], muss dem Gesichtspunkt der Sicherheit eine nicht geringe Bedeutung zugekommen sein. Bei der grossen Mehrzahl der Theater ist wegen des ungenügenden Erhaltungszustandes die exakte Ausgestaltung des oberen Analemmaabschlusses nicht mehr auszumachen. Es gibt jedoch eine Reihe von Bauten, wo sich die Art des Abschlusses noch erkennen lässt, wobei verschiedene Lösungsmöglichkeiten für die Gestaltung der Analemmabekrönung belegt sind.

Die einfachste Form des Abschlusses bestand darin, die Quaderfläche der obersten Quader schräg abzuarbeiten. Dadurch ergab sich eine schräg abfallende Oberfläche ohne jede weitere Akzentuierung. Diese Abschlussform ist belegt bei den Theatern von Ambrakia (kleines Theater)[1118] und Philippoi[1119] aus dem 4. Jahrhundert, Morgantina 2[1120], Aigeira[1121], Buthroton[1122], Halikarnassos[1123], Oiniadai[1124], Sikyon[1125] aus dem 3. Jahrhundert, aber auch noch in Arykanda[1126] aus dem späten Hellenismus. Eine Differenzierung zeigt sich im Fugenschnitt der Blöcke mit schräger Oberfläche. In Buthroton, Oiniadai und Philippoi ist die Schräge sekundär und ohne Rücksicht auf die Blöcke ausgearbeitet. Dabei entstehen an der Schräge Blockformen mit zufällig beschnittener Oberseite. Ein auffälliges und wenig stabiles Füllelement ist der kleinere dreieckige Block in der zweituntersten Quaderschicht des Westanalemmas in Oiniadai[1127]; dieses Detail zeigt, dass es sich um eine zufällige, durch nachträgliches Abarbeiten übereinander gesetzter Quader entstandene Schräge handelt. Sekundär scheint der schräge Abschluss auch in Morgantina 2 angebracht worden zu sein, wo allerdings nur zwei übereinanderliegende Blocklagen auf eine kurze Strecke erhalten sind, welche am jüngeren Proskenion wiederverwendet wurden[1128]. Der erhaltene keilförmige Block rastet zwar im untersten Block ein, welcher im vordersten Teil höher als die ganze Quaderlage ist; der darüber liegende Keilblock lag jedoch mit seiner Spitze auf dem erhaltenen Block auf. In Arykanda wird auf den schrägen Zuschnitt beim Bau insofern Rücksicht genommen, als die vordersten Blöcke der Quaderlagen, bei welchen die Schräge herausgearbeitet werden sollte, aus Stabilitätsgründen offenbar besonders gross gewählt sind; vereinzelt nehmen sie auch die Höhe von zwei Quaderlagen der Analemmawand ein[1129].

Schon im 4. Jahrhundert ist im kleinen Theater in Ambrakia[1130], in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts in Halikarnassos[1131] und Sikyon[1132], auch Aigeira[1133] eine konstruktiv solidere, von der Steinmetzarbeit her aber aufwendigere Bauweise auf, indem beim schrägen Dreieck sozusagen die vorderste Spitze weggelassen und dafür am darunter liegenden Schrägblock oben eine Einarbeitung angebracht ist. Dadurch werden die Blöcke mit schräger Oberseite ineinander verzahnt und können nicht gegen das Orchestrazentrum hin abrutschen. Der mit dieser Konstruktionsweise verbundene komplizierte Blockschnitt muss bei der Feinausarbeitung auf der Baustelle zu vergleichsweise grossem Materialverlust an der aus dem Steinbruch angelieferten Rohform des Blockes geführt haben, doch wurde dieser Nachteil offensichtlich durch die grössere Festigkeit aufgewogen, da sich der obere gegen den nächsttieferen schrägen Block abstützen konnte.

Bei einer Reihe von Theatern zeigt der obere Abschluss der Schräge der Analemmamauer ein Profil. Der eben beschriebene Steinschnitt begegnet auch bei einigen Theatern mit profiliertem oberen Mauerabschluss, nämlich in Kadyanda[1134], Kedreai[1135], im Letoon[1136], in Pinara[1137]

1117 Darauf weist schon Vitr. V 7, 5 hin.
1118 Bosnakis 112, Abb.
1119 Zwei Blöcke am inneren Ende des Ost-Analemmas sind *in situ*, cf. G. Karadedos/Ch. Koukouli-Chryssanthaki, AErgoMak 7, 1993 (1997) 520f., Abb. 1f.
1120 cf. R. Stillwell, AJA 71, 1967, Taf. 73, 2; dort 245f. auch zum teilweisen Wiederaufbau. Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.*
1121 cf. Gogos, Aigeira a. O. (oben Anm. 258) 174, Abb. 59, Taf. 17: nur ein Block ist *in situ* erhalten.
1122 cf. Maximos 340, Abb.
1123 cf. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. (oben Anm. 269) Taf. 168, 2.
1124 Gogos, Oiniadai a. O. (oben Anm. 19) 169, Abb. 31. Bei Arias, Teatro greco 56, Abb. 30 ist nur der äussere Teil des West-Analemmas sichtbar.
1125 cf. Bosnakis 132, Abb.
1126 cf. De Bernardi 4, 158f., Abb. 232f. 236.
1127 cf. Gogos, Oiniadai a. O. 169, Abb. 32.
1128 Zur Wiederverwendung im Einzelnen cf. den Katalogteil. *s. v.* Die beiden runden Einlassungen auf der Oberseite der Schrägfläche müssen mit der Wiederverwendung in Zusammenhang stehen.
1129 cf. De Bernardi 4, 158, Abb. 232.
1130 cf. Bosnakis 112, Abb.
1131 cf. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. Taf. 1, 68, 2.
1132 Bosnakis 132, Abb.
1133 cf. Gogos, Aigeira a. O. (oben Anm. 258) 174, Abb. 59, Taf. 17: nur ein Block ist *in situ* erhalten.
1134 cf. E. Frézouls/M.-J. Morant/D. Longepierre, Ktema 11, 1986, Taf. 2, 3: ein verschobener Block ist am Südost-Analemma sichtbar, weitere Blöcke liegen im Sturz.
1135 cf. M. Anabolu, Belleten 29, 1965, 253, Abb. 69–72.
1136 cf. De Bernardi 4, 158f., Abb. 236. Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. (oben Anm. 617) 152, Abb. 8–12.
1137 cf. De Bernardi 2, 116f., Abb. 172–174.

und Patara[1138]. Solche profilierte Analemmaabschlüsse liessen sich in zweierlei Weise herstellen. Eine erste Möglichkeit zeigen neben den eben genannten Beispielen auch Argos (grosses Theater)[1139]: der vorderste, oben schräg geschnittene Block jeder Quaderlage zeigt auf der Aussenseite eine meist eher flache, aus dem Block herausgearbeitete Profilleiste.

Besonders frühe Theater wie Athenai (Dionysostheater)[1140], Priene[1141], Megalopolis[1142] und Solus[1143], aber auch noch das hellenistische Theater von, Magnesia am Mäander[1144], das Theater im Asklepieion von Messene[1145], Alinda[1146] im 2. Jahrhundert, Aphrodisias[1147] und Mytilene im 1. Jahrhundert oder der nicht genauer datierte Bau von Isthmos haben jedoch gesondert gearbeitete Abdeckplatten, welche, wie in Isthmos, Magnesia und Mytilene mit den darunter liegenden schrägen Blöcken verdübelt, oder wie in Priene[1148] mit der Mauerkrone verzahnt waren. Auch hier ist z. T., wie in Messene, in Priene und in Solus, der verzahnte Steinschnitt der Schrägblöcke belegt.

Die Abdeckplatten sind meist von einfacher Form und oben flach gehalten. In Athenai haben sie jedoch einen firstartigen Querschnitt, den die Aussparung in der Basis des Astydamas exakt bewahrt hat[1149]. In Aphrodisias, Mytilene und Phoinike[1150] ist der Querschnitt kreissegmentförmig. Meist springen die Profile sowohl bei einzeln gearbeiteten Abdeckplatten wie auch bei der Lösung mit profilierten Blöcken nur nach aussen, zur Fassade des Analemmas hin vor, denn ein Profil nach innen hat natürlich die Breite der Analemmatreppen beeinträchtigt. In Megalopolis, Messene (Theater im Asklepieion) und Mytilene ist das Profil jedoch auf der Aussenseite und auf der Innenseite vorhanden. Oft sind diese Profile sehr schlicht, meist handelt es sich nur um wenig vortretende Leisten wie in Argos oder Patara, vielleicht auch in Isthmos[1151]. Komplexere Profilformen sind in Alinda, Kedreai, Messene und Priene bezeugt. Die Beispiele machen deutlich, dass sich aus diesen Detailformen und aus den technischen Lösungen im Allgemeinen keine chronologischen Schlüsse ziehen lassen. Sowohl die komplexere Steinschnitttechnik wie auch die anspruchsvolle Profilierung begegnen schon im frühen Theater von Priene, um danach nicht mehr zu verschwinden. Im Theater beim Asklepieion von Epidauros[1152] wurde eine besondere Lösung beobachtet, bei welcher auf flache Deckplatten ohne Profilierung, aber mit einer Einlassung in der Mitte senkrechte, oben rund abgeschlossene Brüstungsplatten aufgesetzt sind.

Auch für den unteren Abschluss des Analemmas am Orchestrarand sind verschiedene Ausgestaltungsmöglichkeiten bezeugt. Die einfachste Lösung ist es, die Analemmaschräge bis auf das Orchestraniveau oder knapp davor durchzuziehen, wie dies in den Theatern des 4. und frühen 3. Jahrhundert wie Ambrakia[1153], Argos[1154], Athenai[1155], Buthroton[1156], Epidauros[1157], Philippoi[1158] und Sikyon[1159], und auch noch in Messene[1160] und Oiniadai[1161] der Fall ist. Bei einigen weiteren Theatern ist der untere Analemmaabschluss horizontal vorgezogen; diese Lösung ist seit dem 3. Jahrhundert nachzuweisen, erstmals in Halikarnassos[1162], dann in Alinda[1163], Isthmos

1138 cf. De Bernardi 2, 125, Abb. 183; 127, Abb. 187.

1139 cf. G. Roux, BCH 81, 1957, 646, Abb. 15f. cf. Maximos 20. 23, Abb. Das Profil ist hier sehr hoch.

1140 cf. Fiechter, Dionysos-Theater 1 a. O. (oben Anm. 226) 81, Abb. 70; 85, Abb. 77.

1141 cf. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. (oben Anm. 269) Taf. 168, 3.

1142 cf. Bosnakis 48f., Abb. Nur die unterste Deckplatte des Ost-Analemmas liegt *in situ*.

1143 cf. Wiegand, Solunt a. O. (oben Anm. 157) 21, Beil. 24f. 28, Taf. 21, 1; 44.

1144 cf. W. Dörpfeld, AM 19, 1894, 68, Taf. 3; danach De Bernardi 3, Taf. 19. Auch F. Hiller v. Gaertringen, AM 19 a. O. 5f., Abb.

1145 cf. Maximos 48f., Abb.

1146 cf. De Bernardi 2, 187, Abb. 266.

1147 Der erhaltene Block war am unteren Ende des Nordanalemmas wieder aufgestellt worden, ist seither aber offenbar wieder entfernt worden und erscheint auf den neuen publizierten Aufnahmen nicht mehr. cf. Bosnakis 208, Abb. Maximos 172 Abb.

1148 cf. Gerkan, Priene 33, Taf. 17, 3.

1149 cf. die Zeichnung bei Fiechter, Dionysos-Theater 1 a. O. (oben Anm. 226) 85, Abb. 77.

1150 Hier wurden Abdeckplatten in sekundärer Verwendung angetroffen, welche der hellenistischen Analemmaabdeckung zugewiesen werden.

1151 Hier ist nur eine Profilierung beim vorderen senkrechten Abschluss des Analemmas erhalten, die aber wohl das Abdeckplattenprofil aufgenommen hat.

1152 Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O. (oben Anm. 461) 25f. mit Abb. 6.

1153 cf. Bosnakis 112f., 2 Abb.

1154 cf. G. Roux, BCH 81, 1957, 646, Abb. 15f. cf. Maximos 23, Abb.

1155 cf. Fiechter, Dionysos-Theater 1 a. O. (oben Anm. 226) Taf. 10. Beim Ostanalemma ist die Einkerbung im Umgangspflaster erhalten, welche die Analemmaschräge aufnahm.

1156 cf. Maximos 340, Abb.

1157 cf. Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O. Taf. 5.

1158 cf. G. Karadedos/Ch. Koukouli-Chryssanthaki, AErgoMak 7, 1993 (1997) 520f., Abb. 1f.

1159 cf. Bosnakis 132, Abb.

1160 cf. Maximos 48f., Abb.

1161 Hier läuft die Schräge gegen den Boden hin aus.

1162 Die Stirnseite besteht aus zwei übereinander gestellten Orthostatenplatten, wovon jeweils die untere *in situ* erhalten ist.

1163 cf. De Bernardi 2, 187f., Abb. 266f.

und Oinoanda. In Isthmos ist der vordere senkrechte Bereich auf der Parodosseite und auf der Koilonseite durch eine flache Leiste ausgezeichnet, welche möglicherweise die Profilleiste der Abdeckplatte aufnahm. In Priene[1164] ist bereits etwas früher eine ähnliche, aber komplexere Form gewählt worden, indem das Abdeckprofil des Analemmas vorn um den horizontalen Teil herumgeführt ist, dieser damit als eigentlicher Sockel auszeichnet und abgehoben wird. Zusätzlich ist in Priene die Frontseite des Sockels unterhalb des Profils mit einem Pflanzenornament geschmückt[1165], dessen Rahmen seitlich am Sockel ebenfalls umläuft, was sonst bisher nirgends zu belegen ist.

Bei anderen Bauten findet sich als unterer Abschluss an Stelle der horizontalen Partie ein eigentliches, in der Regel auch als selbständiger Block gearbeitetes Postament, dessen Höhe schwanken kann. Beim frühen Beispiel in Megalopolis[1166] noch aus dem 4. Jahrhundert, wo das Postament zusätzlich auch die Funktion hat, die schrägen Abdeckplatten zu stützen, aber auch in Magnesia[1167], wo auf den Postamenten Ehreninschriften für einen Stifter angebracht waren, ist das Postament eher hoch; in Aphrodisias[1168] und Sparta[1169] dürfte die Situation ähnlich gewesen sein. Dagegen sind die Postamente in Arykanda[1170], im hellenistischen Theater in Balbura[1171], im Letoon[1172] und Pinara[1173] nicht höher, als dies eine horizontale Fortsetzung des Analemmas wäre. In Bargasa wurde in einer Sondage die Basisplatte eines solchen Postamentes freigelegt[1174]. Solche Postamente dienten üblicherweise nicht als Statuenbasen, sondern waren eigenständige Schmuckglieder. In Priene[1175] hat man auf die Postamente nachträglich Statuen mit eigenen Basisblöcken gestellt. In Balbura gibt es auf dem allein erhaltenen westlichen Postament Reste einer Verdübelung; was für ein Objekt darauf stand, und ob dieses ursprünglich hier aufgestellt war, was möglich erscheint, bleibt offen. Im Letoon[1176] ist ein vergleichbares Postament als Unterbrechung der Analemmaschräge auf der halben Höhe eingebaut; hier finden sich Einlassungen für die Aufstellung von Bronzestatuen, während das genannte Postament am unteren Analemmaabschluss keinen Skulpturschmuck trug; auch der obere Abschluss der Analemmata war mit profilierten Blöcken markiert. Eine besondere Lösung findet sich im Dionysostheater von Athenai, wo die Basis für die Statue des Dichters Astydamas sekundär über die komplizierte Profilierung des Analemmas geschoben worden ist[1177]. Auch wenn angesichts der wenigen erhaltenen Belege Vorsicht bei Schlussfolgerungen am Platz ist, scheint doch, dass gegen die Orchestra auslaufende schräge Analemmata nach dem 3. Jahrhundert nicht mehr vorkommen und an ihrer Stelle horizontal vorspringende Abschlüsse oder vorgesetzte Postamente erscheinen, wie sie in Priene und Megalopolis schon seit dem 4. Jahrhundert zu belegen sind.

Eine originelle Analemmagestaltung, die bisher vereinzelt bleibt, ist in Iaitas für das späte 4. Jahrhundert v. Chr. belegt[1178]. Dort findet sich, wie schon erwähnt[1179], eine dreireihige, umlaufende Prohedrie, dahinter ein unteres Diazoma, welches über Treppen von den Parodoi her zu erreichen war. Als seitliche Begrenzung der Prohedrie sind liegende Löwenfiguren verwendet worden, die Analemmabrüstung endet hinter dem genannten Umgang, wobei sich das Abdeckprofil der Analemmamauer in einer Volute einrollt, die mit einem akanthisierten Zwickelblatt bereichert ist. Unterhalb der Volute findet sich ein einfaches Abschlussprofil. Die Lösung steht am Anfang einer Gestaltungsweise, wie sie später bei kampanischen und samnitischen Beispielen wie in *Pietrabbondante*, Sarnus oder im *theatrum tectum* in Pompeii (cf. hier *Taf.* 127, 381–382) begegnet, wo kniende Satyratlanten die Abdeckprofile stützen[1180]. Wieweit die Gestaltungsweise mit Löwen und Voluten in Iaitas ein singulärer Versuch war, wieweit hier in einem Einzelbeispiel ein dann wohl westgriechischer Typus zu fassen ist, muss einstweilen offen bleiben.

1164 cf. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos a. O. (oben Anm. 269) Taf. 168, 3.
1165 cf. Gerkan, Priene Taf. 16.
1166 cf. Bosnakis 48f., Abb.
1167 cf. W. Dörpfeld, AM 19, 1894, Taf. 3; danach De Bernardi 3, Taf. 19. Auch F. Hiller v. Gaertringen, AM 19 a. O. 5f., Abb. und die Rekonstruktionszeichnung bei Humann/Kohte/Watzinger, Magnesia a. O. (oben Anm. 567) 25, Abb. 9.
1168 cf. Bosnakis 208, Abb.
1169 cf. Bosnakis 147, Abb.
1170 cf. De Bernardi 4, 159, Abb. 235.
1171 cf. L. Bier, AnatSt 44, 1994, 38, Abb. 2. 3. 9.
1172 cf. Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. (oben Anm. 617) 9f., Abb. 9.
1173 cf. Maximos 179, Abb.
1174 Bisher nicht publiziert.
1175 cf. Gerkan, Priene 32f., Taf. 16f.
1176 cf. De Bernardi 3, 79, Abb. 88f. Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. 154, Abb. 10f.
1177 cf. oben Anm. 408.
1178 cf. H. P. Isler, AntK 29, 1986, 69f., Abb. 1f., Taf. 12, 1 und SicA XVIII 59, 1985, 6–8, Abb. 4. 6–8.
1179 cf. oben 113 mit Anm. 852.
1180 Dazu im Einzelnen unten 115.

Zusammenfassende Bemerkungen zum Koilon

Wie lässt sich abschliessend die Entwicklung des Rundkoilons zusammenfassen? Alles deutet darauf hin, dass die neue Form erstmals für das Dionysostheater in Athenai geschaffen wurde, das mit dem Namen des Lykurgos verbunden ist. Wer der Erfinder der neuen Form war, bleibt aber unbekannt, denn der Architekt des Dionysostheaters wird in den Quellen nicht genannt. Seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. ist das Rundkoilon überall die Normalform geworden. Meist wurde es an den natürlichen Hang gelehnt, doch waren fast in jedem Fall grössere Erdarbeiten oder umfangreiche Felsabarbeitungen nötig. Während man in früherer Zeit die gebauten Flügel möglichst klein gehalten hat, sind grössere gebaute Koilonflügel in der entwickelteren hellenistischen Zeit und damit vor allem in Kleinasien auch bei kleineren Theatern üblich. Für das Koilon ergeben sich zwei Grundformen, der überzogene und der gestelzte Halbkreis, wobei die zweite Form zwar die ältere ist, aber viel seltener blieb. Für die überzogene Form wird neben einer raffinierten polyzentrischen Konstruktion als verbreitete Lösung die einfache Kreisform zu Grunde gelegt. Diese verdankt ihre Beliebtheit wohl vor allem der Tatsache, dass sich damit keinerlei Schwierigkeiten und Unregelmässigkeiten bei der Führung der Radialtreppen ergaben. Sonderformen für das Koilon bleiben selten und sind in der Regel mit lokalen Gegebenheiten zu erklären.

Seit dem Dionysostheater in Athenai wird der Gestaltung der Analemmafront gerne besondere Sorgfalt gewidmet, sie wird offenbar als Koilonfassade empfunden. In ihrer Oberflächenbearbeitung ist die Analemmafront oft gegenüber der Umfassungsmauer abgesetzt. Während die frühen Theater geglättete Wände bevorzugen, finden sich später dekorative Bossierungen und auch besondere Fugenschnitte. Während die ältesten Analemmata auf der Orchestraseite schräg gegen den Boden hin ausliefen, finden sich hier später als Abschluss horizontale Wangen oder Postamente, die seit dem 3. Jahrhundert die ältere Lösung ersetzen.

Angesichts der grossen geographischen Verbreitung der Koila liegt es nahe, regionale Besonderheiten zu suchen. Solche sind aber offenbar nicht sehr häufig, oder, exakter formuliert, die erhaltenen, oft fragmentarischen Bauten erlauben nur in wenigen Fällen, solche Besonderheiten bei den Koila zu erkennen. Auffällig ist die Vorliebe für Analemmata in einer Flucht bei den Theatern des Westens, ohne dass dies eine ausschliessliche Eigenheit wäre. Überwölbte Zugänge auf das Diazoma sind in Kleinasien entwickelt worden, gleichzeitig mit zunehmend freier stehenden Koilonflügeln. Die überwölbten Radialzugänge sind eine Erfindung wohl noch des 3. Jahrhunderts; sie bleiben typisch für Kleinasien und begegnen dort auch noch an kaiserzeitlichen Bauten. Auch die weniger häufige Lösung des gewinkelten Aufgangs von den Parodoi auf das Diazoma scheint eine kleinasiatische Besonderheit zu sein. Die Ausgestaltung der Analemma-Fronten geschah in Kleinasien besonders sorgfältig.

Insgesamt erweist sich die Ausgestaltung des Koilons in erstaunlichem Masse als frei und nur vom Willen und der Möglichkeiten der Bauherrschaft und der Architekten abhängig. Weder für die Ausrichtung, noch für die Anzahl und Form der Ränge oder die Einteilung mit Radialtreppen ergeben sich feste Regeln. Die Zahl der Keile ist meist ungerade, recht häufig aber auch gerade. Auch die Zugangsführung ist je nach Situation im Einzelnen verschieden gelöst worden. So gesehen gibt es, was das Koilon angeht, das griechische Theater als Bautyp im Grunde nicht, es gibt nur Variationen einer Grundidee. Jeder Bau ist als Individuum entworfen und gestaltet worden, es gibt keinerlei Serienbauten. Wie weit dies auch für die anderen Elemente des griechischen Theaters zutrifft, wird sich später zeigen.

10. Die Orchestra

Allgemeines

Anders als Vitruv[1181] angibt, ist beim griechischen Theater, ebenso wenig wie beim römischen, die Orchestra das konstituierende Planelement. Die Orchestraform ergibt sich vielmehr sekundär auf Grund der Koilongestaltung. Der Raum der Orchestra ist definiert durch die Koilonbegrenzung einerseits, den Bereich des Bühnenhauses andererseits[1182]. Bei 93 Theaterbauten der griechischen Zeit[1183] mit einer kreisförmigen Orchestra ist die Grösse der kreisförmigen Orchestra exakt bekannt, oder sie lässt sich doch auf den publizierten Plänen ungefähr abgreifen[1184]. In manchen weiteren Fällen

[1181] cf. oben 33f.

[1182] Gebhard, Hesperia 1974 a. O. (oben Anm. 311) 440, behauptet, der erste gesicherte Orchestrakreis finde sich im Theater beim Asklepieion von Epidauros am Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. Offensichtlich meint sie gebaute Steinkreise, cf. zu diesen unten 135–140. Rundkoila mit kreisförmiger Orchestra gibt es seit der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts in grösserer Zahl, cf. oben 64–68. Nur mit der Orchestra der frühen gradstufigen Theater hat sich Ashby, Classical Greek Theatre a. O. (oben Anm. 461) 24–41 befasst.

[1183] Die mittelitalischen republikanischen Bauten sind hier nicht berücksichtigt.

[1184] Auch wenn gestützt auf die oft kleinen veröffentlichten Pläne keine präzisen Masse zu eruieren sind, reichen die erzielten Werte in der Regel doch aus, um im vorliegenden Zusammenhang die Grössenordnung eines Orchestradurchmessers zu bestimmen.

blieb die Orchestra unausgegraben und ist verschüttet. In Betracht gezogen werden folgende Bauten: Acharnai, *Aï Khanoum*, Aigai (Vergina), Aigeira, Akrai, Ambrakia, Amphiareion bei Oropos, Antiphellos, Aphrodisias, Apollonia (Marsa Susa), Apollonia (Pojani), Argos (grosses Theater), Arykanda, Assos, Athenai (Dionysostheater), Babylon, Bargasa, Buthroton, Byblos, Byllis, Chersonesos (Sebastopol), Daphne, Delos (grosses Theater), Delos (Heiligtum der syrischen Göttin), Delphoi, Demetrias, Dion (griechisches Theater), Dodona, Elea, Ephesos, Epidauros (Theater beim Asklepieion), Eretria, Gitana, Heloros, Hephaistia, Herakleia Minoa, Iaitas, Ialysos, Iasos, Idebessos, Isthmos (Kos), Kabeirion bei Thebai, Kadyanda, Kassope (grosses Theater), Kassope (kleines Theater, Kaunos, Knidos, Korinthos (griechisches Theater), Kyaneai, Kyrene (Theater 1), Larissa (zweites Theater), Leontion, Letoon, Lindos, Lokroi Epizephyrioi, Magnesia am Mäander, (hellenistisches Theater), Mantineia, Maroneia, Massilia, Megalopolis, Messene (Asklepieion), Metapontion, Mieza, Morgantina, Mytilene, Nea Pleuron, Nikaia (Klos), Oiniadai, Orchomenos Boiotias, Orikon, Panionion, Peiraieus (Theater von Zea), Pergamon (hellenistisches Theater auf der Burg), Philippoi Krenides, Phoinike, Pinara, Poseideion auf dem Isthmos, Priene, Rhegion, Rhodiapolis, Segesta, Sikyon, Solus, Sparta, Stratonikeia, Syrakusai (grosses Theater), Telmessos, Termessos, Thera, Tralleis, Troia (grosses Theater A), Tyndaris und Xanthos (hellenistisches Theater).

Ordnet man die Orchestren nach ihren Durchmessermassen, ergibt sich ein buntes Bild. 14 Theater haben einen Durchmesser, der grösser als 25 m ist nämlich Megalopolis (Dm. bis zum äußeren Rand des Euripos vor der Prohedrie 31,22 m, innerhalb des Euripos 30,2 m), *Aï Khanoum* (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 30,3 m, innerhalb des Euripos 26 m), Telmessos (Dm. vor der untersten erhaltenen Sitzreihe 29,8 m[1185]), das zweite Theater von Larissa (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 29,7 m), das grosse Theater in Argos (Dm. innerhalb untersten Sitzreihe 29,5 m. Dm. des Euriposkreises 26 m. Ein Steinkreis markiert die Orchestra und hat einen Dm. von 14,5 m), das Dionysostheater von Athenai (Dm. innerhalb der ersten Sitzreihe 29,43 m = 45 Fuss, innerhalb des Euripos 19,61 m = 30 Fuss), das griechische Theater in Dion (Dm. innerhalb der ersten Sitzreihe 29 m, maximaler Dm. innerhalb des Euripos 26,14 m, minimaler Dm. 25,56 m), Aigai (Vergina) (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 28,44 m, innerhalb des Euripos 26,5 m), Kabeirion bei Thebai[1186] (Dm. 27 m), Tralleis (Dm. innerhalb des Umgangs vor der untersten Sitzreihe 26,4 m, innerhalb des Euripos 25 m), Stratonikeia (Dm. innerhalb der Fussbank 26 m, innerhalb der Prohedrie 21 m), Sparta (Dm 25,52 m, innerhalb des Euripos 24,5 m) und Aphrodisias (Dm. innerhalb des Umgangs 25,5 m). Auch Ephesos (Dm. des griechischen Koilons innerhalb der untersten Sitzreihe unbekannt, Dm. der griechischen Orchestra innerhalb des Euripos 24,66 m) muss hierher gehören.

29 Theater weisen einen Orchestradurchmesser zwischen 20 und 25 m auf, nämlich das Theater beim Asklepieion von Epidauros (Dm. innerhalb der Prohedrieschwelle 24,61 m, Dm. des Steinkreises 19,5 m), Demetrias (Dm. innerhalb der Fussbank 24,2 m), Mytilene (Dm. innerhalb der Einfassungsmauer 24,2 m), Tyndaris (rekonstruierter Dm. der ursprünglichen Orchestra 24.2 m), Sikyon (Dm. innerhalb der Fussbank der Prohedrie 24,04 m, innerhalb des Euripos 20 m), Daphne (Dm. 24 m, innerhalb des Euripos 21 m), Lokroi Epizephyrioi (Dm. vor den Sitzreihen nicht bekannt, Dm. innerhalb des Euripos 24 m), das grosse Theater von Syrakusai (Dm. innerhalb der Trittstufe vor dem Orchestraumgang 24 m, innerhalb des grossen Euripus 16 m), Letoon (Dm. innerhalb des Umgangs vor der untersten Sitzreihe 23,8 m), das grosse Theater A in Troia (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 23,7 m, innerhalb des Umgangs 18,7 m), das hellenistische Theater in Magnesia am Mäander mit einer elliptischen Orchestra (Br. innerhalb der untersten Sitzreihe 23,5 m, Br. innerhalb des Umgangs vor der ersten Sitzreihe 21,6 m), das Theater von Zea im Peiraieus (Dm. innerhalb der Sitzstufen 23,4 m, innerhalb des Euripos 16,34 m), Chersonesos (Sebastopol) (Dm. innerhalb der untersten Sitzstufe 23 m), Maroneia (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe nicht bekannt, innerhalb des Euripos 23 m), das hellenistische Theater auf der Burg von Pergamon (Dm. innerhalb der Fussbank 22,91 m, im ursprünglichen Zustand 21 m), Dodona (Dm. innerhalb der Prohedrie 22,9 m, innerhalb des Euripos 18,7 m), Kaunos (Dm. innerhalb der Fussbank 22,8 m), Termessos (Dm. innerhalb der Sitzreihen 22,5 m, innerhalb des Umgangs vor den untersten Sitzreihen 20,25 m), Apollonia (Pojani) (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 22,25,

[1185] Diese Sitzstufe war die zweitunterste dese ursprünglichen Koilons, cf. den Katalogteil *s. v.* Telmessos, Theater.

[1186] Es ist nicht sicher, daß das Koilon mit der hellenistischen Phase des Theaters zu verbinden ist, cf. den Katalogteil *s. v.*

innerhalb des Euripos 17,8 m), Eretria (Dm. innerhalb der Trittstufe vor den untersten Sitzen 22,03 m, innerhalb des Euripos 18,36 m), das südwestliche Theater von Byllis (Dm. innerhalb der untersten Sitzstufe 22 m), Mieza (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 22 m), Rhegion (Dm. Orchestra innerhalb der ersten Sitzreihe 21,9 m), Babylon (Dm. innerhalb der Fussbank vor der untersten Sitzreihe 21, 8 m), Mantineia (Dm. innerhalb der Trittstufen 21,7 m), Philippoi Krenides (Dm. der griechischen Orchestra innerhalb der untersten Sitzreihe 21,6 m), das griechische Theater in Korinthos (erste Phase: Dm. ca. 21,5–22 m; zweite Phase: Dm. Orchestra innerhalb der Prohedrietrittstufe 23,4 m, innerhalb des Euriposkreises 17,16 m), das grosse Theater in Delos (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe mit den Lehnenbänken 21,16 m. innerhalb des Euripos 19,58 m) und Oiniadai (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 21 m, Dm. innerhalb des Steinkreises 16,14 m).

In 29 Bauten liegt der Durchmesser zwischen 20 und 14 m, nämlich in Akrai (Dm. innerhalb der ersten Sitzreihe 20,9 m), Metapontion (Dm. innerhalb der Prohedrie 20 m, innerhalb des Euripos 17,6 m), Phoinike (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 19,67 m), Aigeira (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 19,5 m, innerhalb des Euripos 14,4 m), Iasos (Dm. innerhalb der unteren Fussbank 19,5 m), im unteren Theater von Knidos (Dm. innerhalb der Fussbank 20 m), in Massilia (Dm. innerhalb der Fussbank 19,4 m), Assos (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 19,2 m, innerhalb des Euripos 16,5 m), Priene (Dm. Orchestra innerhalb der Fussbank 19 m, innerhalb des Umgangs 16 m), im Panionion (Dm. innerhalb des Umgangs vor der untersten Stufe 18,81 m), in Delphoi (Dm. innerhalb der Fussbank 18,5 m, innerhalb des Euripos 14,8 m), im grossen Theater von Kassope (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 18 m), in Arykanda (Dm. innerhalb der Fussbank 17,18 m), Herakleia Minoa (Dm. innerhalb der Prohedrie 17 m, innerhalb des Euripos 14,2 m), Elea (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 16,6 m, innerhalb des Umgangs 14,5 m), im Theater 1 von Kyrene (Dm. innerhalb der untersten Sitzstufe 16,5 m), im kleinen Theater von Kassope (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 16,3 m), in Kadyanda (Dm. innerhalb der Fussbank 16,15 m), Gitana (Dm. vor der untersten Sitzreihe 15,5 m), Ialysos (Dm. innerhalb der Fussbank 15,5 m), Heloros (Dm. innerhalb des Orchestrarandes 15 m), Iaitas (Dm. innerhalb der Fussbank 14,6 m), Acharnai (Dm. 13,5–15 m), Lindos (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 14,6 m, innerhalb der Prohedrie 11 m), Kyaneai (Dm. innerhalb der Fussbank 14,5 m), Pinara (Dm. Orchestra innerhalb der Fussbank 14,5 m), Morgantina (Dm. innerhalb der Steinschwelle vor der ersten Sitzreihe 14,4 m) und Xanthos (Dm. innerhalb des erhaltenen Sitzhausfundaments 14,4 m). Zu dieser Gruppe ist wohl auch Orchomenos Boiotias (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe unbekannt, Dm. innerhalb des Euripos 16 m) zu zählen.

21 Theater, darunter nicht nur kleine Bauten, haben einen Orchestradurchmesser von weniger als 14 m, nämlich das Theater im Poseideion auf dem Isthmos (Dm. der kreisförmigen Orchestra innerhalb der Sitzreihen 13,8 m), Segesta (Dm. innerhalb der Standspur der untersten Sitzstufe 13,8 m), Apollonia (Marsa Susa) (Dm. innerhalb der untersten Sitzstufe 13 m), Byblos (Dm. innerhalb der Fussbank 12,5 m, innerhalb des Umgangs 11,6 m), Isthmos auf Kos (Dm. innerhalb der Fussbank 12,5 m), Hephaistia (Dm. innerhalb der Fussbank 12 m), Nea Pleuron (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 11,6 m), Leontion (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe (?) 11,5 m), Rhodiapolis (Dm. innerhalb der Fussbank 11,25 m, innerhalb der Orchestraeinfassung 10,52 m), das Theater im Amphiareion bei Oropos (Dm. innerhalb der inneren Koilonbegrenzung 11, 1 m), Bargasa (Dm. innerhalb des Fussauflagers 10,94 m), Antiphellos (Dm Orchestra innerhalb Fussbank 10,75 m), Buthroton (Dm. innerhalb der Fussbank vor der ersten Sitzreihe 10,65 m, innerhalb des Euripos 7,8 m), Nikaia (Klos) (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 10,7 m, innerhalb der Fussbank vor der Prohedrie 9,8 m), das Theater im Heiligtum der syrischen Göttin in Delos (Dm. innerhalb der Fussbank 10,16 m), Solus (Dm. innerhalb der untersten Sitzstufe 10 m), das Theater im Asklepieion von Messene (Dm. innerhalb der untersten Sitzstufe 9,7 m), Thera (Dm. innerhalb der Fussbank 9,58 m), Orikon (Dm. innerhalb der Orchestraeinfassung 9,55 m, innerhalb des Euripos 7,7 m), Idebessos (Dm. innerhalb der Fussauflage 8 m) und das kleine Theater von Ambrakia (Dm. innerhalb der untersten Sitzreihe 5,35 m).

Die Variationsbreite bei den Durchmessern der kreisförmigen Orchestra ist auffällig. Für einen exakteren Vergleich der Masse der einzelnen Bauten wäre es wünschbar, überall vom Durchmesser der Orchestra innerhalb eines allfälligen Euripos, allenfalls vom Orchestrakreis, d. h. von der eigentlichen Tanzfläche auszugehen. Diese ist allerdings bei den meisten Bauten nicht eindeutig definiert, während der Durchmesser der Orchestra innerhalb des Sitzhauses[1187],

[1187] Dies entspricht dem *perimetros imi* bei Vitr. V 6, welcher dort als Grundkreis für den Entwurf sowohl des *theatrum latinum* wie auch des *theatrum Graecorum* dient; cf. oben 33f.

also innerhalb der untersten Sitzreihe oder einer untersten Trittstufe des Koilons bei der grossen Mehrzahl der hier besprochenen Bauten bekannt ist oder sich doch auf den veröffentlichten Plänen ungefähr greifen lässt. Zwischen dem so definierten Durchmesser und demjenigen des Orchestrakreises innerhalb des Euripos bestehen oft nicht unbeträchtliche Unterschiede. Im grossen Theater von Delos etwa beträgt der Durchmesser innerhalb der untersten Sitzreihe mit den Lehnenbänken 21,16 m, innerhalb des Euripos 19,58 m. In Dodona, um nur noch ein weiteres Beispiel anzuführen, liegt der Durchmesser der Orchestra vor der Prohedrie bei 22,9 m, innerhalb Euripos dagegen nur bei 18,7 m.

Die Funktion der Orchestra

Zunächst ist die Funktion der Orchestra innerhalb des Theaterbaus kurz anzusprechen. Ursprünglich handelte es sich um den Raum, in welchem der Chor auftrat und tanzte[1188]. Während der Chor im klassischen Drama des 5. und früheren 4. Jahrhunderts eine zentrale Rolle zu erfüllen hatte, trat seine dramatische Bedeutung im Lauf des 4. Jahrhunderts zurück. In der Neuen Komödie hatte er bloss noch die Funktion eines Zwischenaktballets[1189]. Wie weit der Chor in den Tragödien des 4. Jahrhundert und des Hellenismus noch eine Rolle gespielt hat, scheint vor dem Hintergrund der eher spärlichen Zeugnisse nicht mehr deutlich, doch blieb die Rolle des Chors in der Tragödie wichtiger[1190]. Seine Funktion als Tanzplatz behielt die Orchestra auch im Zusammenhang von Wiederaufführungen klassischer Dramen bei, die seit 386 v. Chr. in Athen zugelassen waren und bis in den Hellenismus immer wieder veranstaltet wurden[1191]. Dass allerdings auch dann noch grosse Chöre mit 15 oder 24 Choreuten[1192] wie im klassischen Drama auftraten, erscheint zumindest zweifelhaft[1193]. Bei hellenistischen Aufführungen hatte der Chor offenbar oft fakultativen Charakter, und an die Stelle der Aufführungen ganzen Tragödien konnte schon seit der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. der Vortrag von mehreren einzelnen Gesängen aus einem oder auch aus verschiedenen Dramen durch Einzelschauspieler treten, die von einem Auleten begleitet wurden; dafür wurde die Orchestra nicht benötigt. Fest steht in jedem Fall, dass die hier betrachteten Theaterbauten mit kreisrunder Orchestra in ihrer grossen Mehrzahl aus einer Zeit stammen, als die Orchestra ihre Funktion als Tanzplatz und damit ihre dramatische Aufgabe weitgehend eingebüsst hatte. Sie konnte allenfalls noch für Prozessionen und Opfer genutzt werden.

Setzt man den Orchestradurchmesser in Relation zur Gesamtbreite des Koilons[1194], soweit diese bekannt ist, überrascht zunächst nicht, dass zu besonders grossen Theatern wie Ephesos (Koilonbreite 140 m) Megalopolis (Koilonbreite 129 m), Sparta (Koilonbreite 142 m) oder Tralleis (Koilonbreite etwa 148 m) auch grosse Orchestren gehören. Aber auch weniger grosse Bauten sind unter den 15 Beispielen für besonders grosse Durchmesser über 25 m zu finden, so *Aï Khanoum* (Koilonbreite 84,5 m) und das Dionysostheater von Athenai (Koilonbreite 89 m)[1195], aber auch das bloss mittelgrosse Theater im Kabeirion bei Thebai (Koilonbreite 61,5 m)[1196].

Unter den Theatern mit einem Orchestradurchmesser von 20–25 m finden sich ebenfalls sehr grosse Bauten wie das griechische Theater in Syrakusai (Koilonbreite 138 m), dasjenige in Dodona (Koilonbreite 129 m), das griechische Theater von Korinthos (Koilonbreite 120 m), das Theater beim Asklepieion in Epidauros (Koilonbreite 119 m), das Theater in Mytilene (Koilonbreite 107 m) sowie dasjenige in Daphne (Koilonbreite 106 m). Ihre Orchestradurchmesser liegen teilweise um oder knapp über 24 m und damit nur unwesentlich unter der hier willkürlich angenommenen Grenze von 25 m; Dodona und Korinthos bleiben dagegen unter 23 m. Eine grössere Gruppe von Theatern mit einem Orchestradurchmesser von 20–25 m weisen eine Gesamtbreite zwischen 90 und 70 m

---

1188 Zur Wortbedeutung schon oben 25f., zu den frühen Orchestraformen oben 47.

1189 cf. A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur ^{2}(1963) 707. Zum Chor allgemein T. B. L. Webster, The Greek chorus (1970), zu den späteren Zeugnissen 31f. und besonders 192–199. Zum Chor im späteren Drama G. M. Sifakis, Studies in Hellenistic Drama (1967) 113–135. Zum Chor im römischen Mimus, welcher eine ganz andere Funktion in einem anderen Umfeld hat, cf. H. Wiemken, Der Mimus, in: Seeck, Das griechische Drama 427f. Zum Komödienchor seit Menander besonders Sifakis a. O. 114.

1190 Zur Tragödie im 4. Jahrhundert und im Hellenismus allgemein cf. G. A. Seeck, Geschichte der griechischen Tragödie, in: Seeck, Das griechische Drama 185–201. Über die Wiederaufführungen klassischer Dramen und ihre Gestaltung scheint kaum etwas bekannt zu sein. Zu den Chören in der späteren Tragödie des 4. Jahrhunderts besonders Sifakis a. O. 114f., zu den Zeugnissen aus der hellenistischen Zeit a .O. 116–122.

1191 Erinnert sei hier an die Aufführung der Bakchen des Euripides am Königshof von Armenien im Jahr 53 v. Chr. cf. Plut. Crassus 33, 3, dazu Sifakis a. O. 120.

1192 F. Zaminer, DNP 2, 1997, 1143 *s. v.* Chor.

1193 cf. B. Gentili, Teatro ellenistico e teatro romano arcaico, in: N. Savarese (Hrsg.), Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma (1996) 8–11 mit Textstellen.

1194 Es ist bedauerlich, dass nur für eine beschränkte Zahl von Theatern diese beiden Grundmasse bekannt sind.

1195 Hier ist das kreisförmige Koilon allerdings seitlich beschnitten.

1196 Hier ist die Grösse durch die möglicherweise älteren baulichen Einrichtungen, Tempel und Podium, welche sie einfasst, konditioniert.

auf. Es sind dies Eretria (90 m), das griechische Theater in Pergamon (90 m), Philippoi Krenides (90 m), Demetrias (83 m), Byllis (80,5 m), das Theater im Letoon (79 m), Tyndaris (76 m), Kaunos (75 m), Magnesia am Mäander (71 m) und Babylon (70 m). Eine deutlich geringere Koilonbreite haben das Theater von Mantineia (67 m), von Zea im Peiraieus (66,5 m), von Termessos (65 m), und das grosse Theater von Delos (64 m). Dabei ergibt sich, einmal abgesehen auch von den genannten grossen Bauten, keine signifikante Relation zwischen der Gesamtbreite und dem Orchestradurchmesser.

Bei der Betrachtung der 27 Theater mit einem Orchestradurchmesser zwischen 14 und 20 m ergibt sich das folgende Bild. Nicht sehr zahlreich sind Bauten mit einer Gesamtbreite, welche über 60 m liegt. Es handelt sich um Phoinike (Koilonbreite mehr als 100 m), um das grosse Theater von Kassope (81 m), um Iaitas (67,9 m) Assos (67,5 m), das untere Theater in Knidos (65,5 m), Gitana (65 m), das Theater 1 in Kyrene (65 m) und Iasos (61 m). Einige weitere Theater haben Orchestradurchmesser zwischen 60 und 50 m, nämlich Morgantina (57,5 m), Pinara (54,5 m), Priene (56,5 m), Delphoi (52,5 m) und Kyaneai (50 m). Unter einer Gesamtbreite von 50 m bleiben Kadyanda (47,5 m), das kleine Theater in Kassope (47,5 m) und Heloros (43 m). Sonderfälle sind Herakleia Minoa (33,25 m), wo oberhalb der gebauten Sitzreihen auf dem Koilonwall weitere Zuschauerplätze zur Verfügung standen[1197], und das Koilon im Panionion, welches in der Konstruktion zwar einem kanonischen Koilonentwurf folgt, aber möglicherweise als Buleuterion Verwendung fand[1198]. Besonders auffällig ist innerhalb dieser Gruppe von Theatern, dass der besonders grosse Bau in Kassope eine so kleine Orchestra aufweist[1199]; eine Erklärung drängt sich nicht auf.

Schliesslich bleibt die Gruppe von 21 Theatern mit einem Orchestradurchmesser von 14 m und darunter. Bemerkenswert ist, dass auch hier noch vergleichsweise grosse Koila zu finden sind. Das Theater im Poseideion auf dem Isthmos erreicht eine Koilonbreite von 74,5 m, Nikaia (Klos) eine solche von 63 m. Antiphellos kommt auf 50 m. Die übrigen Theater dieser Gruppe sind klein und sehr klein. Zwischen 50 und 30 m liegen Byblos (48 m), Solus (46,6 m), Rhodiapolis (39,22 m), Apollonia (Marsa Susa) (35 m), Orikon (34 m), Bargasa (30,74 m), Buthroton (30 m) und Idebessos (30 m). Noch kleiner sind Nea Pleuron (27 m[1200]), Thera (23 m), das Theater im Heiligtum der syrischen Göttin in Delos (20,6 m) und das Theater im Asklepieion von Messene (21,5 m). Auch die zuletzt genannten Kleintheater waren für szenische Aufführungen bestimmt, wie die nachweisbaren baulichen Einrichtungen z. B. in Thera[1201] oder in Messene[1202] zeigen. Eine Ausnahme bildet das Theater im Heiligtum der syrischen Göttin in Delos, welches östliche Vorbilder aufnimmt und offensichtlich bloss kultischen Zwecken gedient hat[1203].

Im Licht der bisherigen Beobachtungen zeigt sich, dass die Festlegung der Grösse der Orchestra keinen vorgegebenen Regeln folgte und dass auch keine feste Relation zwischen dem Orchestradurchmesser und der Gesamtbreite des Koilons bestand[1204]. Zu grossen Koila können vergleichsweise kleine Orchestren gehören, und umgekehrt. Eine Relation besteht demgegenüber zwischen der Orchestragrösse und der Länge des Bühnenhauskomplexes, denn dieser steht vor der Öffnung zwischen den Analemmata. Doch auch hier begegnen im Einzelnen ganz unterschiedliche Lösungen. Während z. B. in den eher kleinen Theatern in Arykanda[1205] oder Kadyanda[1206] die Länge des Bühnenhauses mehr als die Hälfte der Koilonbreite ausmacht, übertrifft die Länge in den deutlich grösseren Bauten in Assos[1207], im grossen Theater von Kassope[1208] oder in Stratonikeia[1209] den Orchestradurchmesser nur um Weniges. Dies hängt natürlich damit zusammen, dass der Bühnenhausbereich und insbesondere das Proskenion dem

1197 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

1198 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

1199 Bei der Betrachtung des Plans ist die Diskrepanz zwischen grossem Koilon und vergleichsweise kleiner Orchestra und kleinem Bühnenbereich augenfällig, cf. Dakaris, 4 a. O. (oben Anm. 564) Abb. 53.

1200 Das Koilon ist seitlich stark beschnitten, die Breitenangabe im vorliegenden Zusammenhang daher nicht direkt aussagekräftig. Bei einem auf das Halbrund ergänzten Gesamtdurchmesser des Koilons von 36 m befindet sich der Bau aber immer noch unter den kleinen Beispielen.

1201 cf. den Katalogteil *s. v.*

1202 cf. den Katalogteil *s. v.* Messene, Asklepieion.

1203 cf. den Katalogteil *s. v.* Delos, Theater im Heiligtum der syrischen Göttin.

1204 Vor diesem Hintergrund erweisen sich die oben 79f. angeführten Versuche, aus dem Orchestradurchmesser und der Koilongrösse auf die Anzahl Zuschauer zurückzuschliessen als problematisch.

1205 cf. den Plan bei Knoblauch/Witschel, AA 1993, 242, Plan 3.

1206 cf. den Plan bei E. Frézouls/M.-J. Morant/D. Longepierre, Ktema 11, 1986, 230, Abb. 4.

1207 cf. den Plan bei J. T. Clarke/Jr. H. Bacon/R. Koldewey, Investigations at Assos 2 (1921) 123 (= De Bernardi 3, Taf. 6, A).

1208 cf. den Plan bei Dakaris, Ancient Greek Cities 4 a. O. (oben Anm. 564) Abb. 53. Darauf wurde hier oben mit Anm. 1199 bereits hingewiesen.

1209 cf. den Plan bei Mert, IstForsch 2008 a. O. (oben Anm. 426) 98, Abb. 12.

menschlichen Mass zu entsprechen hat[1210] und nicht beliebig vergrössert werden kann[1211].

Nachdem sich herausgestellt hat, dass die Orchestragrösse beim Entwurf für einen Theaterbau ein variables, innerhalb eines gewissen Rahmens frei wählbares Element darstellt, muss danach gefragt werden, was denn allenfalls die Vorzüge oder Nachteile eher grosser oder eher kleiner Orchestren gewesen sind. Eine grosse Orchestra war bei dramatischen Aufführungen mit einem Chor für die Entwicklung der Bewegung des Tanzes sicher willkommen, doch stand dieser Aspekt, wie oben schon dargelegt, bei der grossen Mehrzahl der hier diskutierten Bauten kaum im Vordergrund. Wie weit der Orchestraraum bei anderer Nutzung des Theaters von Gewicht war, bleibt offen. Man könnte denken, dass dies in *Aï Khanoum* und in Babylon der Fall war, wo grosse Logen im Sitzhaus auf eine besondere Nutzung, möglicherweise im Rahmen einer herrscherlichen Repräsentation, hinweisen könnten. Verwiesen werden kann hier auch auf die Nachricht, dass Timoleon von Korinth im Alter auf einem Maultierkarren zur Volksversammlung ins Theater von Syrakusai einfuhr[1212]. Aber auch kleine Orchestren hatten ihre Vorteile. Je kleiner die Orchestra war, desto näher rückte das Publikum an die Bühne mit den Schauspielern heran. Dies war kein unwichtiger Gesichtspunkt. Hier ist auf die Entwicklung der trapezförmigen Proskenien in Kleinasien hinzuweisen[1213], in welchen sich eine ähnliche Bemühung äussert.

Zusammenfassend sei nochmals festgehalten, dass es keine allgemeinen Regeln für die Proportionnierung der Orchestra gegeben hat. Je nach Ort wurden die Entwürfe für die Theaterbauten und die Zuordnung der einzelnen Teile zueinander unterschiedlich ausgestaltet, nach Kriterien und Vorgaben, die uns verschlossen bleiben. Auch geographische oder chronologische Schwerpunkte für bestimmte Lösungen zeichnen sich nicht ab.

Zur Kreisform der Orchestra

Die Kreisform als Grundform der Orchestra hat in der Diskussion der Forschung seit Dörpfeld eine grosse Rolle gespielt[1214]. Nachdem oben gezeigt werden konnte, dass diese Form für die frühesten Theater nicht vorausgesetzt werden darf, soll jetzt als nächstes gefragt werden, wie oft bei den kreisförmigen Koila dem Bereich zwischen Innenrand des Sitzhauses und Bühnenbereich ein ganzer Kreis einbeschrieben werden kann, wie oft dieser bühnenhausseitig von Proskenion oder gar vom Bühnenhaus selber beschnitten wird. Zu beachten ist dabei, dass die Orchestra im engeren Wortsinn, der ursprüngliche Tanzplatz für den Chor, innerhalb der Innenbegrenzung des Koilons liegt, von dieser durch einen Umgang oder durch einen Abflusskanal getrennt sein kann. Zu beachten ist selbstverständlich auch, ob der Bühnenbereich der gleichen Planungs- und Bauphase angehört wie das Koilon, oder ob er jünger ist.

In einzelnen Fällen, nämlich in Argos (grosses Theater), Epidauros (Asklepieion), Korinthos und Stratos zeichnet ein Kreis aus Blöcken, die in den Boden eingelassen sind, den Bereich der Orchestra nach. Geographisch sind die Beispiele für den Steinkreis auf die Peloponnes und auf Nordwestgriechenland beschränkt, chronologisch gehören drei davon sicher in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr., während Stratos vielleicht früher entstanden ist und dann der älteste Beleg für den Steinkreis wäre. In Oiniadai ist der Steinkreis auf den älteren Plänen ergänzt worden, doch zeigen die neuen Untersuchungen, dass es einen solchen nie gegeben hat[1215].

In Argos, in Korinthos, wo allerdings nur geringe Reste des hellenistischen Zustandes erhalten geblieben sind, und in Stratos kommen zum gebauten Kreis noch senkrecht zur BH-Front laufende gerade seitliche Mauerzüge. In Argos laufen die Mauerzüge tangential. In Stratos führt ein kurzes Verbindungsstück zum offenen flachen Euripos, der sich nach dem Bühnenhaus hin weiter fortsetzt. In Korinthos findet sich ein kurzes verbindendes Mauerstück zwischen dem Orchestrakreis und den geraden seitlichen Mauerzügen; die Verbindungsmauer schliesst gleichzeitig den offenen Teil des Euripos ab. Kurze Verbindungsstücke zum Koilonrand, die ebenfalls den offenen Teil des Euripos begrenzen, gibt es auch in Epidauros. Moretti[1216] interpretiert die Kreislinie in Argos als Hilfskonstruktion für die Dithyrambenchöre, während die tangentialen Mauerzüge für die Tragödien- und Komödienchöre gedient hätten. Diese hypothetische Deutung scheint für Korinthos und insbesondere für Stratos allerdings weniger passend zu sein, da dort die geraden Mauerzüge unmittelbar vor den Sitzreihen verlaufen oder den Euripos seitlich begrenzen; eine Aufstellung der Chöre dahinter, wie sie in Argos denkbar wäre, ist damit nicht möglich. Wenn die Chöre die Linie nicht sehen können, ist diese aber kaum brauchbar.

[1210] cf. grundsätzlich dazu Vitr. V 6, 7, auch schon oben 34.
[1211] Zur Ausgestaltung des Proskenions im Einzelnen unten 181–196.
[1212] So Plut. Timoleon 38. Cornelius Nepos, Timoleon 5, 4, 2.
[1213] Dazu ausführlicher unten 257.
[1214] cf. oben 55f.
[1215] cf. den Katalogteil *s. v.* Oiniadai.
[1216] Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 14.

Argos unterscheidet sich von allen anderen Beispielen mit gebautem Orchestrakreis darin, dass der Kreis viel kleiner als der Euripos-Kreis ist, während er sonst überall unmittelbar innerhalb des Euripos verläuft.

In Kaunos ist das Bodenniveau der Orchestra nur in Parodosbreite freigelegt; hier lassen sich gerade Mauerstücke beobachten, die zu einer Anlage mit Steinkreis gehören könnten. Allerdings ist Kaunos nicht älter als die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. In Ephesos gab es im hellenistischen Theater einen Kreis aus Marmorblöcken, welcher innerhalb des Euripos lag und ähnliche Funktion gehabt haben könnte. Sein Verlauf auf der Bühnenseite der Orchestra ist unterhalb des römischen Proskenions allerdings nicht erhalten geblieben. Vor dem hellenistischen Proskenion ist allerdings nicht genug Platz vorhanden, um den Kreis zu schliessen. Auch nach der Chronologie ist Ephesos, welches in die erste Hälfte des 2. Jahrhundert v. Chr. datiert werden muss, deutlich jünger als die sicheren Beispiele mit dem Steinkreis und liegt auch geographisch ausserhalb. Ausgeschlossen werden kann aber dennoch nicht, dass mit Kaunos und Ephesos eine jüngere Gruppe von Monumenten mit Steinkreis in der Orchestra fassbar wird.

Als schwieriger erweist es sich, zu bestimmen, in welchen Theatern die Orchestra eine volle Kreisform hat. Eine erste ernsthafte Schwierigkeit besteht darin, dass die veröffentlichten Pläne in der Mehrzahl zu klein und oft auch zu ungenau sind, als dass man durch blosses Nachmessen zu sicheren Ergebnissen gelangen könnte. Alle Bemerkungen zur Geometrie der Orchestragestaltung, die im Folgenden vorgebracht werden, sind vor diesem Hintergrund zu relativieren. Eine zweite Schwierigkeit liegt in der Wahl des Kreises, welcher der Untersuchung zu Grunde zu legen ist. Mit Blick auf die wenigen Beispiele mit gebautem Steinkreis empfiehlt es sich hier wohl, einen Kreis zu wählen, der dem Euripos innen folgt oder doch mit diesem zusammenfällt. In einzelnen Fällen können sich aus der Geometrie selber andere Lösungen ergeben. Bei zahlreichen Bauten ist der Orchestrakreis jedenfalls bühnenseitig beschnitten, worauf unten im Einzelnen zurückzukommen ist.

Es gibt aber auch eine Reihe von Theaterbauten, bei welchen sich mit Sicherheit ein voller Kreis zwischen Koilon und Bühnenhaus einbeschreiben lässt. Diese Konstruktionslösung hat selbstverständlich einen relativ grossen Abstand zwischen Zuschauer- und Bühnenbereich zur Folge. Beispiele sind Aigeira, das kleines Theater von Ambrakia, Apollonia (Marsa Susa), Apollonia (Pojani), Arykanda, das Dionysostheater in Athenai, Dodona, Elea, Elis, Eretria, Herakleia Minoa, Kyaneai, Lokroi Epizephyrioi, Morgantina, Orikon und das Theater von Zea im Peiraieus, vielleicht auch Delphoi. Ein geographischer Schwerpunkt ist bei den Beispielen nicht zu erkennen. Was die Chronologie angeht, ist die Mehrzahl der Bauten eher früh innerhalb der hellenistischen Zeit anzusetzen, doch fehlen mit Arykanda, Orikon und dem Theater im Peiraieus auch spätere Beispiele nicht.

Es folgen Bemerkungen zu den einzelnen Bauten. In Aigeira erreicht der Kreis innerhalb des Euripos die Proskenionfront nicht, sodass sich ein besonders grosser Abstand zum Bühnenbereich ergibt. Die Tangentialkreise an der Proskenionfront und an der Bühnenhausfront haben für den Entwurf keine Bedeutung gehabt. Auch beim kleinen Theater von Ambrakia erreicht der Kreis vor der ersten Sitzreihe die Proskenionfront nicht, doch ist der Gesichtspunkt des Abstands der Bühne bei diesem kleinen Bau ohne Bedeutung. Die Lage der Bühnenhausfront ist nicht bekannt. In Apollonia (Marsa Susa) liegt die Proskenionfront offenbar tangential zum Kreis, der von der vordersten Sitzreihe definiert wird, während der Tangentialkreis der Bühnenhaus-Vorderwand ohne Bedeutung ist. In Apollonia (Pojani) scheint der Kreis innerhalb des Euripos tangential zur Proskenionfront zu verlaufen; der Tangentialkreis der Bühnenhausfront ist ohne Bedeutung. In Arykanda ergibt sich eine besondere Situation. Der Tangentialkreis zur Proskenionfront lässt zur untersten Sitzreihe einen schmalen Umgangsbereich frei, der allerdings baulich nicht umgesetzt ist; ein Euripos ist offenbar nicht vorhanden. Deutet diese Situation darauf hin, dass ein Umgangs- oder Euripos-Kreis bei der Entwurfsplanung vorgesehen, dann aber nicht ausgeführt wurde?[1217]

Im Dionysostheater in Athenai ist möglicherweise das Entwurfsschema für das griechische Theater, wie es Vitruv beschreibt, verwendet worden[1218]. Ausgangsbasis wäre der Grundkreis, welcher durch die Vorderkante der Prohedrie bezeichnet wird. Sicherheit lässt sich nicht gewinnen, da von der einst sicher vorhandenen, niedrigen Bühne[1219] des ersten Bauzustandes nichts erhalten geblieben ist. In jedem Fall ist aber der Kreis innerhalb des Euripos ein ganzer

[1217] Knoblauch/Witschel, AA 1993, 242, Abb. 3, versuchen den Kreis als eingeschriebenen Kreis in einem regelmässigen Sechseck zu erklären, dessen eine Seite auf der Flucht des Proskenions läge. Da die übrigen vier Ecken des Sechsecks aber auf keine markanten Punkte der Konstruktion fallen, teilweise sogar im Leeren sitzen, ist diese Herleitung des Kreises kaum zutreffend.

[1218] cf. oben 37 und Isler, in: *Munus non ingratum* a. O. (oben Anm. 100) 145, Fig. 7.

[1219] Zur Bühnenform in Dionysostheater von Athenai cf. unten 167–169.

Kreis gewesen, sodass das Dionysostheater auch im vorliegenden Zusammenhang als Beispiel genannt werden kann. In Dodona scheint der Euripos-Kreis tangential zum Proskenion zu liegen. Allerdings gehört dieses erst der zweiten Bauphase an, der Kreis wäre dann sekundär für die Festsetzung der Position des Proskenions benutzt worden[1220]. Der Tangentialkreis zur Pfeilerfront des ursprünglichen Bühnenhauses fiel möglicherweise mit der Rückseite der Prohedrie zusammen, deren Existenz sicher ist, obgleich sie beim Einbau der Arena entfernt wurde; ihre exakte Position ist allerdings nicht mehr zu bestimmen oder zumindest auf den bisher publizierten sehr schematischen Plänen nicht eingetragen.

In Elea scheint der Kreis der Vorderkante der untersten Sitzreihe tangential zum römischen Bühnenhaus zu liegen. Offen ist, ob an der Stelle schon ein griechisches Bühnenhaus bestand, doch zeigt die Lage der Parodoi, dass der Orchestrakreis auch bei einem älteren Bühnenhaus vollständig ausgebildet gewesen sein muss. In Elis scheint der Kreis innerhalb des nicht mehr vorhandenen Euripos tangential zur Proskenionfront zu liegen. Euripos und Proskenion mit Bühnenhaus gehören der zweiten Phase des Theaters an, das Koilon ist älter. In Eretria, wo die ganze Anlage ebenfalls der zweiten Phase des Theaters zuzuordnen ist, erreicht der Kreis innerhalb des offenen Euripos die Proskenionfront nicht, doch scheint die mittlere Kreislinie des Euripos tangential dazu zu sein, ähnlich wie wohl auch in Dodona. Der Tangentialkreis zur Bühnenhausfront ist ohne Bedeutung.

In Herakleia Minoa mit seiner besonderen Koilonform mit langen geraden Flügeln ist das Einbeschreiben eines Orchestrakreises ohne weiteres möglich; der Schnittpunkt der Fluchten der Analemmata scheint auf den Scheitel des Kreises zu fallen, welcher dem Euripos eingeschrieben werden kann[1221]. In Kyaneai ist die genaue Lage des Proskenions nicht bekannt, doch erscheint es auf Grund des Planes als wahrscheinlich, dass ein vollständiger Kreis mit der vorderen Fussbank des Sitzhauses als Basis Platz gefunden hat; ein Euripos war offenbar nicht vorhanden. In Lokroi Epizephyrioi scheint der Kreis, welcher dem Euripos einbeschrieben werden kann, tangential zum Proskenion zu liegen; die Bedeutung des Tangentialkreises der Bühnenvorderwand lässt sich wegen des Umbaus zur Arena nicht mehr sicher beurteilen. In Morgantina ist die Orchestra durch eine im Einzelnen nicht sehr regelmässig verlegte Steinschwelle vor der ersten Sitzreihe begrenzt; der in diese Schwelle hineingelegte Kreis erreicht die Proskenionfront des ursprünglichen Bühnenhauskomplexes nicht.

Beim sehr kleinen Bau in Orikon fällt der grosse Abstand zwischen Koilon und BH-Bereich, ähnlich wie beim kleinen Theater in Ambrakia, nur hinsichtlich der Gesamtproportionen ins Gewicht, nicht aber hinsichtlich der absoluten Masse. Die Lage der Proskenionfront ist nicht bekannt. Im Theater von Zea im Peiraieus ist in jedem Fall Platz für einen innerhalb des Euripos gezogenen Kreis. Wenn der Plan von Fiechter zu Grunde gelegt wird, scheint der durch die vorderste Sitzreihe definierte Kreistangentiale zum mittleren Teil der Proskenionfront zu verlaufen[1222]; der Tangentialkreis zur Bühnenhausfront ist ohne Bedeutung.

In Delphoi ist vom Proskenion nur ein unregelmässiges, etwas abgerutschtes (?) Fundament erhalten, die Flucht des Proskenions ist damit nicht mehr exakt zu bestimmen. Es scheint aber, dass diese Flucht tangential zu dem durch den Innenrand des Umgangs vor der ersten Sitzreihe definierten Grundkreis verlief.

Weit zahlreicher als die Orchestraform mit ganzem Kreis ist diejenige vertreten, bei welcher die Grundform des Kreises beschnitten ist. Gelegentlich wird die Kreisform der Orchestra auch hier durch bauliche Elemente zusätzlich betont. In Pinara ist die Kreislinie der inneren Koilonbegrenzung in die Parodoi hinein weitergezogen. In Iaitas, wo ein gestelztes Koilon vorliegt, nimmt die Vorderkante der Fussbank einen davon abweichenden kreisförmigen Verlauf. In der Regel wird aber die Kreisbegrenzung der Orchestra nicht weiter architektonisch betont. Bei deutlich überzogenen monozentrischen Koila wird die Kreislinie ohnehin durch die unteren Sitzreihen und den Euripos optisch unterstrichen, wie dies z. B. in Delphoi oder in Orikon deutlich ist.

Mit Blick auf das Entwurfsmodell Vitruvs[1223] stellt sich bei den Bauten, bei welchen sich kein vollständiger Orchestrakreis zwischen Koilon und Bühnenbereich einschreiben lässt, die Frage, ob die Kreislinie der Orchestra eine Bedeutung für die Konstruktion des Theaters, d. h. insbesondere für die Position von Proskenion und Bühnenfassade gehabt hat. Bereits im Kapitel zu Vitruv sind Beispiele genannt worden,

[1220] Es ist darauf hinzuweisen, dass begründete Zweifel an der Zuverlässigkeit des Plans von Dodona bestehen, cf. den Katalogteil *s. v.* Dodona.

[1221] cf. den Konstruktionsplan NSc 1955, 267, Abb. 1.

[1222] Fiechter, Das Dionysos-Theater 4 a. O. (oben Anm. 999) Taf. 6. Völlig abweichend ist der Plan bei Dörpfeld/Reisch Abb. 34.

[1223] cf. oben 167–169.

wo das Entwurfsmodell Vitruvs zuzutreffen scheint[1224]. Es sind dies Priene, wo dies bereits v. Gerkan[1225] nachgewiesen hat, das untere Theater von Knidos[1226], das Theater im Asklepieion von Messene[1227] und das Theater beim Asklepieion von Epidauros[1228]. Auch das Dionysostheater von Athenai zeigt wohl das Entwurfsschema[1229]. Hier berührt der Grundkreis, welcher durch die Vorderkante der Prohedrie bezeichnet wird, die vordere Flucht des Bühnenhauses. Die Lage der einst vorhandenen, niedrigen Bühne[1230] des ersten Bauzustandes ist möglicherweise vom einbeschriebenen Quadrat bestimmt worden.

Beispiele wie Epidauros, wo der Grundkreis durch die erste eigentliche Sitzreihe hinter den Prohedriebänken definiert wird und das einbeschriebene Quadrat nicht die Flucht des Proskenions selber, sondern diejenige der seitlichen Risaliten festlegt, oder wie Oiniadai, wo die Innenkante des Umgangs vor der ersten Sitzreihe als Grundkreis benützt wird, machen deutlich, dass die Lage der Grundkreise nicht immer genau gleich festgesetzt wird, das Entwurfsmodell weniger starr gehandhabt wurde, als dies nach Vitruvs Angaben zunächst scheinen könnte, wo als Grundkreis der *perimetros imi*[1231], d. h. die Innenbegrenzung des Koilons angenommen wird. Offen bleibt allerdings, was genau Vitruv unter der Bezeichnung *perimetros imi* versteht. Je nach Bau könnte man darunter die Vorderkante der ersten Sitzreihe, diejenige eines allfälligen Umgangs vor der ersten Sitzreihe oder den Kreis einer allenfalls vorhandenen Prohedrie verstehen, allenfalls sogar Kreislinien, welche durch einen umlaufenden Euripos bestimmt werden. So kann die Anleitung Vitruvs möglicherweise genauer mit der Realität der Bauten übereinstimmen und weniger streng definiert sein, als der sprachliche Ausdruck zunächst denken lässt.

Empirisch lässt sich das Vorhandensein des Vitruv'schen Entwurfsschemas damit wie folgt nachprüfen. Der Tangentialkreis der Bühnenvorderwand dient als Ausgangspunkt. Fällt er mit einer charakteristischen Kreislinie im Koilonbereich zusammen, ist das Quadrat mit paralleler Seite zur Bühnenvorderwand zu zeichnen: Fällt dieses auf die Flucht des Proskenions, darf angenommen werden, dass das Entwurfsschema vorliegt[1232].

Weitere auf Grund der vorliegenden Plandokumentation mehr oder weniger gesicherte Beispiele für die Anwendung des Entwurfsmodells[1233] sind, wie bereits früher dargelegt worden ist, Delos[1234], Demetrias[1235], Iasos[1236], Kaunos[1237] und Oiniadai[1238]. Hinzu kommen vielleicht noch Aphrodisias[1239], Assos[1240] und Gitana[1241]. Kaum hierher gehört Thera, wo das Quadrat im Tangentialkreis an die Bühnenvorderwand die Flucht des Proskenions bestimmt, wie dies das Vitruv'sche Schema verlangt; der dazugehörige Kreis hat jedoch offenbar keine besondere Bedeutung und fällt mit der Flucht der achten Stufe der Radialtreppen zusammen.

Bei einer Reihe von Bauten trifft zwar das Vitruv'sche Entwurfsschema des Kreises mit eingeschriebenem Quadrat nicht zu, doch bestimmt eine markante Kreislinie des Koilon-Orchestrateils die Flucht des Proskenions oder diejenige der Bühnenhausfront. Die nicht immer ganz gesicherten Beispiele, wo der Kreis die Lage des Proskenions

1224 cf. oben 36.

1225 cf. Gerkan, Priene 64, Taf. 29, 2. 3; dazu schon oben 36f. und Isler, BABesch Suppl. 2 a. O. 143–145, Abb. 3.

1226 cf. schon oben 37 und Isler, BABesch Suppl. 2 a. O. 145, Abb. 4.

1227 cf. schon oben 142 und Isler, BABesch Suppl. 2 a. O. 145, Abb. 5.

1228 cf. schon oben 37 und Isler, BABesch Suppl. 2 a. O. 150, Abb. 11.

1229 cf. schon oben 37 und Isler, BABesch Suppl. 2 a. O. 145, Abb. 7.

1230 Zur Bühnenform cf. unten 167–169.

1231 Vitr. V 6, 1. Dazu schon oben 136 mit Anm. 1187.

1232 In Rechnung zu stellen ist dabei immer die relative Ungenauigkeit der meisten veröffentlichten Pläne. Bei schematischen Plänen ist auch zu bedenken, dass diese weniger auf Grund ausreichender Messungen in der Ruine als durch einzelne Messpunkte und Applikation des Vitruv'schen Modells entstanden sein können, ohne dass dies ausdrücklich gesagt ist! Sicherheit für die Anwendung des Entwurfsmodells ist daher nur dort zu erreichen, wo Steinpläne in ausreichendem Format veröffentlicht worden sind; diese Fälle sind bekanntlich sehr selten.

1233 Nicht zu Grunde gelegt ist das Entwurfsmodell Vitruvs, entgegen den Annahmen von De Bernardi Ferrero 4, 76, in Limyra (kaiserzeitliches Theater), Magnesia am Mäander, Oinoanda (Bühnenbereich wohl kaiserzeitlich) und Pinara. cf. dazu schon oben 36 mit Anm. 142 und Isler, BABesch Suppl. 2 a. O. 145.

1234 cf. schon oben 36 und Isler, BABesch Suppl. 2 a. O. 145, Abb. 9.

1235 cf. schon oben 37 und Isler, BABesch Suppl. 2 a. O. 145, Abb. 8.

1236 cf. schon oben 37 und Isler, BABesch Suppl. 2 a. O. 145, Abb. 10.

1237 cf. schon oben 37 und Isler, BABesch Suppl. 2 a. O. 145, Abb. 6.

1238 cf. schon oben 37 und Isler, BABesch Suppl. 2 a. O. 149, Abb. 12.

1239 cf. N. de Chaisemartin/D. Theodorescu, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm.50) 58–63, Abb. 13f. Für die postulierte ursprüngliche Orchestra bleibt der Rekonstruktionsversuch hypothetisch; der Orchestrarand ist nicht mehr erhalten, das Quadrat würde die rückwärtige Kante der Proskenionschwelle festlegen. Eine Anwendung des Entwurfsmodells scheint aber nicht unwahrscheinlich. Für die frühkaiserzeitliche Orchestra ist dagegen eine Rückführung des vorgeschlagenen Entwurfsschemas auf das Vitruv'sche Modell abzulehnen; weder ist der Orchestrarand erhalten, noch hat das eingeschriebene Quadrat eine Bedeutung für die Position der Bühne.

1240 Wenn der alte Plan zu Grunde gelegt wird, cf. dazu die Vorbehalte im Katalogteil. Die Resultate der Freilegung des Theaters von Assos, die im Gang ist, bleiben abzuwarten.

1241 Für eine sichere Aussage muss der Abschluss der Grabung abgewartet werden, cf. Preka, Deltion 1997 a. O. (oben Anm. 715) 617 und Abb. 4.

definiert, sind oben bereits aufgeführt worden, denn es handelt sich dabei, wie sich von selber versteht, um Theater mit vollständigem Orchestrakreis; es sind Apollonia (Marsa Susa), Apollonia (Pojani), Arykanda, Delphoi (?), Dodona, Elea, Kyaneai, Lokroi Epizephyrioi und das Theater von Zea im Peiraieus.

Im Folgenden werden Beispiele aufgeführt, wo der Grundkreis tangential zur Bühnenhausfront liegt. In Byblos dient die Innenkante des Umgangs vor der ersten Sitzreihe als Grundkreis, in Hephaistia sowie im grossen und im kleinen Theater von Kassope scheint der Grundkreis durch die Vorderkante der ersten Sitzreihe gebildet zu sein. In Kadyanda ist der Kreis durch die unterste Fussbank bestimmt; möglicherweise liegt hier das Vitruv'sche Entwurfsschema zu Grunde, doch ist das Proskenion auf dem neuesten publizierten Plan[1242] nicht eingetragen. In Mantineia ist der Grundkreis durch die oberste Trittstufe vor der ersten Reihe bestimmt. Beim hellenistischen Theater von Ephesos und beim griechischen Theater in Dion liegt die Vorderwand des Bühnenhauses tangential zum Kreis, welchen der Innenrand des Euripos bildet. Auch in Solus[1243] war möglicherweise die Vorderkante der ersten Sitzreihe wichtig, welche durch den sekundären Orchestraboden aufgenommen wurde. In Metapontion ist der Kreis durch die Rücklehne der Prohedrie bestimmt, in Sikyon durch die Vorderkante der Prohedrie.

Unsicher bleibt die Zuordnung weiterer Bauten zur Gruppe mit einem tangential zum Grundkreis liegenden Bühnenhaus. In Byllis scheint der durch die erste Sitzreihe definierte Grundkreis die Lage der Bühnenwand zu bestimmen, doch ist der veröffentlichte Plan sehr klein, schematisch und auch stark ergänzt. Ein problematisches Beispiel ist wegen der ungenügenden Plandokumentation und der Chronologie Telmessos[1244].

Schliesslich sei noch auf einige Sonderfälle hingewiesen. In Nea Pleuron fällt der kleinste mögliche Grundkreis auf die Mauermitte der Bühnenrückwand. Im Amphiareion bei Oropos definiert der kleinste mögliche Grundkreis die Innenflucht des Proskenions. Beim zweiten Theater in Larissa definiert der durch die Vorderflucht der ersten Sitzreihe bestimmte Kreis die Innenflucht der Rückwand des Bühnenhauses. Beim griechischen Theater von Balbura ist die Dokumentationslage ungünstig[1245]; das in den kleinsten möglichen Grundkreis eingeschriebene Quadrat fällt beinahe mit der ergänzten Flucht des Proskenions zusammen: Planungenauigkeit, Zufall?

Eine besondere Konstruktionsweise weist auch Mieza auf. Die Vorderfront des Bühnenhauses ist nicht mehr sicher zu bestimmen. Die Orchestra weist die Form eines gestelzten Halbkreises auf, wobei die gerade Partie genau einem Drittel des Orchestraradius entspricht, d. h. die Front des Proskenions ist gegenüber dem Kreismittelpunkt der Orchestra um ein Drittel zurückgesetzt. Der volle Kreis dürfte über die Rückmauer des Bühnenhauses, deren Lage nicht mehr genauer zu bestimmen ist, hinaus gereicht haben.

Bei einer Reihe von weiteren Bauten haben die Grundkreise, welche in die Orchestra einbeschrieben werden können, offensichtlich keinerlei Bedeutung für die Position des Bühnenbereichs. Dies trifft zu für Aigai (Vergina), *Aï Khanoum*, Babylon, Iaitas, Ialysos, Megalopolis, Nikaia (Klos), für das griechisches Theater in Pergamon, für Pinara[1246], für das Poseideion auf dem Isthmos, Segesta, für das grosse Theater in Sparta, für das grosse Theater in Syrakusai, für Termessos und für das hellenistische Theater von Xanthos. Ein Sonderfall ist dabei Pergamon mit seinem mobilen Bühnenhaus. Bei den übrigen Beispielen zeigt sich in jedem einzelnen Fall, dass der Bühnenbereich besonders nahe an das Koilon herangeschoben ist. Das äussert sich darin, dass schon der kleinste mögliche Grundkreis, der durch die Architektur von Orchestra und Koilon gegeben ist, das Proskenion deutlich überschneidet; in Megalopolis wird durch den Kreis sogar die Flucht der Thersileion-Front geschnitten, welche als Spielhintergrund gedient hat. Hinsichtlich der Chronologie der Bauten fällt auf, dass es sich meist um frühe Anlagen handelt, doch gibt es auch einige sicher jüngere Theater darunter, wie Sparta oder Termessos, wohl auch Xanthos. Auch hinsichtlich der geographischen Verteilung ergeben sich keine Aufschlüsse.

Einen Sonderfall bildet die halbkreisförmige Orchestra von Akrai, wo das Proskenion auf dem Kreisdurchmesser liegt. Eigenartig ist schliesslich die Lösung, die in Makyneia begegnet. Das Koilon mit einem deutlich unter dem Halbkreis liegenden Bogenverlauf nimmt nur die Nord- und

[1242] Ktema 11, 1986, 230, Abb. 4, wo das Proskenion nur im Schnitt eingetragen ist. Der Plan De Bernardi 1, Taf. 18, C zeigt den Verlauf des Proskenions, doch fehlen die untersten Sitzreihen; insbesondere sind aber die Gesamtproportionen völlig anders!

[1243] Auch hier erlaubt der schematische kleine bisher veröffentlichte Plan kein sicheres Urteil.

[1244] Der Bau ist heute wieder freigelegt, die alten Pläne von Choiseul-Gouffier und von Texier sind überholt, doch gibt es bisher keinen Plan des aktuellen Zustandes.

[1245] cf. den Plan bei De Bernardi 2, Taf. 13, B. Auch L. Bier, AnatSt 44, 1994, 40 hat vermutet, dass Balbura dem Schema Vitruvs folgt.

[1246] Dazu auch oben Anm. 1233.

der Westseite der Orchestra ein, während die Ostseite von einer geraden, senkrecht zum Bühnenhaus angeordneten Prohedriebank gebildet wird, sodass ein unregelmässiger Orchestragrundriss resultiert.

Keinen Bühnenbereich hatten Antiphellos, das Theatron auf der Agora von Argos und dasjenige im Heiligtum der syrische Gottheiten auf Delos sowie das Koilon im Panionion. In Abdera, Aphrodisias, Buthroton, im Theater in der Stadt Epidauros, im griechischen Theater von Kyrene, im ersten Theater in Larissa, in Lindos, Magnesia am Mäander[1247], Maroneia, Mytilene, Philippoi Krenides, Rhegion, Tegea, Thasos und Tralleis lassen die späteren Umbauten oder der Erhaltungszustand der Ruine keine sicheren Schlüsse mehr zu.

Der Orchestraboden

Im römischen Theater ist die Orchestra im Allgemeinen mit Steinplatten gepflastert, oft mit kostbarem Marmor, manchmal zeigt sie auch eine Musterung[1248]. Der Orchestraboden der griechischen Theater ist demgegenüber immer einfacher gestaltet. Er besteht aus der Felsoberfläche oder aus Erde, wobei der Erdboden gestampft sein kann. Für die Beurteilung der Frage nach der Art des Bodens stellt sich zunächst jedoch ein Dokumentationsproblem. Es ist offensichtlich, dass ein blosses Erdniveau unter einer Verschüttung aus Erde bei der Ausgrabung nicht immer ganz leicht zu identifizieren ist, insbesondere, wenn summarisch freigeräumt und auf das zu erwartende Orchestraniveau nicht besonders geachtet wurde. Daher kann es kaum erstaunen, wenn in der Literatur präzise Angaben zur Form des Orchestrabodens oft fehlen, wenn dieser nicht aus Fels besteht und damit eindeutig zu identifizieren ist. Die heute sichtbaren Erdböden in den meisten Theatern sind wohl das Ergebnis der Herrichtung der Ruine nach der Freilegung.

Felsböden begegnen dort, wo die natürliche Geländeformation dafür geeignet ist; oft ist die Orchestra auch in den gewachsenen Fels eingetieft. Felsböden sind bezeugt in Aigeira, Apollonia (Marsa Susa), wo teilweise eine Steinsplitterschüttung auf dem Felsen liegt, im grossen Theater von Delos, im griechischen Theater von Korinthos, im griechischen Theater von Kyrene, in Lindos, in Makyneia, in Nea Pleuron, in Nikaia (Klos), in Orikon, in den Theatern von Munychia und von Zea im Peiraieus, in Phleius, in Pinara, in Sikyon und im grossen Theater von Syrakusai. In der Regel wird vermerkt, dass der gewachsene Fels geglättet worden ist, besonders sorgfältig offenbar in Delos. Im Theater von Zea allerdings unterblieb die Glättung der Felsfläche der Orchestra, ein deutlicher Hinweis darauf, dass in der Bauzeit dieses Theaters, um 150 v. Chr. oder etwas früher, die Orchestra keinerlei praktische Funktion mehr gehabt hat. Gelegentlich reichte der vorhandene Fels nicht aus. In Aigeira bestehen etwa drei Viertel des Orchestrabodens aus Fels, im bühnennahen Bereich, wo das Gelände abfällt, gab es einen Erdboden. In Apollonia (Marsa Susa) wurde der Fels mit Steinschutt ausgeglichen, in Orikon liegen in den Vertiefungen, wo der gewachsene Fels nicht ausreichte, unregelmässige Steinplatten.

In manchen Fällen wird die Orchestraoberfläche zusätzlich mit losem Material geebnet worden sein. Im grossen Theater von Argos lag eine Erdschicht über dem Fels, in Iaitas wurde die Orchestra mit Sandsteinmehl, das bei der Bearbeitung des anstehenden Sandsteinfelsens anfiel, verfestigt. In Bargasa gab es einen Boden aus Schistplatten. Im Dionysostheater in Athenai soll der Unterzug des ursprünglichen Orchestrabodens aus einer lehmigen Erdschicht mit Kalksteinbrocken über dem Fels bestanden haben[1249]. An anderen Orten sind solche Abgleichschichten möglicherweise nicht beobachtet worden; für den Tanz des Chores war eine möglichst ebene Orchestrafläche sicher erwünscht.

Die übliche Form des Orchestrabodens war jedoch der Erdboden. Solche Erdböden sind mehr oder weniger sicher vorhanden in *Aï Khanoum*, Aigai (Vergina), im Amphiareion bei Oropos (?), in Antiphellos, Apollonia (Pojani), Aptera, Arykanda, Assos, Babylon, Byllis, Demetrias, im griechischen Theater von Dion, in Dodona, Elea (wo die Parodoi gepflastert sind), in der Stadt Epidauros, im Theater beim Asklepieion in Epidauros, in Eretria, Euonymon, Hephaistia, Herakleia Minoa, Gitana, *Gioiosa Ionica*, Hippana, Ialysos, Iasos, Ikaria, Isthmos, Kaunos, im unteren Theater von Knidos, Lokroi Epizephyrioi, Mantineia, Maroneia, Megalopolis, Metapontion, Mieza, Morgantina, Oiniadai, Orchomenos Arkadias, Orchomenos Boiotias, Orthosia, Paphos, im griechischen Theater von Pergamon, in Phoinike, Priene, Rhamnous, Segesta, Stratos, Thera (?), Thorikos (wo im Nordwesten der gewachsene Fels ansteht), im Theater A

[1247] cf. dazu unten 619 mit Anm. 6418–6420.

[1248] cf. dazu unten 390–394. Auch Gogos, Aigeira a. O. (oben Anm. 258) 27, Anm. 49.

[1249] cf. Fiechter, Das Dionysos-Theater 1 a. O. (oben Anm. 226) 59, Abb. 51.

von Troia und im hellenistischen Theater von Xanthos. Nur gelegentlich finden sich in der Literatur genauere Beobachtungen. So wurden im griechischen Theater von Dion, in Herakleia Minoa und in Mieza zwei Niveaus aus fester Erde unterschieden; in Babylon gab es drei Erdniveaus. Im Theater von Solus bestand der ursprüngliche Boden aus Erde, ein 0,5 m höher gelegter Boden aus Cocciopesto wird vom Ausgräber noch in die Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. datiert. In Paphos bestand der Boden aus einer Erdschicht über einer Schicht aus Sand und Schutt.

Gelegentlich erhielt der Erdboden eine besondere Oberfläche. Im Theater im Heiligtum der syrischen Gottheiten in Delos besteht der Boden aus Marmorsplittern, in Elis wurde ein wohl hellenistischer Kieselboden beobachtet. Auch in Acharnai gab es einen Kieselboden. Im zweiten Theater in Larissa besteht der Orchestraboden aus festgestampften Flusskieseln. Im Panionion ist der Boden aus gestampftem Lehm über einer Schotterschicht eingebracht worden. In Ialysos war die Erdschicht mit Sand abgedeckt, in Eretria fand sich auf der Erdschicht ein mehrfach erneuerter dünner Kalkestrich[1250]. Man wird davon ausgehen, dass ähnliche Massnahmen zur Abgleichung der Orchestrafläche auch bei anderen Theatern getroffen wurden; manche sind wohl durch den Gebrauch abgenutzt, manche bei der Grabung nicht beobachtet worden.

Abschliessend sind noch einige Problemfälle zu diskutieren. Im Theater von Halikarnassos ist bei der Restaurierung ein Plattenboden eingebracht worden, welcher die Orchestra teilweise bedeckt. Der Boden ist völlig modern und kann nicht auf antike Reste zurückgehen; das Verlegemuster ist in seiner Anordnung nicht antik. In zwei Fällen sind für griechische Theateranlagen möglicherweise Plattenpflaster belegt. Im kleinen Theater von Ambrakia soll es nach Meinung des Ausgräbers einen Plattenboden gegeben haben, doch sind die Steinplattenreste nicht regelmässig und gehören kaum zu einem ehemals vorhandenen durchgehenden Boden; ihre Funktion im Einzelnen bleibt allerdings offen. Auch für das erste Theater von Larissa nimmt der Ausgräber einen Steinplattenboden an; auch hier sind die bisher freigelegten Reste in der nur teilweise freigelegten Ruine jedoch zu wenig aussagekräftig, um diese Deutung zu stützen. Als Ergebnis lässt sich festhalten, dass es kein einziges sicheres Beispiel für eine regelmässig gepflasterte Orchestra aus griechischer Zeit gibt; Plattenpflaster in der Orchestra sind typisch für römische Theaterbauten.

[1250] Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) 35, Taf. 24, 3.

Die Orchestrabegrenzung, der Ringkanal (Euripos), andere Abzugskanäle

Die Orchestrabegrenzung

Die Definition des Orchestraraumes erfolgt, wie oben schon ausgeführt worden ist[1251], sozusagen negativ, einerseits durch die Koilonform und insbesondere deren inneren Abschluss, andererseits durch das Bühnenhaus[1252], wenn ein solches vorhanden ist. Als koilonseitiger Orchestrarand begegnet gelegentlich die unterste Sitzreihe, wie z. B. in Akrai, Apollonia (Marsa Susa), Euonymon, Messene (Theater im Asklepieion), Nea Pleuron, Rhegion, Telmessos. Häufig dient die Fussbank vor der untersten Sitzreihe als Orchestrabegrenzung, so in Iaitas oder in Pinara, wo die Fussbank den Orchestrakreis besonders betont[1253], aber auch in den Theatern im Amphiareion bei Oropos, in Antiphellos, Arykanda, Hephaistia, Ialysos, Kadyanda, Kaunos, im unteren Theater von Knidos, in Kyaneai, im zweiten Theater von Larissa, in Massilia, im Theater im Asklepieion von Messene, in Segesta (die erste Sitzreihe ist nicht erhalten, aber als Standspur zu erkennen) und in Termessos. In Thorikos diente die Prohedrie, in Demetrias, Nikaia (Klos) und Thera die Fussbank vor der Prohedrie als Begrenzung. In Makyneia wird die unregelmässige Orchestra im Osten von der Prohedrie, im Übrigen von der Fussbank[1254] begrenzt. Manchmal liegt vor der untersten Sitzreihe auch ein Umgang, wie in Byblos, im Heiligtum der syrischen Gottheiten in Delos 2, in Eretria 2 und im Panionion; die Grenze zwischen Umgang und Fussbank ist nicht eindeutig zu ziehen, wenn die Fussauflage sich auf dem Orchestraniveau befindet. In Abdera wird der Orchestrarand durch eine Orthostatenreihe markiert; auch in *Castiglione di Paludi* wird der Orchestrarand durch eine besondere Steinsetzung bezeichnet. Im Theater von Lindos markiert ein erhöhtes Felsband den Orchestrarand; wahrscheinlich handelt es sich um die Auflage für eine Lehnenbank-Prohedrie. In Mantineia finden sich zwischen der ersten Sitzreihe und der Orchestra drei Stufen, deren unterste die Orchestra

[1251] cf. oben 35.

[1252] Die Randformen der griechischen Orchestra hat E. Fiechter, Einige Beobachtungen über die Chronologie der Rand-Formen der griechischen Orchestra, in: Mélanges offerts à M. Octave Navarre (1935) 181–189, untersucht. Seine Entwicklungsvorstellung beruht aber auf einer verfehlten relativen und absoluten Datierung der in Betracht gezogenen Bauten und ist daher völlig überholt.

[1253] cf. oben 56. 58.

[1254] Nicht ganz sicher, möglicherweise handelt es sich auch um die unterste Sitzreihe, cf. den Katalogteil *s. v.* Makyneia.

begrenzt. Im kleinen Theater von Ambrakia liegen zwei Stufen vor der ersten Reihe, die untere begrenzt die Orchestra. In Morgantina liegt innerhalb der ersten Sitzreihe eine Steinschwelle, welche den Orchestrarand bezeichnet. In Euonymon bildet die vordere Steinschwelle des rechteckigen Theatrons die Orchestrabegrenzung. Im hellenistischen Theater von Xanthos ist nur das Fundament der Orchestrabegrenzung erhalten; offen bleibt, ob darauf eine Fussbank oder die erste Sitzreihe stand.

Der Ringkanal (Euripos)

Häufig findet sich als Trennung zwischen Koilonbereich und Orchestra jedoch ein Ringkanal, welcher als Euripos bzw. *euripus* bezeichnet wird. Die Bezeichnung, welche im Griechischen und im Lateinischen allgemein Meerenge oder Kanal bedeutet, geht für die Bezeichnung des Ringkanals im Theater, jedenfalls was das Griechische angeht, nicht auf antiken Gebrauch zurück[1255]. Der Ringkanal kann verschieden ausgestaltet sein, worauf im Einzelnen noch einzugehen ist. Er diente in erster Linie der Entwässerung. Die Entwässerung des Koilons und der Orchestra stellte ein wichtiges Problem dar, auch in Gebieten, wo Niederschläge selten sind. Denn wenn einmal Niederschläge anfielen, ergab sich durch die Bauform des Koilons, dass das Wasser gesammelt und zum Orchestrarand geleitet wurde, es sei denn, man hätte andere Abflussmöglichkeiten schon im Koilonbereich vorgesehen. Dies ist nur selten nachgewiesen, so im grossen Theater von Argos, wo unter dem Diazoma zwischen dem mittleren und dem unteren Rang ein allerdings sekundär angelegter Kanal liegt. Im grossen Theater von Syrakusai verläuft unter der sechsten Reihe des oberen Ranges ein in den Felsen geschnittener umlaufender Kanal, welcher abgedeckt war. Einen Kanal in der *praecinctio* zwischen erstem und zweitem *maenianum* hat auch das Theater von Neapolis (Napoli) aus der Zeit Domitians.

Ein Ringkanal, welcher das Wasser um die Orchestra herum und an den Flügeln des Bühnenhauses vorbei ableitete, war sicher eine naheliegende und praktische Lösung. Dadurch konnte die Orchestra von grossen Wassermengen freigehalten und ebenfalls in den Ringkanal entwässert werden. Festzuhalten ist jedoch, dass der Ringkanal nur **eine** Lösungsmöglichkeit war. Daneben gab es auch Wasserzuflüsse im Orchestrabereich und Kanäle verschiedenster Art, worauf ebenfalls zurückzukommen ist. Manchmal sind überhaupt keine besonderen Vorkehren zur Wasserableitung getroffen, das Regenwasser floss durch die Parodoi ab, so etwa in Lindos mit einer Orchestra mit Felsboden oder im Theater von Arykanda mit einer Orchestra mit Erdboden.

Für den Ringkanal gibt es verschiedene Formen. Sehr selten scheint der Euripos in Form der Steinrinne zu sein, wie er bisher nur in Aigai (Vergina) und in Leontion nachgewiesen ist; eine Reihe von Blöcken, in welche eine flache Rinne eingemeisselt ist, folgt dem Orchestrarand. Wenn die genannten Beispiele aussagekräftig sind, handelt es sich um eine nur in der Frühzeit der Rundkoila übliche Euriposform; ihr Nachteil war sicher eine vergleichsweise geringe Abflusskapazität.

Häufiger ist der Umgangs-Euripos in der Form eines flachen, wenig tiefen gepflasterten Kanals, der gleichzeitig auch als Umgang vor der ersten Sitzreihe dient. Beispiele dafür finden sich in den Theatern von Assos, Buthroton, Elea, Epidauros (Asklepieion), Eretria 2, Halikarnassos, im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander, in Metapontion, Orikon, Priene, Syrakusai (älterer Euripos im grossen Theater) und im grossen Theater A von Troia, wohl auch in Acharnai. Auf Grund der erhaltenen Reste gehörte wohl auch der in der Kaiserzeit entfernte Euripos des Theaters von Elis zu dieser Gruppe von Bauten. Im kleinen Theater von Orikon unterscheidet sich der Umgangs-Euripos in der Konstruktionsweise vom üblichen; er besteht aus regelmässig gefügten Kalksteinplatten mit vertieftem zentralen Bereich und hochstehenden Rändern. In Megalopolis ist der offene Kanal unmittelbar vor der Prohedrie mit 0,5 m eher schmal und 0,3 m tief; die Prohedriesitze konnte man mit einem grösseren Schritt über den Kanal oder in diesen hinuntertretend erreichen, in jedem Fall nicht eine eben praktische Lösung! Auch im grossen Theater von Delos 2 musste der wenig tiefe Euripos mit einem Schritt überquert werden, da keine Brücken vorhanden sind; zur Benutzung als Umgang war der schmale Kanal aber nicht geeignet.

Oft ist der offene Umgangs-Euripos nicht vor dem ganzen Koilon herumgeführt. In Eretria 2 nimmt er nur einen Halbkreis ein, in Epidauros und Buthroton[1256] unwesentlich mehr. Ähnlich ist die Situation auch in Syrakusai (älterer Euripos im grossen Theater), während in Metapontion die Länge unter dem Halbkreis bleibt. Deutlich mehr als einen Halbkreis nimmt der Umgangs-Euripos nur

[1255] Der von Caesar eingerichtete Ringkanal im Circus Maximus in Rom wurde als *euripus* bezeichnet, cf. Plin. nat VIII 21; Suet. Iul. 39; dazu Pollack, RE 11, 1907, 1284f. *s. v*. euripus, 6). cf. auch unten 149 und 395f. zum *euripus* im römischen Theater.

[1256] Er ist hier sicher nicht sekundär verkürzt worden, wie postuliert worden ist; cf. den Katalogteil *s. v.*

in Assos, wo der Abschluss ist allerdings nicht bekannt ist, und in Magnesia ein. In Priene erstreckt sich der Euripos bis zu den stark überzogenen Innenecken des Koilons. Auch die beiden Sonderfälle in Delos 2 und Megalopolis zeigen Euripoi, die bis zu den Koilonecken geführt sind.

Der Abfluss des Wassers aus dem offenen, gegen das Ende hin abfallenden Euripos erfolgte manchmal an beiden Enden durch Öffnungen, welche in unterirdische Ableitungen durch die Parodoi führten; diese Lösung findet sich in Buthroton, wo an beiden Schmalseiten eine doppelte bogenförmige Abflussöffnung vorhanden ist und die Kanäle unter dem römischen Bühnenhaus durchlaufen, in Epidauros, Metapontion, Priene und Syrakusai (älterer Euripos im grossen Theater) und auch in Delos 2. In Magnesia und auch in Megalopolis, in Orikon und in Elis ist nur auf einer Seite ein Abfluss vorhanden. In Eretria 2, wo der Euripos gegen beide Enden hin Gefälle aufweist und an beiden Schmalseiten eine kleine bogenförmige Abflussöffnung hat, ist der ursprüngliche Abflusskanal nur auf der Westseite erhalten. Er läuft unter dem ursprünglichen Bühnenhaus hindurch. Er besteht aus einer Reihe grosser Porosblöcke, in welche eine U-förmige Rinne eingearbeitet ist; die nachgewiesene Abdeckung ist sekundär. Der bei den alten Grabungen auf der Ostseite aufgedeckte, heute nicht mehr erhaltene Abflusskanal aus Terrakottaelementen mit rechteckigem Querschnitt geht auf eine spätere Erneuerung zurück. Er überquerte schräg die Ost-Parodos und verlief aussen entlang dem ursprünglichen Bühnenhaus; die Flügel des jüngeren Bühnenhauses haben ihn dann überbaut. Weil die Orchestra von Eretria 2 in den gewachsenen Boden eingetieft ist, mussten die Abläufe tief geführt werden. Bei den anderen genannten Theatern, in Assos und Elea, ist der Verlauf des Abflusses nicht bekannt. Eine besondere Lösung findet sich im Theater von Solus, wo der aus Steinrinnen gebaute Abflusskanal von einem, möglicherweise auch von beiden Euriposenden aus schräg durch das Bühnenhaus hindurch zu einem Durchfluss in dessen Rückwand geleitet wurde. Von dort lief er zunächst gerade zur etwas tiefer liegenden öffentlichen Zisterne der Stadt[1257]; im Zusammenhang mit dem Bau der Nordwestpartie der Agora musste der Kanal dann etwas nach Norden verlegt werden.

Trotz der beschriebenen Variationen im Detail vertreten die genannten Bauten alle denselben charakteristischen Typus des Umgangs-Euripos. Beachtet man die Entstehungszeit, fällt auf, dass es sich um frühe Theaterbauten handelt, die noch ins 4. oder doch ins frühe 3. Jahrhundert v. Chr. zu datieren sind. In den wenigen Fällen, wo neben der Frühdatierung auch ein jüngerer Ansatz vorgeschlagen wurde oder wo die Frühdatierung nicht eindeutig feststeht, also für Assos, Buthroton, Halikarnassos, Orikon und Syrakusai (älterer Euripos im grossen Theater) ist der offene, flache Umgangs-Euripos ein wichtiges Element, welches eine frühe Datierung stützen kann. Einzig beim hellenistischen Theater in Magnesia am Mäander, wo der Euripos mit der zweiten Phase verbunden wird, ergibt sich eine Abweichung; hier wäre zu überlegen, ob der Euripos nicht mit dem ursprünglichen Bau verbunden werden und dieser dann ebenfalls in die frühere Zeit hinauf gesetzt werden könnte; da die Ruine heute weitgehend verschwunden ist, kann die Frage am Bau nicht mehr überprüft werden.

In der Mehrzahl der Beispiele ist der Euripos aber ein oft recht tiefer Kanal, der ganz abgedeckt oder mit Steinbrücken am Fuss der Radialtreppen des Koilons überbrückt ist. In Stratos liegt der tiefe Euripos innerhalb des Umgangs vor der Prohedrie und ist mit Steinplatten mit schlitzartigen Öffnungen abgedeckt. Die Abmessungen für den Ringkanalquerschnitt sind keineswegs einheitlich; neben breiten und tiefen Kanälen wie z. B. in Dodona (Breite 1,05 m, Tiefe 0,9 m) stehen eher flache Kanäle wie etwa im griechischen Theater von Dion (Breite etwa 1,2 m, Tiefe etwa 0,45 m)[1258]. Eine systematische Diskussion der Kanalquerschnitte ist kaum möglich, da häufig genaue Angaben zu den einzelnen Bauten fehlen. Flache, schmale Ringkanäle blieben ganz offen, wie die vorher schon genannten Beispiele im grossen Theater von Delos 2 und in Megalopolis zeigten. Hierher gehören möglicherweise auch der Euripos des grossen Theaters von Argos und der ursprüngliche Euripos im Theater von Tralleis.

Am häufigsten sind Euripoi mit radialen Steinbrücken, wie sie für Acharnai[1259], für das Dionysostheater in

[1257] cf. den Stadtplan in A. Adriani u. a., Odeon ed altri 'monumenti' archeologici (1971) Plan 1 nach S. 456, wo der doppelte Kanalverlauf eingetragen ist, allerdings ohne die Einmündung des ersten Zustandes in die öffentliche Zisterne.

[1258] Es folgen einige weitere Massangaben. Apollonia (Pojani): Tiefe 0,72 m. Argos, grosses Theater: Breite 0,28 m, Tiefe 0,4 m. Athenai, Dionysostheater: Breite 0,91 (oben) bis 0,96 m. Delos, grosses Theater: Breite 0,29 m, Tiefe 0,24 m. Dion, griechisches Theater: Breite ca. 1,2 m, Tiefe ca. 0,45 m. Dodona, Breite 1,05 m, Tiefe 0,9 m. Herakleia Minoa: Breite 1,25 m. Korinthos, griechisches Theater: Breite 0,52 m, Tiefe 0,55 m. Maroneia: Breite 0,84 m, Tiefe 0,63 m. Megalopolis: Breite 0,5 m, Tiefe 0,3 m. Oiniadai: Breite 0,6 m. Sikyon: Breite 1,2 m. Sparta, grosses Theater: Breite 0,5 m, Tiefe etwas mehr als 0,5 m. Tralleis: Breite ca. 0,35 m, Tiefe ca. 0,35 m.

[1259] Die Ausgräberin M. Platonos-Giota, Το ιερό της Αθηνάς Ιππίας και το Θέατρο, in: M. Dougka-Toli/Stavroula Oikonomou (Hrsg.),

Athenai, für Daphne, Delphoi, im griechische Theater von Dion, für Dodona, Ephesos, Korinthos, Maroneia, für das Theater in der Stadt in Messene[1260], die beiden Theater im Peiraieus, Phleius, Sikyon und Sparta bezeugt sind. Bei der radialen Anordnung der Brückensteine konnten sich dort Schwierigkeiten ergeben, wo das Koilon gestelzt oder mit mehreren Zentren konstruiert war[1261]. Im Dionysostheater in Athenai folgen die Brückensteine dem Koilonzentrum, nicht dem Orchestrazentrum; einige sind im erhaltenen Zustand sekundär verschoben. Nur in Dodona nehmen die Brückensteine keinen Bezug auf die Radialtreppen. Eine besondere Form findet sich in Dion, wo es offenbar nur im Scheitel des Orchestrakreises vor der Mitteltreppe und bei der Nordparodos eine Brücke gegeben hat. Je nach der topographischen Situation sind die Euripoi gebaut, wie in sehr sorgfältiger Form im griechischen Theater von Dion[1262], oder in den gewachsenen Fels abgetieft, wie z. B. im grossen Theater von Argos, im Dionysostheater von Athenai, in Erythrai oder in Sikyon, wo der ganze zentrale Bereich des Theaters aus dem anstehenden Fels geschnitten ist. In Maroneia gibt es in regelmässigen Abständen Zuflussrinnen von der Orchestra her in den Euripos. In Phoinike sind zwei konzentrische Euripoi beobachtet worden, welche mit den beiden hellenistischen Phasen des Theaters verbunden werden; sie sind aus Quadern sorgfältig errichtet und waren nicht überdeckt. Der ältere hatte 8 Steinbrücken, der jüngere 5, von denen einzelne *in situ* erhalten sind.

Manchmal sind die Brücken-Euripoi nachträglich, oft erst spät, ganz eingedeckt worden, so in Athenai, wo in einzelne der Abdeckplatten rosettenförmige Wassereinlassungen eingearbeitet wurden; der Euripos ist später auch mit Brunnenputz ausgekleidet worden. Sekundäre Abdeckungen gibt es ferner in Daphne, Delphoi und Maroneia, auch in Sparta[1263]. Die Abdeckung des Kanals im Theater von Zea im Peiraieus ist modern. Beim sekundär abgedeckten Euripos in Apollonia (Pojani) ist die ursprüngliche Form nicht bekannt, und dasselbe gilt für die Euripoi in Aigeira und *Aï Khanoum*[1264], wo es vielleicht ebenfalls Brückensteine gab. In Dodona und in Ephesos ist der Euripos in römischer Zeit zugeschüttet worden.

Nicht ganz selten sind die Euripoi von Anfang an gedeckt worden[1265], wobei meist Öffnungen belassen wurden, durch welche das Wasser abfliessen konnten, wie in den Theatern von Herakleia Minoa und Oiniadai. In Lokroi Epizephyrioi war die Abdeckung nicht aus regelmässigen Platten gebaut, sodass das Wasser wohl durch die Zwischenräume abgeflossen ist; später wurde der Euripos durch einen zentralen Abflusskanal ersetzt. In Orchomenos Boiotias scheint der ganze Euripos abgedeckt gewesen zu sein, doch ist die Abdeckung nur sehr partiell erhalten, sodass die Anordnung der Einfüsse unbekannt bleibt. In Orchomenos Arkadias ist heute nur der Anschluss des Abflusskanals deutlich, der eigentliche Ringkanal scheint unter der Fussbank der Prohedrie zu verlaufen.

In der Regel besassen die Euripoi mit Brücken oder Abdeckungen, im Gegensatz zu denjenigen mit flachem Umgangs-Euripos, nur einen Abfluss. Ausnahmen sind Aigeira, Apollonia (Pojani), Delos 2, Phoinike 1 und Sparta mit Ableitungen durch beide Parodoi sowie Daphne, wo die Kanäle die gestelzte Koilonform fortsetzen und senkrecht unter dem Bühnenhauskomplex durchziehen. In Stratos laufen die beiden Euriposarme unter der Orchestramitte vor dem Bühnenhaus zusammen und werden unter diesem hindurch und durch die grosse Stützmauer im Gelände hinter dem Bühnenhaus ins Tal geführt. Einen einzigen Abfluss haben *Aï Khanoum*, das grosse Theater von Argos, das Dionysostheater von Athenai, Delphoi, Dion, Dodona, Ephesos, Herakleia Minoa, Korinthos, Lokroi Epizephyrioi, Maroneia, Megalopolis, Oiniadai, Orchomenos Arkadias, Phoinike 2 und Sikyon; wohl auch Phleius[1266], wo ein Gefälle nach Osten festgestellt wurde, der Abfluss aber unbekannt bleibt. Auch in anderen Fällen ist die Art des Abflusses nicht bekannt, so in Orchomenos Boiotias, im hellenistischen Theater von Pergamon, im Theater von Zea im Peiraieus und in Tralleis. Im Allgemeinen wurde der Abfluss sorgfältig am Bühnenhaus vorbei geführt. Besonders deutlich ist dies in Ephesos, wo der Kanal eng um die innere Analemmaecke herumgeführt ist. Mit der sorgfältigen Ableitung, wie sie die Regel war und in vielen Fällen beobachtet werden kann,

Αρχαιολογικές συμβολές, τόμος Α· Αττική (2013) 148 spricht von einer Abdeckung des Euripos, doch scheint die Aufnahme a. O. Abb. 15 anzuzeigen, dass es sich um Brücken handelt.

1260 **Hier scheint es hölzerne Geländer an den Brücken und am Euripos**rand gegeben zu haben, cf. P. Themelis, To Ergon 2005 (2006) 41f.

1261 cf. dazu oben 83f. und 134.

1262 cf. G. Karadedos, in: Ancient Macedonia 4, 1986, 332, Abb. 5.

1263 Die Beschreibung des ursprünglichen Zustandes ist nicht sehr klar, cf. A. M. Woodward, BSA 26, 1923–25, 124; 27, 1925/26, 176.

1264 Auf dem schematischen Plan CRAI 1978, 431, Abb. 6 werden Brücken rekonstruiert, cf. aber den erhaltenen Zustand a. O. Abb. 10!

1265 Hierher gehört wohl auch der Ringkanal in Bargasa.

1266 cf. W. R. Biers, Hesperia 44, 1975, 58.

wurde erreicht, dass das Bühnengebäude auch im Falle eines Schadens oder bei starkem Wasserfluss durch die Erosion des Wassers nicht gefährdet wurde.

Um so mehr fallen zwei Sonderfälle auf. Im Dionysostheater von Athenai läuft der Abflusskanal tief im Felsen unter dem Ostparaskenion hindurch. Der unübliche Verlauf ist damit zu erklären, dass der Kanal älter ist als die Bühnenhausanlage[1267]. Dies könnte darauf hindeuten, dass bei der Planung des Koilons und der Orchestra möglicherweise noch nicht an die Errichtung eines festen Bühnenhauses oder jedenfalls zumindest des dann ausgeführten festen Bühnenhauses gedacht worden war; sicher gehört der Kanal, der im Zusammenhang mit den Felsabarbeitungen für das Koilon und die Orchestra entstanden sein muss, zu den ältesten Teilen des Dionysostheaters[1268]. In Dodona läuft der Abflusskanal ebenfalls unter dem Proskenion und dem Bühnenhaus hindurch; leider gibt es keinen veröffentlichten Plan, welcher den Verlauf zeigen würde, sodass ein Urteil schwer fällt. Besondere Abflusslösungen begegnen in Maroneia und Sikyon, wo die Entleerung in einen Abflusskanal sich im Scheitel des Euriposhalbkreises findet. In Maroneia führt ein grosser, aus dem höher gelegenen Stadtgebiet kommender Abflusskanal radial unter dem Koilon hindurch. In Sikyon dürfte die besondere Lösung mit dem Umstand zusammenhängen, dass das ganze Zentrum des Baus tief in den anstehenden Felsen eingegraben ist.

Nichts näheres bekannt ist über die Euripoi in den Theatern von Aptera, Iasos, Solus und Teos sowie über denjenigen im heute überbauten Theater von Munychia im Peiraieus; der Euripos von Erythrai ist nur sehr partiell freigelegt worden.

Betrachtet man die Theater mit gedecktem oder Brücken-Euripos unter dem Gesichtspunkt der Chronologie, zeigt sich, dass diese Art des Euripos seit den Anfängen des Rundkoilons vorkommt, so im Dionysostheater in Athenai. Deutliche Schwerpunkte ergeben sich nicht, auch wenn für das 1. Jahrhundert v. Chr. nur noch einziges Beispiel, Tralleis, genannt werden kann. Auch noch in der römischen Kaiserzeit begegnet der Ringkanal, der *euripus*, weiterhin, allerdings nur in dieser Form, während der Euripos in Form der Steinrinne und der Umgangs-Euripos, welche innerhalb der Theaterarchitektur früh sind, nicht mehr zu belegen sind. Kaiserzeitliche Theater mit einem *euripus*, der im Allgemeinen abgedeckt war, sind Alba Helviorum, Albintimilium, Aphrodisias, Asculum, das Odeion des Herodes Atticus in Athenai, Augusta Taurinorum, Augustodunum, Caesarea Maritima, Carsulae, Casinum, Ferentium, das grosse Theater von Lugdunum (mit moderner Abdeckung), Miletos, Minturnae, Parma, das Theater am Kapitolshügel in Pola, Salamis, Selge, Side, Tarraco, Teanum Sidicinum, Tergeste, Verona, das Theater von Vienna und Virunum[1269].

Abzugskanäle

Eine weitere, konstruktiv anspruchslosere Möglichkeit, das meteorische Wasser aus dem Koilon und der Orchestra abzuleiten, sind einfache Abflusskanäle. Während diese Form der Entwässerung in der römischen Kaiserzeit sehr verbreitet war[1270], sind für die hellenistischen Theater nur vergleichsweise wenige Beispiele bekannt, nämlich das kleine Theater von Ambrakia, dasjenige im Amphiareion, Apollonia (Marsa Susa), Apollonia (Pojani), das gradstufige Theater in Argos, das Südwesttheater von Byllis, Demetrias, Hephaistia, Iaitas, Lokroi Epizephyrioi und Segesta. Von der Chronologie her ergeben sich keine besonderen Schwerpunkte. Die Mehrzahl der Beispiele stammt aus Nordwestgriechenland und aus dem Westen, doch wird man angesichts der geringen Gesamtzahl keine allzu weitgehenden Schlüsse ziehen wollen.

Im Amphiareion bei Oropos, in Hephaistia und in Iaitas ist auch die Einflussöffnung bekannt; in Iaitas hatte diese die Form eines sorgfältig zugehauenen, profilierten Kanaldeckels aus Kalkstein mit rosettenförmig angeordneten Einflussöffnungen. In Apollonia (Pojani) wird der Kanal durch eine Einflussöffnung unter dem Proskenion abgeleitet; das chronologische Verhältnis zwischen dem Kanal und dem gedeckten Euripos ist offen. In Segesta ist die auf manchen Plänen eingetragene Öffnung nicht antik, sondern geht auf Heinrich Bulle zurück[1271]; eine Öffnung in der Art der drei erhaltenen Beispiele muss aber auch hier und bei den übrigen genannten Beispielen vorausgesetzt werden.

Im Gegensatz zu den oben besprochenen Euripos-Abflüssen sind nur wenige Abflusskanäle durch den Parodosbereich geführt, nämlich im Amphiareion bei Oropos und in Demetrias, wo der Abfluss einem späteren Bauzu-

1267 cf. W. Wrede, in: Bulle, Untersuchungen 55–60; Fiechter, Das Dionysos-Theater 1 a. O. (oben Anm. 226) 18–20; Das Dionysos-Theater 4 a. O. (oben Anm. 999) 8f.

1268 Unsicher bleibt, ob er allenfalls einem Vorgängerbau zuzuweisen ist, wie Fiechter, Das Dionysos-Theater 1 a. O. 20 annahm.

1269 Auf diese Bauten ist unten 395f. im Zusammenhang mit der Besprechung der Orchestra der kaiserzeitlichen Theater zurückzukommen.

1270 cf. dazu unten 399.

1271 cf. Bulle, Untersuchungen 115.

stand angehört. Auch im gradstufigen Theater von Argos, wo nur die Austrittsöffnung des Kanals aus der Stützmauer der Orchestraterrasse bekannt ist und wo es wohl nie ein festes Bühnenhaus gab, erfolgte die Ableitung seitlich am Theatron vorbei. Üblicher ist eine mehr oder weniger zentrale Ableitung unter dem Bühnenhaus hindurch wie in Apollonia (Marsa Susa), Byllis, Hephaistia, Iaitas, Lokroi Epizephyrioi und Segesta. In Lokroi Epizephyrioi tritt der Abflusskanal zusammen mit einem Ringkanal auf; er dürfte sekundär sein und hat möglicherweise auch den Ringkanal entwässert[1272]. In Apollonia (Marsa Susa) wurde der Abflusskanal wohl von einem möglicherweise jüngeren Kanal entlang der Rückseite des Bühnengebäudes aufgenommen. Im grossen Theater von Syrakusai ist der Kanal sekundär, wohl erst in der Kaiserzeit, durch die Verlängerung des Charontischen Gangs (dazu unten) entstanden.

Schliesslich sei noch auf einige besondere Lösungen hingewiesen. Im kleinen Theater von Ambrakia verläuft der 1 m breite und 0,6 m tiefe Abflusskanal entlang der Proskenionfront, eine Lösung, welche sonst nur bei römischen *pulpita* begegnet. Auch die für das kleine Theater grossen Dimensionen des Kanales fallen auf. Möglicherweise diente der Kanal nicht nur für das Theater, doch ist sein Verlauf ausserhalb des Orchestrabereichs bisher nicht bekannt; jedenfalls läuft er im Westen über die Proskenionecke hinaus weiter nach Westen. Eine ganz besondere Situation findet sich auch in Tegea, wo hinter der Prohedriebank und vor dem Umgang vor der Sitzreihe ein rinnenförmiger Kanal nachgewiesen ist. Auch hier ist die Situation im ganzen nicht geklärt, die Kanalform erinnert aber an die frühen rinnenförmigen Euripoi von Aigai (Vergina) und Leontion[1273]; dies kann die frühe Datierung von Prohedrie und Kanal im Rahmen einer besonderen Bauphase, vor 174 v. Chr.[1274], stützen. Unsicher ist schliesslich beim Theater von Byblos, ob der in der Gasse hinter dem Bühnenhaus beobachtete Kanal mit der Entwässerung des Theaters zusammenhängt; die Anlage ist zudem wohl erst kaiserzeitlich.

Der Charontische Gang

Unter dem Gesichtspunkt der Orchestraentwässerung ist schliesslich auf ein weiteres Element einzugehen, auf den sogenannten Charontischen Gang. Der Begriff geht auf Poll. IV 127. 132 zurück; nach Pollux handelt es sich dabei um eine unterirdische Passage, welche das Auftreten von Eidola ermöglichte. Solche Auftritte sind aus der klassischen Tragödie bekannt, etwa derjenige des Dareios in den Persern des Aischylos. Charontische Gänge haben daher in der Diskussion der Forschung eine gewichtige Rolle gespielt[1275]. In Wirklichkeit sind solche unterirdischen Gänge bei erhaltenen Theatern nicht sehr häufig gewesen. Vorsicht ist angezeigt, um Verwechslungen mit blossen Abflusskanälen zu vermeiden.

Ein für Aufführungen brauchbarer Charontischer Gang muss folgende Anforderungen erfüllen: Er muss gross genug sein, um einen Schauspieler mit Kostüm und Maske passieren zu lassen. Der Einstieg muss innerhalb des Bühnengebäudes liegen, den Zuschauern also verborgen bleiben. Der Ausstieg kann irgendwo in der Orchestra angelegt sein, ist aber in der Regel zentral angeordnet. Unterirdische Gänge, welche diese Anforderungen erfüllen, sind nicht zahlreich. Sie sind bei den folgenden hellenistischen Theatern vorhanden: im grossen Theater von Argos, in Delos[1276], im griechische Theater von Dion, in Eretria, in Erythrai, im unteren Theater von Knidos[1277], im griechischen Theater von Korinthos, im ersten Theater von Larissa, im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander, in Mieza, in Paphos, in Sikyon, im grossen Theater von Syrakusai und vielleicht in Thebai Phthiotides. Hinzu kommen einige wenige kaiserzeitliche Beispiele, nämlich das Südtheater von Gerasa, das Odeion von Korinthos, das grosse Theater von Philadelphia (Amman) und Stoboi[1278]. In Philadelphia wird der Gang, der unter dem Bühnenbereich durchführt, zugleich auch als Wasserableitung gedient haben. Im Odeion von Korinthos ist der Charontische Gang nach Meinung der Ausgräber sekundär in einen Abflusskanal umgewandelt worden. Spät und

[1272] Der in einem kleinen Format veröffentlichte Steinplan bei D. Mertens, CMGr 1976, Taf. 47 ist leider zu wenig aussagekräftig, eine Publikation des Bauwerkes steht aus.

[1273] cf. oben 146.

[1274] cf. dazu den Text des Katalogteils!

[1275] cf. etwa Frickenhaus 54f.; Bulle, Untersuchungen 293f.; Bieber, History[2] 78. Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 210 möchte allerdings nicht ausschliessen, dass diese Gänge nichts mit dem Drama zu tun haben, wogegen aber das Zeugnis des Pollux spricht.

[1276] cf. J.-Ch. Moretti/P. Fraisse, BCH 123, 1999, 497–500, Abb. 1–3. Fraisse/Moretti, EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) Taf. 40–42, Abb. 158–168.

[1277] Die Anlage ist erst teilweise freigelegt und von der Ausgräberin nicht richtig gedeutet, cf. Bruns-Özgan, Knidos-Studien 4 a. O. (oben Anm. 916) 58–60 mit Abb. 24. Möglicherweise gab es zwei symmetrisch angeordnete Gänge, ähnlich wie in Delos, Eretria. und Korinthos.

[1278] cf. dazu auch unten 585 mit Anm. 5998 und 678 im Zusammenhang mit der Orchestra im kaiserzeitlichen Theater.

nicht mehr im Zusammenhang mit dem Theater stehend ist der unterirdische Gang im Theater von Thasos.

Für Magnesia am Mäander sind sich die Ausgräber uneinig darüber, ob die Ausgänge in die Orchestra für Schauspieler praktikabel waren oder nicht. Der eigentliche Gang unter der Orchestra war aber begehbar und besass einen Einstieg, der sich innerhalb des BH befunden hat. Im Theater von Mieza ist ein unterirdischer Gang nachgewiesen worden, doch sind bisher keine Einzelheiten bekannt. Ganz unklar bleibt beim gegenwärtigen Publikationsstand die Situation in Thebai Phthiotides[1279].

In Segesta, wo man einen Charontischen Gang angenommen hat[1280], handelt es sich dagegen bestimmt um einen Abflusskanal, da der Gang unter dem Bühnenhaus bis zur Rückseite durchläuft, wo sich das Wasser talwärts ergiessen konnte. Ob der Kanal gleichzeitig auch als Charontischer Gang benutzt werden konnte, bleibt offen; jedenfalls ist ein Einstieg im Bühnengebäude nicht sicher nachgewiesen, und die geringe Gangbreite von nur 0,76 m im Orchestrabereich lässt eine Benutzung durch Schauspieler als fraglich, wenn auch nicht als unmöglich erscheinen. Im grossen Theater von Syrakusai ist der Charontische Gang in den gewachsenen Fels geschnitten; er dürfte mit dem griechischen Theater zu verbinden sein. Zunächst hatte er einen, später drei Ausgänge in der Orchestra; sekundär, wohl erst in der Kaiserzeit, ist er zu einem mittleren Abflusskanal umgestaltet worden. In Metapontion ist der Gang sekundär eingebaut und mit Spolien errichtet. Er durchschneidet die Proskenionfront und war angeblich von Anfang an beidseits mit Steinplatten verschlossen; er kann dann allerdings kaum als Charontischer Gang gedient haben[1281].

Im grossen Theater von Argos, in Delos, in Eretria und in Paphos, vielleicht auch im unteren Theater von Knidos befindet sich der Einstieg im Hyposkenion, in Erythrai, wo er eine monumentale Form hat, in einem Flügel des Bühnenhauses. Der sekundär im Abzugskanal eingebaute Zugang in Sikyon liegt ebenfalls im Hyposkenion. Im mittleren Bühnenhausbereich liegen die Zugänge in Magnesia und in Syrakusai, wohl auch im ersten Theater von Larissa , wo die Lage des Einstiegs innerhalb des Bühnenbereichs nicht näher spezifiziert wird[1282]; der Gang hat hier eine Länge von 19,5 m. Im Theater von Delos gibt es zwei ungefähr symmetrisch positionierte vergleichsweise kurze enge und niedrige Gänge mit unbequemem Einstieg. Auch im griechischen Theater von Korinthos gibt es zwei Charontische Gänge in symmetrischer Anordnung, welche in den Flügeln des Hyposkenions liegen. Die Gänge öffnen sich in der Orchestra im Zwickel zwischen dem gebautem Orchestrakreis und den gebauten Blockreihen zum Proskenion; sie sind offenbar schon früh wieder ausser Gebrauch gekommen. Eine Besonderheit des grossen Theaters von Argos ist, dass der 1,7 m hohe und 0,8 m breite Charontische Gang sich nicht nur in die Orchestra, sondern auch nach hinten durch das Bühnenhaus öffnet und von aussen durch eine Tür zugänglich war. Im griechischen Theater in Dion sind zwei durch einen Charontischen Gang verbundene unterirdische Kammern gefunden worden, die eine etwas jenseits des Orchestrazentrums, die andere unter dem Hyposkenion[1283]; die Anlage ist jünger als das Proskenion.

Die wenig zahlreichen hellenistischen und kaiserzeitlichen Zeugnisse können nicht mit einer ungenügenden Forschungslage erklärt werden, denn der archäologische Nachweis der Gänge ist nicht schwierig. Offenbar handelt es sich bei den unterirdischen Gängen nicht um regelmässige Elemente der Ausstattung, sondern um eher seltene Kuriositäten. Sie waren offenbar immer möglich, wie die chronologische Streuung der Beispiele vom 4. Jahrhundert v. Chr. (Erythrai) bis ins 2. Jahrhundert n. Chr. zeigt, wenn man in den vier kaiserzeitlichen Beispielen, die alle ins 2. Jahrhundert n. Chr. gehören, nicht einen klassizistischen Rückgriff auf Architekturformen griechischer Zeit sehen will.

Angefügt seien noch einige Bemerkungen zu den kleinasiatischen hellenistischen Theatern, die einen beträchtlichen Teil der bekannten Bauten ausmachen. Für diese fällt auf, dass Einrichtungen zur Wasserableitung, Euripoi, nur vereinzelt, nämlich in Assos, Ephesos, Erythrai, Halikarnassos und Magnesia am Mäander, andere Abzugskanäle gar nicht bezeugt sind. Auch Charontische Gänge gibt es nur in Erythrai und in Magnesia am Mäander. Kleinasiatische Theater sind oft recht gut erhalten, doch sind viele nicht oder doch nicht vollständig freigelegt, und oft bleibt der Orchestrabereich verschüttet und damit unbekannt. So muss wohl offen bleiben, ob die fehlenden Einrichtungen auf eine Forschungslücke zurückgehen,

---

1279 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

1280 cf. Bulle, Untersuchungen 114f.

1281 Auch dem Ausgräber D. Mertens ist die Funktion des Gangs offensichtlich nicht ganz klar, cf. BdA 1982 a. O. (oben Anm. 441) 15 mit Anm. 31.

1282 cf. jedoch den Steinplan bei K. Gallis, Deltion 50, 1995 (2000), Chronika 388, Abb. 1, wo der Einstieg des Gangs unter der Strasse A. Papanastasiou offenbar eingetragen ist!

1283 Die Angabe von G. Karadedos, Ancient Macedonia 4, 1986, 335, dass der Einstieg sich ausserhalb des Proskenions befunden habe, ist durch die neuen Grabungen überholt worden, cf. Karadedos 160 mit Abb. 2. 6 b.

oder ob es sich um eine charakteristische Eigenschaft der kleinasiatischen Theater handelt. Hingewiesen sei abschliessend auf eine besondere Entwässerungslösung im griechischen Theater von Balbura, welches am steilen Abhang gelegen ist, was umfangreiche Substruktionen für den Bühnenhausbereich nötig machte. Die Parodoi sind hier zwar als Grundrisselement vorhanden, sie konnten aber nicht begangen werden und endeten in der Flucht der Seitenmauern des Proskenions mit Stützmauern. Auf der Westseite hat sich in der Stützmauer ein grosser steinerner Wasserspeier erhalten, welcher das Wasser aus dem Orchestrabereich im freien Fall talwärts leitete. Da die Orchestra auch in Balbura verschüttet ist, bleibt vorerst offen, auf welchem Weg das Wasser dem Speier zugeleitet wurde.

Thymele, Altäre im Orchestrabereich

Mit Thymele wird allgemein der Altar, insbesondere aber auch der Dionysosaltar in der Orchestra des Dionysostheaters in Athenai und dann ganz allgemein in den Theatern[1284] bezeichnet. Der Ausdruck kann auch für die Orchestra, den Chor, die Bühne oder die Theateraufführung verwendet werden[1285], doch interessiert diese erweitere Bedeutung in unserem Zusammenhang nicht[1286]. Altäre spielen in vielen Stücken des 5. Jahrhunderts eine Rolle; die Belege sind zuletzt von J. P. Poe[1287] diskutiert worden. Das bemerkenswerte Ergebnis von Poes Studie ist, dass es im frühen Theater keine festen Altäre gegeben zu haben scheint; vielmehr gehörten sie zur Inszenierungsausstattung und wurden je nach den Anforderungen der Regie plaziert, hatten also keinen festen Platz[1288]. C. Ashby[1289] hat neben den antiken Lexika die Zeugnisse der Vasenmalerei und insbesondere die Belege in erhaltenen Theaterbauten herangezogen.

Die Thymele, ein Opferaltar war in manchen gebauten Theatern Teil der Ausstattung der Orchestra; im Folgenden werden die archäologischen Belege für die griechische Zeit zusammengestellt[1290]. Sie sind nicht sehr zahlreich, da Altäre ja oft beweglicher Art waren[1291]. Auch wenn solche beweglichen Altäre im Orchestrabereich gefunden werden, wie in Erythrai oder in Pinara, wo heute gleich zwei Altäre im Orchestrabereich stehen, ist ihre genaue Aufstellung oft nicht mehr zu bestimmen. Unsicher bleibt, ob das Altarbasisfragment, das im Bühnenhausbereich des Theaters von Gitana gefunden wurde, als Rest einer Thymele zu interpretieren ist[1292].

In griechischen Theatern sind nur wenige architektonisch fest eingebundene Altäre sicher nachgewiesen, trotz der kultischen Bedeutung der Theaters. Als Aufstellungsort kommen insbesondere zwei Positionen in Betracht, im Orchestrazentrum und im Bereich des Orchestrascheitels vor dem oder unten im Koilonbereich. Im Orchestrazentrum archäologisch sicher nachgewiesen ist allerdings kein einziger Altar[1293]. Nur gerade bei fünf griechischen Bauten sind im Zentrum Spuren vorhanden, die von den Ausgräbern mit mehr oder weniger Bestimmtheit auf Altäre bezogen

1284 Poll. IV 123. Danach kann die Thymele auch die Form eines Bema, eines kleinen Podiums haben.

1285 Zur Wortbedeutung Liddell-Scott-Jones, *s. v.*; W. H. Gross, Der Kleine Pauly 5, 1975, 806f., *s. v.*, mit Belegstellen. Ch. Tsochos, DNP 12/1, 2002, 522. Eine ausführliche Zusammenstellung der Textstellen im Wortlaut geben A. S. F. Gow, On the meaning of the word θυμέλη, JHS 32, 1912, 213. 238, und L. Polacco, Il teatro di Siracusa 2 (1990) 89–115. Die Literatur zur Thymele im Theaterzusammenhang zuletzt zusammengestellt bei J. P. Poe, ClAnt 8, 1989, 138f. Die Studie von F. Robert, Thymélè (1939) befasst sich insbesondere mit Rundbauten; seine Interpretation der Wortbedeutung deckt sich allerdings nicht mit derjenigen der neueren Forschung, wie sie in den oben genannten Referenzwerken dargestellt ist. Eine kritische Analyse des griechischen Begriffs findet sich bei G. Roux, BSocBiblReinach 6, 1988, 65–74; Roux zeigt, dass die Grundbedeutung des Wortes die Deckplatte des Altars bezeichnet, auf welcher das Opferfeuer entfacht wurde. Die in der vorigen Anmerkung zitierte Wortbedeutung nach Pollux entspricht nicht dem Sprachgebrauch der klassischen und hellenistischen Zeit. cf. auch Dörpfeld/Reisch 278–280; Arnott, Greek Scenic Conventions a. O. (oben Anm. 20) 18f.; Hellmann, Recherches a. O. (oben Anm. 10) 74. 78f. Zuletzt Ch. Mauduit/J.-Ch. Moretti, La θυμέλη au théâtre. Une approche sémantique, in: Moretti, Fronts de scène a. O. (oben Anm 117) 11–21.

1286 An dieser Stelle ist auch nicht auf die von Polacco, Siracusa 2 a. O. 79–115 erstmals vorgeschlagene Erklärung von Thymele als Resonanzboden oder Plattform für die Musiker in der Orchestra einzugehen. Die von ihm a. O. 93–95 angeführten Textstellen lassen sich zwanglos auch anders deuten, und auch die Felskammern in einigen der genannten Theatern sind anders zu erklären; für Sikyon und Argos cf. oben 151 zum Charontischen Gang.

1287 The Altar in the Fifth-Century Theatre, ClAnt 7, 1989, 116–139.

1288 Poe, ClAnt 7, 1989, 117. Dies widerspricht der Aussage bei Kolb, Agora und Theater a. O. (oben Anm. 11) 44.

1289 Where was the Altar? Theatre Survey (May 1991) 3–21. Wieder aufgenommen in Ashby, Classical Greek Theatre a. O. (oben Anm. 461) 42–61.

1290 Die Beispiele sind nicht mit denen bei Ashby, Theatre Survey a. O. 9–17 identisch, worauf im Folgenden bei den einzelnen Monumenten eingegangen wird. Zu Altären in kaiserzeitlichen Theatern cf. unten 400f. Dazu gehört auch der Altar im Theater des Asklepieions von Pergamon, Ashby a. O. 17.

1291 Zu den Typen der griechischen Altäre cf. C. G. Yavis, Greek Altars. Origins and Typology (1949). H. Cassimatis/R. Etienne/M.-Th. Le Dinahet, Les autels, problèmes de classification et d'enregistrement des données, in: L'espace sacrificiel, Colloque Lyon 1988. Publications de la bibliothèque Salomon Reinach 5 (1991) 267–276.

1292 cf. Preka, Deltion a. O. 1997 (oben Anm. 715) 614.

1293 So auch Moretti, Théâtre et société 170.

werden[1294]. In Aigai (Vergina) liegt im Orchestrazentrum eine rechteckige, in Dodona eine quadratische, 0,6 auf 0,6 m messende Steinplatte, im Theater beim Asklepieion von Epidauros und in Aptera ein runder Kalksteinblock, in Kalydon ein Konglomeratblock. In den beiden ersten Fällen und auch in Aptera wird die Platte als Unterbau für einen Altar interpretiert, während die Architekten v. Gerkan und Müller-Wiener[1295] in Epidauros den runden, seitlich unbearbeiteten Block als Markierung des Zentrums während des Baus interpretieren; danach wäre der Block aus ästhetischen Gründen am Ort belassen worden. Eine ähnliche Interpretation ist natürlich auch für Aigai (Vergina)[1296], Aptera und Dodona möglich. Allerdings ist die Begründung, weshalb der Stein nach dem Bauabschluss am Ort blieb, nicht sehr überzeugend. Doch lässt sich auch die Interpretation als Altarbasis nicht weiter belegen. Dasselbe gilt für Herakleia Minoa, wo im Orchestrazentrum eine kreisförmige Spur beobachtet werden konnte, die auf einen Altar zurückgehen könnte[1297]. Als letztes Beispiel für eine Thymele im Orchestrazentrum bleibt das Dionysostheater in Athenai, wo im Zentrum des Marmorpflasters der Orchestra eine kreisrunde, in ein Quadrat eingelassene Platte liegt. Diese ist allerdings, wie das ganze Marmorpflaster, kaiserzeitlich, wahrscheinlich anlässlich Neros Besuch in Athen 62/63 n. Chr. eingebaut worden. Ob auch diese Platte nur eine ästhetische Funktion hatte, oder ob sie den Platz der Thymele bezeichnet, muss offen bleiben, ebenso wie auch, ob die römische Anlage eine ältere, mit dem ursprünglichen Bau verbundene ersetzt hat[1298].

Wie die weiter oben[1299] zusammengestellten Theater mit bekannter Orchestra deutlich machen, kann der Umstand, dass nur wenige und unsichere Beispiele für einen Altar im Orchestrazentrum bekannt sind, nicht mit einer Dokumentationslücke erklärt werden. Vielmehr waren Altäre im Orchestrazentrum offensichtlich nicht üblich[1300]. Bedenkt man die Funktion der Orchestra als Tanzplatz, ist dies auch ganz verständlich, denn ein Aufbau im Kreiszentrum hätte die Entwicklung der Tanzbewegungen stark konditioniert und sie leicht auch behindern können.

Etwas häufiger belegt sind Altäre in zentraler Position im Bereich des Orchestrarandes. Im Theater von Isthmos ist im Zentrum der ersten Sitzreihe der Rundaltar *in situ* gefunden worden[1301], im hellenistischen Theater von Pergamon steht ein rechteckiger Marmoraltar in der Mitte der Orchestraeinfassung[1302]; er ist sekundär zu einer Basis umgearbeitet worden. In Orchomenos Arkadias steht ein Rundaltar am Orchestrarand zwischen den Prohedriesesseln auf einer besonderen Basis, ebenfalls erst sekundär dort aufgestellt[1303]. Im Theater von Halikarnassos befindet sich im Orchestrascheitel innerhalb des Umgangs ein modern allerdings völlig neu aufgebauter rechteckiger Altar[1304]. Im Theater von Priene[1305] steht an entsprechender Stelle der

---

1294 Zusätzlich führt Ashby, Theatre Survey a. O. 9f. das grosse (?) Theater von Argos und Eretria an. In Argos gibt es keine Reste im Orchestrazentrum. In Eretria hat Ashby den Einstieg des Charontischen Gangs im Zentrum der Orchestra oder wahrscheinlicher eine in der Nähe liegende Marmorplatte irrtümlich als Basisplatte eines Altars interpretiert; die Marmorplatte ist 1896 von den amerikanischen Ausgräbern des Theaters dort verlegt worden, cf. dazu Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) 37 mit Taf. 5, 1–2. Ohne Wert sind auch Ashbys Beispiele für nicht zentral aufgestellte Altäre in der Orchestra in Philippoi Krenides, wo es sich um eine blosse Lücke im römischen Orchestrapflaster handelt (cf. den Katalogteil *s. v.* Philippoi Krenides) und im Poseideion auf dem Isthmos; hier scheint die Existenz eines Theaters dieser Phase überhaupt fraglich, cf. den Katalogteil *s. v.* Poseideion und Gebhard, Isthmia a. O. (oben Anm. 311) 13 mit Taf. 1/3. Ablehnend auch Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 73.

1295 Gerkan/Müller-Wiener Epidauros a. O. (oben Anm. 461) 7f., Abb. 2. Ihnen folgt auch Ashby, Theatre Survey a. O. 9.

1296 So auch Ashby, Theatre Survey a. O. 10.

1297 Vermerkt auch bei Mitens 25.

1298 Von einer solchen sind jedenfalls keine Reste erhalten, cf. Fiechter, Das Dionysos-Theater 1 a. O. (oben Anm. 226) 59. Ashby, Theatre Survey a. O. 9 verwechselt offensichtlich den Mittelpunkt des Marmorpflasters der Orchestra mit dem Mittelpunkt des frühchristlichen Brunnens; cf. Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 538 und Abb. 686, VII. VIII, auf welchen sich Ashby beruft. Ashby hält es a. O. 20 für möglich, dass im Dionysostheater nie ein Altar vorhanden war, weil die Opferfeiern am nahen Altar des Dionysostempels stattgefunden hätten. Wenn er als Argument anführt, dass alle Theaterbesucher das Koilon durch die Parodoi erreicht hätten, hat er jedoch die Sekundärliteratur überinterpretiert. Auch von unten kommend kann und wird ein Teil des Publikums die Sitze im Dionysostheater über das Diazoma erreicht haben. Falls es allerdings, wie Korres 1988 entgegen der älteren Forschungsmeinung seit Dörpfeld annimmt (cf. den Katalogteil *s. v.* Athenai, Dionysostheater), kein unteres, sondern nur ein oberes Diazoma gegeben hat, kommt dem Zugang durch die Parodoi grösseres Gewicht zu.

1299 cf. oben 135

1300 So auch Ashby, Theatre Survey a. O. 18.

1301 Auch bei Ashby, Theatre Survey a. O. 16, Kephalos.

1302 Er wurde in Sturzlage vor dem Basisstein gefunden und ist wieder an seinen Platz gesetzt worden, cf. Bohn, AvP 4 a. O. (oben Anm. 740) 11.

1303 Ashby, Theatre Survey a. O. 15 und Abb. auf S. 14 u. vermutet, dass der Altar erst von den Ausgräbern aufgestellt worden ist und damit als Zeugnis entfallen würde. Dem widerspricht aber die Aussage des Ausgräbers G. Steinhauer, Deltion 29, 1973/74, Chronika 301, wonach der Altar an der Stelle, anscheinend *in situ*, entdeckt worden ist.

1304 Ashby, Theatre Survey a. O. 16f. hält das Theater von Halikarnassos seltsamerweise für einen Neubau unter Atatürk!

1305 cf. Ashby, Theatre Survey a. O. 13 und Abb. auf S.14 o.

rechteckige Altar des Pythotimos, der allerdings erst sekundär, um 190 v. Chr., zusammen mit Thronsesseln aus Marmor, hier aufgestellt worden ist. In Ialysos und im Panionion wurden im zentralen Bereich des Orchestrarandes (in Ialysos allerdings etwas aus der Achse verschoben) gebaute Fundamente gefunden, auf denen wohl ebenfalls ein Altar gestanden hat, auch wenn nicht ganz ausgeschlossen werden kann, dass der Platz von einem einzelnen Prohedriesessel eingenommen wurde. Unsicher bleibt auch in Tralleis, ob auf dem Unterbau im zentralen Bereich der Prohedrie eine Loge oder eher ein Altar platziert war[1306]. In Makyneia hat die Orchestra eine unregelmässige Form, ihre Ostseite wird von der geraden Prohedrie begrenzt. Davor und unmittelbar neben der treppenförmigen Parodos steht auf einem Sockel ein quadratischer Altar aus demselben Stein wie das ganze Koilon. Einen Sonderfall hinsichtlich der Position des Altars stellt möglicherweise auch Buthroton dar, wo vor der westlichen Innenecke des Koilons ein Rundaltar steht, welcher flachen Reliefschmuck, darunter Masken, einen Kantharos und eine Opferkanne trägt[1307]. Offen bleibt, ob der sicher schon in hellenistischer Zeit entstandene Altar zum ursprünglichen Koilon gehört, was auf Grund der Position möglich scheint, oder ob er im Zusammenhang mit der römischen Erneuerung der Orchestra an den jetzigen Standort gekommen ist.

Auch wenn manche Beispiele mit Unsicherheiten verbunden sind, scheint doch deutlich, dass Altäre im Bereich des Orchestrarandes in zentraler Position einen üblichen Typus vertreten[1308]. Die Belege in Isthmos und Halikarnassos sowie allenfalls im Panionion und in Ialysos gehören in den beginnenden Hellenismus, Pergamon und Priene ins 2. Jahrhundert, Tralleis ins 1. Jahrhundert v. Chr. Bemerkenswert scheint, dass die Mehrzahl der Beispiele aus Kleinasien und den vorgelagerten Inseln kommen, doch wird man angesichts der geringen Gesamtzahl auch hier von weitergehenden Schlüssen Abstand nehmen müssen.

Auch im Zusammenhang mit den Altären ist noch auf einige besondere Fälle einzugehen. In Thorikos wird die topographische Situation des Dionysosheiligtums auf kleinem Raum aufgegriffen, wobei der Dionysostempel und der Altar an das Theatron herangerückt worden sind[1309]. Der Altar gehört daher funktional zum Tempel, nicht zum Theatron, gehört damit typologisch nicht direkt in den hier diskutierten Zusammenhang. Im grossen Theater von Argos sind in der Nordparodos Altäre und andere Kultzeugnisse gefunden worden[1310]. Es handelt sich dabei aber nicht um den zentralen Kult des Theaters, sondern um bei der Errichtung des Analemmas zusätzlich im Theaterbereich untergebrachte Verehrungsstätten für eine chthonische Gottheit, für Zeus Eubuleus und für die Dioskuren; J.-Ch. Moretti[1311] nimmt an, dass es sich um ältere Kulte an dieser Stelle handelt, deren Kultplatz dem Theaterbau zum Opfer fiel und zu ersetzen war.

Schliesslich noch Zweifelhaftes: Unsicher bleibt, ob der Unterbau an der Südwestecke des Koilons im zweiten Theater von Larissa einen Altar oder eine Basis getragen hat. Die vier Basisplatten, welche im Theater von Mytilene gefunden wurden (nur zwei davon *in situ*), haben nichts mit Altären zu tun, auch wenn ihre Funktion unbekannt bleibt. Ein kaiserzeitlicher Ziegelpfeiler im Theater in der Stadt Epidauros ist möglicherweise als sekundär errichteter Altar zu deuten. Die an beiden Innenecken des Koilons in Megalopolis sekundär aufgestellten[1312] Rundelemente, welche denjenigen in Isthmos und Orchomenos gleichen, sind auf Grund der erhaltenen Weihinschrift des einen Stückes als Rundbasen zu deuten[1313].

Parodoi und Parodostore

Parodoi heissen die offenen Zugänge, welche bei den Theatern griechischer Zeit seitlich zwischen den Analemmata und dem Bühnenhaus in die Orchestra führen[1314]. Die Par-

[1306] Die beiden 'Podien' im Theater von morgantina, Ashby, Theatre Survey a. O. 13, sind die Paraskenien des Bühnenhauses und keine Altäre, wie der Ausgräber E. Sjöqvist zunächst gedacht hatte. cf. den Katalogteil *s. v.* Morgantina. Auch das Theatron auf der Agora von Lato, Ashby a. O. 11–13, wo keinerlei Basisreste erhalten sind, entfällt als Beispiel. Zu Recht ausgeschieden hat Ashby a. O. 16 Korinthos und das Theater im Kabeirion

[1307] Nach P. R. Franke, Albanien, AW Sonderheft 1983, 46 mit Abb. 92, und Koch, Skipetaren a. O. (oben Anm. 1019) Bildlegende zu Abb. 13, ist der Altar mit Dionysos verbunden, cf. Ashby, Theatre Survey a. O. 16. Eine Weihinschrift ist nicht vorhanden, der Altar wurde wegen des Fundorts und des Bildschmucks dem Dionysos zugewiesen. Das Theater von Buthroton hat allerdings zum Asklepios-Bezirk gehört, cf. den Katalogteil *s. v.* Offen ist, ob der Alter zu Recht an der westlichen Innenecke des Koilons wieder aufgestellt worden ist, cf. den Katalogteil *s. v.*

[1308] Ähnlich Ashby, Theatre Survey a. O. 18 und 21.

[1309] Dazu oben 60. Nicht klar gesehen von Ashby, Theatre Survey a. O. 11.

[1310] cf. Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 14–17.

[1311] cf. vorherige Anm.

[1312] Mindestens die östliche Basis ist modern wieder aufgestellt, cf. den Zustand bei Gardner/Schultz, Megalopolis a. O. (oben Anm. 220) Taf. 2f.

[1313] cf. Gardner/Schultz Megalopolis a. O. 78, 133f., no. 9.

[1314] Zum Begriff in der Bedeutung 'Seiteneingang auf die Bühne' cf. Liddell-Scott-Jones *s. v.* II 1 b. Dazu F. Stoessl, in: Der Kleine Pauly 4,

odoi haben zwei hauptsächliche Funktionen. Zum einen waren sie als Zugänge zum Koilon für die Zuschauer vor und nach den Aufführungen von Bedeutung. Zum anderen dienten sie während der Aufführungen dem Chor und den Schauspielern für ihre Auftritte[1315]. Die Parodoi waren ein konstituierendes Element des griechischen Theaterplanes. Im römischen Theater, in welchem Bühnenhaus und Cavea eine architektonisch verbundene Einheit bildeten, traten an ihre Stelle die überwölbten *aditus*[1316].

Die genaue Form der Parodoi wird von der Art des Bühnengebäudes bedingt, auch von der Geländesituation. Darauf ist an gegebener Stelle jeweils zurückzukommen. Im Allgemeinen werden sie mehr oder weniger radial von der Seite entlang den Analemmata in den Orchestrabereich geführt. Doch kommt auch eine Führung entlang der Bühnenhausschmalseiten und danach im Winkel umbiegend in die Orchestra vor, wie z. B. im grossen Theater von Delos, in Dodona, Iaitas, Mytilene oder im grossen Theater von Syrakusai. Die Mehrzahl der Beispiele sind Theater Westgriechenlands und des Westens[1317]. Bei der Mehrzahl aller Bauten verlaufen die Parodoi eben; gegen die Orchestra abfallend sind sie z. B. Eretria, wo die Orchestra ins Gelände eingesenkt ist, oder in Sikyon, wo der Kernbereich in den Fels abgetieft ist. In Makyneia hat die Parodos auf der allein sichtbaren Ostseite die Form einer Treppe. Im wohl noch hellenistischen Theater von *Kocaaliler* wird die Parodos auf der Südseite durch eine neben der Schmalseite des Bühnenhauses hochsteigende breite Treppe erreicht. Ein Sonderfall ist das griechische Theater von Balbura, wo die Parodoi aus topographischen Gründen von aussen nicht betreten werden konnten[1318]. Die Breite der Parodoi ist durch die Position des Bühnenhauses in Relation zum Koilon bestimmt[1319]; es handelt sich also eigentlich um Zwischenräume, um Resträume.

Die Parodoi konnten durch Tore geschlossen sein, die einfach oder doppelt waren, je nachdem, ob sie nur den Orchestrazugang oder auch den seitlichen Zugang zur Bühne abschlossen. Darauf wird im Zusammenhang mit der Diskussion der Bühnengebäude zurückzukommen sein[1320]. Die sicheren Beispiele für Parodostore[1321] sind nicht sehr zahlreich. Nachgewiesen sind sie im grossen Theater von Argos, wo sie aus Holz bestanden[1322], in Assos, im grossen Theater von Delos 2[1323], in Dodona, Ephesos, im Theater beim Asklepieion von Epidauros, in Erythrai, Iaitas, Kaunos, in Nea Pleuron, Orchomenos Boiotias, im hellenistischen Theater von Pergamon, in Phoinike, Priene, Segesta, Sikyon, Stratonikeia, in Stratos, wo sie ebenfalls aus Holz bestanden[1324], in Syrakusai, Termessos, Telmessos, wohl auch im Amphiareion bei Oropos sowie in den Theatern in Aphrodisias, in der Stadt Messene und in Mieza. In Patara, in Philippoi und in Thasos gehören die Parodostore zur römischen Erneuerung. Teilweise sind die Tore Teil der ursprünglichen Bauten, manchmal sind sie auch sekundär angefügt, wie in Dodona, in Pergamon, vielleicht auch in Termessos. In Phoinike sind die ursprünglichen frühhellenistischen Tore bei der Erweiterung der Orchestra nach aussen versetzt worden. Die Parodostore waren in der Regel mit Architraven überspannt, wie in Epidauros oder Pergamon, doch sind auch Bogentore bezeugt, so in Erythrai und wohl in Nea Pleuron. In den frühhellenistischen Theatern von Apollonia (Pojani) und Byllis (südwestliches Theater) haben die Bogentore oben einen giebelförmigen Abschluss. Häufig ist die Überspannung des Tores archäologisch allerdings nicht mehr nachzuweisen. Die Propyla aus Marmor im Dionysostheater in Athenai , welche Propyla klassischer Zeit aus Holz ersetzt haben, werden augusteisch datiert[1325].

522 *s. v*. Besonders deutlich die Stelle bei Semos von Delos (wohl 3. Jahrhundert v. Chr.), FGrH no.396, fr.24. B. Zimmermann, DNP 9, 2000, 349f. *s. v*. Parodos berücksichtigt diese Bedeutung nicht.

1315 Parodos in der Bedeutung 'erster Auftritt des Chores durch den seitlicher Zugang zum Theater': cf. Liddell-Scott-Jones *s. v*. II 2.

1316 Dazu unten 382

1317 Dazu schon Isler, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 147. Vermerkt auch bei Mitens 24.

1318 L. Bier, AnatSt 44, 1994, 39f. vermutet Aufgänge von einer 6 m tiefer unten liegenden Terrasse, von woher die Schauspieler aufgetreten wären. Dies ist an sich unwahrscheinlich, zudem sind keinerlei solche Aufgänge nachzuweisen, von denen auf Grund der Erhaltungslage Spuren vorhanden sein müssten. Zur Zeit der Erbauung des griechischen Theaters von Balbura wurde auf der hohen Bühne gespielt, die Parodoi waren vom Dramaturgischen her nicht mehr nötig. Die Zuschauer müssen in Balbura schon aus topographischen Gründen das Koilon von oben betreten haben.

1319 Dazu oben 154f.

1320 cf. unten 170. 187f.

1321 J.-Ch. Moretti, Pallas 1997 a. O. (oben Anm. 27) 36f. glaubt, dass der Ausdruck θυρώματα die Parodostore bezeichne, doch trifft dies kaum zu, da die als Beleg herangezogene Weihinschrift im Theater des Amphiareions von Oropos auf dem Architrav über den grossen Öffnungen der Bühnenfront angebracht ist und diese bezeichnen muss, wie dies der gängigen Forschungsmeinung entspricht.

1322 cf. Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 14.

1323 Möglicherweise hat es ursprüngliche Parodostore aus Holz gegeben, cf. EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) 69, doch bleibt dies unsicher.

1324 cf. AA 1994, 607: Nur das westliche Tor ist nachgewiesen. Es bestand aus einer 'massiven Holzkonstruktion'.

1325 Klassisch nach Korres, Deltion 1980 a. O. (oben Anm. 658) 11–14, mit Abb. 2 und Taf. 9. Korres, Modell a. O. (oben Anm. 406) 540f.

Auch im unteren Theater von Knidos gibt es auf der Westseite ein Propylon, das beidseitig mit einer Säulenordnung ausgestattet war und ebenfalls kaiserzeitlich zu datieren ist.

Zusammenfassend zur Orchestra

Bei etwa hundert Theatern griechischer Zeit lässt sich von der Orchestra noch eine Vorstellung gewinnen. Ihre Form hängt von derjenigen des Koilons und von der Position des Bühnenhausbereichs ab. Nur bei einem kleineren Teil hat die Orchestra eine Kreisform, bei einigen frühen Beispielen ist ein aus Stein gebauter Orchestrakreis vorhanden. Häufiger wird der Orchestrakreis durch das Proskenion oder sogar durch die Bühnenhausfront beschnitten. Vitruvs Entwurfsmodell scheint für die Zuordnung von Koilon und Bühnenhausbereich zueinander in einer Reihe von Fällen, wenn auch in etwas weniger starrer Form, zur Anwendung gekommen zu sein. Häufiger finden sich aber geometrisch nur locker oder gar nicht definierte Beziehungen zwischen Koilon, Orchestrakreis und Bühnenbereich.

Der Orchestraboden besteht aus dem gewachsenen, geglätteten Fels oder häufiger aus Erde. Die Dokumentationslage erlaubt es nur in vereinzelten Theatern, zu erkennen, wie der Boden im Einzelnen präpariert wurde. Gelegentlich ist ein Kiesel- oder Sandbelag nachgewiesen. Für die Entwässerung der Orchestra gibt es verschiedene Lösungen. Nicht selten wurde dafür offensichtlich keinerlei bauliche Vorsorge getroffen. Daneben kommen Ringkanäle (Euripoi) oder einfache Abflusskanäle vor. Die Ringkanäle zeigen unterschiedliche Typen. Nur selten und sehr früh finden sich Steinrinnen. Früh sind auch Umgangs-Euripoi, welche breit und flach sind. Häufiger findet sich die eigentliche Kanalform, teilweise mit radialen Steinbrücken versehen, die in der Regel am Fuss der Radialtreppen liegen; seltener sind solche Euripoi auch vollständig abgedeckt. Weniger oft nachzuweisen sind einfache Abflusskanäle mit einer Einflussöffnung im Orchestrabereich.

Ein besonderes Element der Orchestragestaltung sind Charontische Gänge, welche für den Auftritt von Schauspielern aus der Orchestratiefe benutzt werden konnten. Solche Gänge sind nur selten nachgewiesen und gehörten offensichtlich nicht zur festen Ausstattung der Theater. Ähnliches gilt für Altäre, welche, jedenfalls als festgebaute Einrichtungen, nur gelegentlich bezeugt sind. Für Altäre im Orchestrazentrum gibt es keine sicheren Belege. Etwas häufiger ist die Aufstellung eines Altars im Orchestrascheitel zu beobachten. Die Parodoi, welche die seitlichen Zugänge für Zuschauer und Schauspieler in die Orchestra bildeten, sind durch die Analemmaform und die Art des Bühnenhauses bestimmt. Sie konnten durch Tore verschlossen sein, doch sind derartige Parodostore nicht sehr oft nachzuweisen. Die Bedeutung der Parodostore wird im Zusammenhang mit der hellenistischen Bühnenhaustypologie zu besprechen sein.

11. Die Grundformen des griechischen Bühnenhauses

Mit dem Rundkoilon ist **ein** Element des klassischen Theaterbaus in seinem Ursprung nun näher erklärt. Das andere Element, dessen Genese und Entwicklung weit komplexer war, ist der Bühnenhausbereich. Keines der besprochenen frühen Theater[1326] verfügte wohl über ein festes Bühnenhaus, denn in keinem Fall haben sich Spuren eines solchen erhalten. Ein Vorbereitungs- und Umkleideraum für die Schauspieler muss aber vorausgesetzt werden, denn es ist kaum vorstellbar, dass das Wechseln von Kostüm und Maske während des Spiels auf offener Bühne oder neben der Bühne, aber im Gesichtskreis zumindest eines Teils der Zuschauer geschah. Ein Wechsel von Maske und Kostüm war aber zweifellos nötig, da zwei, später drei Schauspieler alle Sprechrollen eines Stückes zu übernehmen hatten[1327]. Daher hat man mit Konstruktionen aus vergänglichem Material zu rechnen, die dann natürlich archäologisch nicht nachgewiesen werden können. Für die Existenz solcher wohl von Mal zu Mal errichteter provisorischer Bauten spricht insbesondere der Begriff σκηνή, Skene, welcher in der Grundbedeutung Zelt, Bude oder Hütte bedeutet[1328], so ausserhalb der Tragödienliteratur etwa bei Herodot VI 12,4 Zelte oder Hütten für die Flottenmannschaften oder bei Thukydides II 34,1 eine Hütte (?) für die Präsentation der Gebeine der Toten aus dem ersten Kriegsjahr. σκηνή in dem bei Poll. IV 123 definierten Sinn als Schauspielerort findet sich in der Literatur erstmals bei Platon, *Leges* 817 c, inschriftlich[1329] im 3. Jahrhundert v. Chr.; unsicher ist ein Beleg aus dem Jahr 329/28 v. Chr. aus Eleusis[1330].

Zur augusteischen Datierung und zu den hölzernen Propyla jetzt Papastamati-von Moock, New Data and Observations a. O. (oben Anm. 231) 37–46.

[1326] cf. oben 56. 58.

[1327] cf. dazu Pickard-Cambridge, Festivals[2] a. O. (oben Anm. 233) 135–156.

[1328] cf. Liddell-Scott-Jones *s. v.*

[1329] cf. dazu oben 26 mit Anm. 29.

[1330] cf. oben 30, Anm. 30.

Die Inschriftzeugnisse aus Delos sind dagegen anders zu deuten[1331].

Für die Inszenierungsmöglichkeiten ergibt sich daraus eine wichtige Feststellung, auf welche hier nur hinzuweisen ist. Die Dramatiker des 5. Jahrhunderts waren für ihre Inszenierungen nicht an feste Strukturen gebunden; sie waren damit freier als die späteren. Daraus mögen sich auch gewisse Interpretationsschwierigkeiten erklären, welche bei der Analyse der klassischen Dramen entstanden sind, wenn man sie mit einem bestimmten festen Bühnenhaustypus verbinden wollte. Aischylos, dessen Inszenierungen für ihre Originalität berühmt waren, konnte von einer Orchestra ausgehen, die zunächst frei von jedem Aufbau und Hintergrund war. Aufbauten und Skenographien konnten den Bedürfnissen der Stücke entsprechend aus vergänglichen Materialien gestaltet werden[1332]. Darin und dahinter konnten dann auch Räumlichkeiten untergebracht werden, welche die Bedürfnisse abdeckten, die ein provisorisches Bühnenhaus zu erfüllen hatte.

Feste, d. h. zumindest teilweise aus nicht vergänglichem Material gebaute Bühnengebäude lassen sich, wie im Einzelnen noch zu zeigen ist, erst im Verlauf der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts nachweisen. Zu erörtern bleibt im Zusammenhang damit auch die Frage, in wieweit es davor allenfalls fest gebaute, d. h. nicht für jeden Aufführungszyklus neu errichtete Anlagen aus vergänglichem Material, aus Holz gegeben hat. Die wenigen nachweislich aus Holz errichteten Bühnenhäuser[1333] sind jedoch durchwegs jünger als die ersten Steinbauten.

Auf Grund der erhaltenen Baureste griechischer Zeit sind zwei Grundtypen des Bühnenhauses zu unterscheiden, das Paraskenien-Bühnenhaus, z. B. Segesta, und das Proskenion-Bühnenhaus, z. B. Priene. Diese heuristischen Bezeichnungen sind nicht antik, aber brauchbar[1334]. Ein Paraskenien-Bühnenhaus besteht aus einem langen, manchmal weiter unterteilten Bühnensaal und zwei seitlichen turmartigen Vorbauten, den Paraskenien. Zwischen den Paraskenien und vor dem Bühnensaal liegt die eigentliche Bühne, die verschiedene Formen annehmen kann, wie im Einzelnen noch darzulegen ist. Das Proskenion-Bühnenhaus setzt sich aus dem eigentlichen Bühnenhaus, einem Saal, der auch unterteilt sein kann, und der hohen Bühne davor, eben dem Proskenion zusammen. Eine gewisse Inkonsequenz in der Terminologie liegt darin, dass das Paraskenien-Bühnenhaus, neben anderen Lösungen, auf die einzugehen sein wird, ebenfalls ein hohes Proskenion haben kann, das dann jedoch zwischen den Paraskenien liegt. Da diese Inkonsequenz jedoch einen architektonischen Entwicklungsschritt spiegelt, hat sie im praktischen Gebrauch der Begriffe keine Folgen, sondern bleibt bloss formaler Natur. Für die Ausgestaltung nicht nur des Paraskenien-Bühnenhauses, sondern auch des Proskenion-Bühnenhauses begegnen verschiedene architektonisch Lösungen, auf die zu gegebener Zeit im Einzelnen eingegangen wird[1335].

12. Das Bühnenhaus im Dionysostheater in Athenai

Das älteste feste Bühnengebäude, von welchem wir Kenntnis haben, wenn wir uns auf sichere chronologische Grundlagen stützen und nicht, wie dies immer wieder getan wurde, von vorgefassten Positionen ausgehen, ist dasjenige des Dionysostheaters in Athenai, das von Lykurgos spätestens um 325 v. Chr. eingeweiht worden ist[1336]. Dieses Bühnenhaus ist, wie fast alle übrigen griechischen Bühnenhäuser, später mehrfach umgebaut worden, um es den neuen Ansprüchen an die Inszenierung anzupassen[1337]. Solche oft radikalen baulichen Veränderungen an den antiken Bühnengebäude erschweren heute die Beurteilung vieler Monumente und erlauben oft nicht mehr, eine genaue Vorstellung vom ursprünglichen Bauzustand zu gewinnen. Dies gilt auch für das Dionysostheater, dessen Benutzungszeit sich über mehr als 600 Jahre erstreckte. Gut zu verstehen ist, dass insbesondere der Bühnenhaus-Bereich immer wieder an neue Erfordernisse angepasst werden musste[1338].

Was lässt sich über das ursprüngliche Bühnenhaus des Dionysostheaters noch Sicheres aussagen? Es besteht aus einem langgezogenen Saal mit seitlichen Flügeln, welche gegen die Orchestra hin vorspringen, den Paraskenien. Wir haben es mit einem Paraskenien-Bühnenhaus zu tun.

1331 cf. oben 27, Anm. 46–47.

1332 Es gibt keinen Grund, anzunehmen, dass solche Skenographien in Athenai auch nach dem Aufkommen eines festen Bühnenhauses hergestellt worden sind, wie auch Moretti, Pallas 1997 a. O. 25 zu Recht hervorhebt.

1333 Dazu unten 65 mit Anm. 395.

1334 Gerkan, Priene 99f. und wieder GGA 210, 1956, 168 hat darauf hingewiesen, dass die Terminologie nicht zutrifft. Sie hat sich aber eingebürgert und wird daher auch hier beibehalten.

1335 cf. unten 158. 162. 170. Die geringen Reste des hellenistischen Bühnenhauskomplexes in Aptera erlauben keine nähgere Einordnung.

1336 Dazu oben 67 mit Anm. 406f. und Katalogteil. Zustimmend für das Bühnenhaus auch E. Petersen, Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst (1915) 539. Todesjahr des Lykurgos war 324 v. Chr.

1337 Auf die häufigen Umbauten im Bühnenhausbereich der Theater wies auch De Bernard 4, 12 hin.

1338 Auch die heutigen Theater haben nicht mehr dieselbe Form wie dasjenige zur Zeit Shakespeares, auch wenn darin dessen Dramen noch immer aufgeführt werden.

Nachdem das Dionysostheater das älteste bekannt feste Bühnenhaus aufweist, ist der Paraskenien-Typus also der älteste bekannte Bühnenhaus-Typus. Auch wenn Schlüsse *ex silentio* nur mit grossem Vorbehalt gezogen werden sollen, scheint doch wahrscheinlich, dass es sich wohl um den ältesten Typus überhaupt handelt, der am Anfang der Entwicklung des festen Bühnenhauses steht. Andere Argumente werden jedoch, wie später deutlich werden wird, die hier getroffene Annahme bestätigen.

Weitere Planelemente des Bühnenbereichs des Dionysostheaters sind die nicht symmetrisch angelegte, weit über die Ostflucht vorspringende, langgezogene Halle hinter dem Bühnenhaus und die seitlichen flügelartigen Erweiterungen des Bühnensaales. Die Halle ist ein besonderes Element, dessen Errichtung sich aus der topographischen Situation ergeben hat. Man musste nämlich, wie schon in Thorikos und bei anderen frühen Theatern zu beobachten war, wegen des abfallenden Geländes eine Stützmauer errichten, welche hier die Rückwand des festen Bühnenhauses trug. Die Halle, welche sich auf tieferem Niveau gegen die Stützmauer lehnt, ist gegen die Dionysostempel gerichtet und gehört funktional zu diesen, nicht zum Bühnenhaus. Ihre Tiefe ist so gewählt worden, dass die Südflucht der Halle gerade noch am alten Dionysostempel vorbei lief, dessen Stufen vom Fundament der Hallenfront beschnitten werden[1339]. Gleichzeitig mit der Halle wurde etwas weiter südlich ein neuer Dionysostempel erbaut[1340].

Die seitlichen Flügel des Bühnensaales, welche über die Paraskenien hinaus vorspringen, sind eine Besonderheit des Athener Bühnenhauses und daher für die Typologie des Paraskenien-Bühnenhaus nicht massgebend. Möglicherweise hängen sie mit der Grösse des Koilons zusammen, welche nach einer grösseren Breite des Bühnenhaus rief, damit die Parodoi auf eine gewisse Länge beidseitig begrenzt und Parodostore möglich wurden. Die Ruine des Bühnenhauses ist in den Flügelbereichen besonders schlecht erhalten. Nicht mehr zu sichern ist deshalb, dass im Innern des Bühnensaales Trennmauern vorhanden waren und die Flügel damit eigene Räume bildeten, wie seit Dörpfeld immer wieder angenommen wurde; auch parallel zu den Parodoi verlaufende, von den Flügelräumen abgetrennte Treppenhäuser sind nicht mehr nachzuweisen[1341]. Zudem fehlen exakte Parallelen, die eine solche Anlage wahrscheinlich machen könnten[1342].

Der Bühnenhaus-Bereich des Dionysostheaters ist der in der Forschung am meisten diskutierte und umstrittene Teil der ganzen Anlage[1343], doch besteht heute wohl im Wesentlichen Einigkeit über die Phaseneinteilung[1344], während über die Ausgestaltung der Phasen im Einzelnen weiter diskutiert wird. Der Erhaltungszustand ist teilweise jedoch so ungenügend, dass für manche Einzelfragen eine sichere, allgemein akzeptierbare Antwort nicht mehr gegeben werden kann. Insgesamt sind, ohne allfällige Vorgängerbauten, zwei griechische und vier römische, hier zunächst noch nicht zu berücksichtigende Bauphasen zu unterscheiden; die erste im Jahr 61/62 n. Chr. eingeweihte römische Phase hat im Zusammenhang mit der Errichtung einer neuen Bühnenhausfront zur Beseitigung zahlreicher älterer Reste geführt.

Was die Datierung der Erbauung des klassischen Bühnenhauses angeht, um die es hier geht, ist der Ansatz spätestens gegen 325 v. Chr., möglicherweise schon etwas früher, für die Einweihung durch Lykurgos[1345] heute gesichert, da für den auf Grund des Baumaterials und der Bautechnik gleichzeitigen jüngeren Dionysostempel nunmehr stratigraphisch eine Erbauung in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts nachgewiesen worden ist[1346], während dessen etwas jüngere Vorhalle bereits in den Beginn des 3. Jahrhunderts v. Chr. fiel. Die literarische Überlieferung für die Einweihung des Dionysostheaters, wie sie schon Dörpfeld 1896 richtig interpretiert hatte, und die stratigraphische Datierung passen also bestens zusammen.

Wie sah das älteste Bühnenhaus des Dionysostheaters denn im Einzelnen also aus? Problematisch erschienen der

---

1339 cf. dazu Fiechter, Das Dionysos-Theater 1 a. O. (oben Anm. 226) 11f., Taf. 2.

1340 cf. dazu Dontas, Ephemeris 1960, 52f., Abb. 3; Kalligas, Deltion 18, 1963, Chronika 14f.; beide a. O. (oben Anm. 230).

1341 Hypothetisch ergänzte Trennmauern bei Dörpfeld/Reisch, Taf. 2 und Bulle, Untersuchungen Taf. 4, Plan 3; Taf. 5, Plan 5. Bei E. Fiechter, Das Dionysos-Theater in Athen 3 (1936) Taf. 20f. werden neben den Eckräumen auch Treppenhäuser angenommen. Ihm folgt Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 548, Abb. 685, Phase IV und V.

1342 Im deutlich jüngeren Paraskenien-Bühnenhaus von Segesta sind allerdings im Paraskenienbereich Treppen nachgewiesen.

1343 cf. dazu auch die ausführlichere Diskussion im Katalogteil!

1344 Anderer Meinung ist in der neueren Literatur seit Wurster 1979 nur Polacco 1990. Eine von Fiechter und Travlos postulierte besondere Phase, welche nur die Rückwand und das Fundament T umfasst hätte, lässt sich nicht nachweisen, auch wenn sie etwa von F. E. Winter, Phoenix 50, 1983, 38 und F. E. Winter, Studies in Hellenistic Architecture (2006) 98f., und wieder von H. R. Goette, in: Pöhlmann, Studien 22–25 akzeptiert wurde; cf. die Diskussion im Katalogteil! Einen älteren Zustand '*vor der Vergrösserung nach der Mitte des 4. Jahrhundert*' für das erhaltene Bühnenhaus setzt Korres, Modell a. O. (oben Anm. 406) 540 ohne weitere Begründung voraus.

1345 cf. oben Anm. 404.

1346 cf. Kalligas a. O. Dontas a. O. (beide oben Anm. 230).

Forschung hauptsächlich drei Punkte, nämlich die Einheitlichkeit von talseitiger Halle und Bühnenhaus, die Deutung des grossen Fundamentes im Bühnenhaus-Saal, das den Kennbuchstaben T erhielt, und schliesslich die Aufrissgestaltung der Paraskenien und, damit verbunden, die Form einer allfälligen Bühne. Die Vorstellung vom Aussehen des ältesten bekannten griechischen Bühnenhauses ändert sich beträchtlich, je nachdem, wie zu den drei Problemkomplexen Stellung bezogen wird. Daher muss an dieser Stelle auf die Fragen nochmals kurz eingegangen werden[1347].

An der Einheitlichkeit von Halle und Bühnenhaus kann schon aus technischen Gründen kein Zweifel bestehen. Nur an einer einzigen Stelle ist allerdings der Anschluss der Quermauern des Bühnenhaus an die Rückmauer erhalten, und dort findet sich zwischen Quer- und Rückmauer eine Fuge. Daraus schlossen Fiechter und Travlos auf ein älteres Bühnenhaus, das nur aus der Halle, der Rückmauer des späteren Bühnenhaus und dem Fundament T bestanden hätte. Damit wollte Fiechter eine Bühnengestaltung bereits um 500 v. Chr.[1348] rekonstruieren, während Travlos[1349] das Fundament T mit dem Theater des Lykurgos in Zusammenhang brachte und daher das erste Paraskenientheater später, in den Anfang des 3. Jahrhunderts setzen musste. Die beobachtete Situation lässt sich allerdings weit besser aus der Stützmauerfunktion der Rückwand des Bühnenhaus erklären; auf der Talseite binden die Hallenquerwände aus statischen Gründen zwar ein, um die Ecken zusätzlich zu festigen, während auf der Bergseite die Bühnenhaus-Querwände nach Errichtung der Stützmauer an diese angefügt worden sind, ohne dass sie deswegen nicht zu demselben Bauprojekt gehören können, denn nicht jede Baufuge muss auf eine unterschiedliche Bauperiode deuten! Für die zeitliche Einheitlichkeit von Stützmauer, Halle, Bühnenhaus und auch des jüngeren Dionysostempels und damit für die ‘späte’ Datierung des ganzen Bühnenhaus-Bereiches spricht, dies sei hier nochmals wiederholt, die überall gleiche Fundamenttechnik mit dem Brecciamaterial. Damit kann das Problem des ursprünglichen Grundrisses als geklärt gelten: es handelte sich von Beginn an um ein Paraskenientheater der oben beschriebenen Form.

Das Fundament T[1350] sitzt vor dem Zentrum der Bühnenhaus-Rückmauer und misst 7,0 auf 2,75 m. Vorausgeschickt sei, dass eine vergleichbare Konstruktion an entsprechender Stelle bisher aus keinem anderen Theater bekannt ist, was die Bedeutung der Anlage für die Bühnenhaus-Typologie stark relativiert, wie immer man sie deuten wird; es muss sich um eine Besonderheit des Bühnenhauses im Lykurg-Theater handeln. Auf der Aussenseite der Bühnenhaus-Rückwand, d. h. im Halleninnern ist auch heute noch deutlich zu erkennen, dass sich hinter dem Fundament T eine Türöffnung befand, was in der Forschung allerdings nicht genügend Beachtung gefunden hat[1351]. Die Schwelle ist in der Mauer noch erhalten, die Öffnung allerdings sekundär verbaut worden. Offen bleibt, wie die Schwellenhöhe vom beträchtlich tiefer liegenden Hallenniveau aus erreicht werden konnte[1352]. Nicht ganz auszuschliessen ist, dass die Tür hinter dem Fundament T nachträglich eingebaut wurde, doch lässt sich dies heute nicht mehr sicher feststellen. Das Fundament T selber ist nur bis zur Höhe der Türöffnung hinauf massiv gebaut, darüber war es ummauert, wobei die nördliche Schale noch eine Lage höher als die Türöffnung ansteht. Die Tür fluchtete ursprünglich wohl exakt mit dem Fundament T, doch ist die Situation durch eine späte Reparatur mit Mörtel heute verunklärt. Am wahrscheinlichsten ist T als Zugang zu deuten[1353], obgleich ein gemauerter festen Aufgang von der Halle her fehlt. Zugänge auf der Bühnenhaus-Rückseite sind bei Bühnenhäusern, die in flachem Gelände stehen, häufig[1354] und hatten also eine nicht ganz unwichtige Funktion. So ermöglichten sie einem durch die Parodoi abgegangenen Schauspieler, ins Bühnenhaus-Innere zurückzukehren und von dort aus, z. B. in einer anderen Rolle, erneut aufzutreten[1355].

1347 cf. auch die Diskussion im Katalogteil.

1348 cf. Fiechter, Das Dionysos-Theater 3 a. O. (oben Anm. 1341) Taf. 17.

1349 Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 548, Abb. 685, Phase III.

1350 Die Bezeichnung T findet sich schon bei Dörpfeld und dann bei Bulle und Fiechter.

1351 Dörpfeld/Reisch 61 und Bulle, Untersuchungen 49f. haben die Tür nicht bemerkt und können das Fundament nicht erklären. cf. jedoch Fiechter, Das Dionysos-Theater 1 a. O. (oben Anm. 226) 17f., Abb. 7.

1352 cf. die ergänzten Schnittzeichnungen bei Dörpfeld/Reisch Taf. 5 u., mit einem Höhenunterschied von etwas mehr als 2 m bis zur Oberkante des Fundamentes T, und bei Fiechter, Das Dionysos-Theater 3 a. O. Taf. 20.

1353 So auch Fiechter, Das Dionysos-Theater 1 a. O. 18, der T als Fundament für einen Torbau ansieht. Zum Fundament T jetzt auch wieder Froning a. O. (oben Anm. 302) 48–50.

1354 Als frühe Beispiele können etwa Eretria oder Iaitas genannt werden.

1355 cf. zu den Schauspielerrollen Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos² a. O. (oben Anm. 46) 135–156.

Von grösserer Wichtigkeit für die Bühnenhaus-Typologie als das Fundament T, dessen Bedeutung durch die Diskussion der Forschung überbetont wurde, ist die Frage nach der Gestaltung der Bühnenhaus-Vorderwand. Fest steht, dass das Innenniveau des Bühnenhauses nur um Tritthöhe über dem Orchestraniveau gelegen haben kann. Von einer Bühne, welche wohl vor der Bühnenwand und zwischen den Paraskenien zu suchen wäre, sind keinerlei Reste erhalten. Hat es eine solche Bühne, auf welcher die Schauspieler sich bewegt haben, überhaupt gegeben? Diese Frage ist seit dem Ende des vergangenen Jahrhunderts heftig diskutiert worden[1356]. Sie lässt sich jedoch, dies zeigt ja gerade auch die andauernde Kontroverse, am Dionysostheater selber nicht mehr klären, denn die erhaltenen Baureste reichen dazu einfach nicht aus[1357].

Problematisch ist auch die Gestalt der Paraskenien im ursprünglichen Zustand, vor deren Verkürzung im Zusammenhang mit einem zweiten Bauzustand, auf welchen später zurückzukommen ist[1358]. Hier muss die Argumentation etwas detailliert geführt werden. In der Forschung unbestritten ist, dass der für die erneuerten Paraskenien versetzte und heute noch erhaltene Stylobat zumindest teilweise wiederverwendet und neu verlegt worden ist, während der Proskenionstylobat im Zusammenhang mit dem Bau der jüngeren Paraskenien neu geschaffen werden musste. Der neue Proskenionstylobat war im Boden versenkt versetzt und nicht auf seitliche Ansicht berechnet, wie dies beim wiederverwendeten Paraskenienstylobat der Fall ist. Eine Beobachtung der erhaltenen Baureste vor Ort zeigt m. E. klar, dass im Westen (und soweit erhalten auch im Osten) zwar der Nordstylobat der Paraskenien neu verlegt wurde, nicht aber der Weststylobat im Westen, wo dies bei einer blossen Verkürzung der Paraskenientiefe auch nicht nötig war[1359]. Schon Dörpfeld hatte gesehen, dass die Breite der ursprünglichen tiefen Paraskenien und diejenige der sekundären Paraskenien dieselbe war[1360].

Damit stellt sich die Frage nach der Form des Aufrisses von Proskenion und Paraskenien beim ursprünglichen Bühnenhaus des Dionysostheaters. Im Vergleich mit den anderen bekannten frühen Paraskenientheatern, auf die später eingegangen wird[1361], fällt es schwer, sich die Paraskenien als offene dorische Vollsäulenhallen zu denken, wie dies schon Dörpfeld[1362], danach auch Fiechter[1363] und Travlos[1364], zuletzt wieder Townsend[1365] und Korres[1366] taten. Bulle hat daher angenommen, dass die wiederverwendeten Teile des Paraskenienstylobates ursprünglich nicht zum Bühnenhaus gehört haben[1367]; im Allgemeinen geht die Forschung aber davon aus, dass die wiederverwendeten Bauelemente des Paraskenienstylobates vom ursprünglichen Bau stammen. Auch die von Fiechter[1368] zunächst vorgeschlagene und später von Winter[1369] in ähnlicher Form erneut aufgenommene Lösung mit Säulen nur auf der Bühnenseite der im Übrigen geschlossenen Paraskenien lässt sich an den Bauresten nicht mehr bestätigen. Zwei weitere Lösungsmöglichkeiten für den Paraskenien-Aufriss sind denkbar. Entweder kann angenommen werden, dass die Säulen auf dem Stylobat ursprünglich im Obergeschoss des dann sicher zweigeschossigen Bühnenhauses standen[1370], oder aber der Stylobat war in der ursprünglichen Verwendung eigentlich ein Toichobat und trug eine geschlossene Mauer. Im letzten Fall müsse für die Stylobatoberseite eine sekundäre Glättung

1356 cf. dazu unten 167f.

1357 Einzuräumen, dass die erhaltenen Zeugnisse, Baureste oder auch Fragmente von Artefakten die Lösung eines bestimmten Problems nicht mehr erlauben, ist leider eine unter Archäologen nicht eben verbreitete Haltung; wäre diese Einsicht häufiger vorhanden, manche fruchtlose Diskussionen hätten sich vermeiden lassen, nicht nur im Zusammenhang mit dem Dionysostheater.

1358 cf. unten 206f.

1359 Die sekundäre und wenig sorgfältige Anfügung des Nordstylobats des Westproskenions ist auch bei den steinplanmässigen Aufnahmen bei Dörpfeld/Reisch 63, Abb. 19 und Bulle, Untersuchungen Taf. 8 deutlich zu erkennen. Weniger deutlich ist Fiechter, Das Dionysos-Theater 1 a. O. (oben Anm. 226) Taf. 7 (Block 33 und 34). Bulle, Untersuchungen 28f. glaubt, dass der ganze Stylobat sekundär neu verlegt worden ist.

1360 cf. Dörpfeld/Reisch, Taf. 2. 3.

1361 cf. unten 162–166.

1362 cf. Dörpfeld/Reisch, Taf. 2.

1363 cf. Fiechter, Das Dionysos-Theater 4 a. O. (oben Anm. 999) 15. 27, Abb. 9; cf. dagegen Fiechter, Das Dionysos-Theater 3 a. O. (oben Anm. 1341) 17, Abb. 37, Taf. 20 mit Vollsäulenproskenion erst für die hellenistische Phase, 76f., Abb. 38, Taf. 21.

1364 Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 548, Abb. 685, Phase IV.

1365 R. F. Townsend, Hesperia 55, 1986, 429, Abb. 6. Im folgt H. R. Goette, in: Pöhlmann, Studien 30.

1366 Korres, Modell a. O. (oben Anm. 406) 540f.

1367 Bulle, Untersuchungen 33–44.

1368 cf. Fiechter, Das Dionysos-Theater 3 a. O. (oben Anm. 1341) 17 und 75, Abb. 37, Taf. 20.

1369 Phoenix 1983 a. O. 41f. mit Abb. 12. cf. nun auch Winter, Hellenistic Architecture a. O. (oben Anm. 1344) 101.

1370 Die Geschosszahl ist nicht bekannt, und die Forschung zeigt darin keine Einigkeit. Für Eingeschossigkeit zuletzt Townsend, Hesperia 1986 a. O. 433, Abb. 7 und Lauter, Architektur a. O. (oben Anm. 405) 168f., Abb. 55, b. für Zweigeschossigkeit zuletzt Winter, Phoenix 1983 a. O. 42 und Winter, Hellenistic Architecture a. O. (oben Anm. 1344) 102. Offene Säulenhallen im ersten Obergeschoss der Paraskenien hatte das Bühnenhaus von Segesta in der bekannten Rekonstruktion von Bulle, Untersuchungen Taf. 23–25.

im Zusammenhang mit der Aufstellung der Säulen postuliert werden. Die erhaltenen Säulen- und Gebälkreste im Dionysostheater könnten dann erst zum zweiten, hellenistischen Bauzustand mit dem dorischen Vollsäulenproskenion gehören, als man die Säulen auch über die verkürzten Paraskenienelemente herumführte.

Sicherheit ist wegen des schlechten Erhaltungszustandes der Ruine allerdings für keinen der beschriebenen Lösungsvorschläge mehr zu gewinnen. Fest steht, wie Winter[1371] zu Recht betont hat, dass eine Verbindung der Stylobatelemente und der Säulenarchitektur mit den ursprünglichen Paraskenien nicht zu sichern ist. Um so mehr Gewicht kommt dem Vergleich mit verwandten Bauten zu; dort wird auf die Frage der Proskeniongestaltung des Dionysostheaters zurückzukommen sein[1372].

Kontrovers wird auch die Ausgestaltung des Aufrisses der Bühnenvorderwand zwischen den Paraskenien beurteilt. Die Bühnenhaus-Wand weist ein breiteres Fundament auf als die übrigen Wände des Bühnenhaus, mit Ausnahme der als Stützmauer dienenden Rückwand. Dörpfeld hatte daraus zu Recht geschlossen, dass das Fundament ein grösseres Gewicht zutragen hatte, als die Paraskenien-Fundamente. Er hatte daher eine vor der Wand stehende Säulenstellung vor dem ursprünglichen Bühnenhaus-Mittelteil postuliert, dabei jedoch kaum Nachfolger gefunden, bis Townsend, ausgehend von einem neu untersuchten Gebälkblockfragment, diese Rekonstruktion 1986 wieder aufgegriffen hat; unsicher ist aber, wie schon erwähnt, ob die Gebälkteile wie die Paraskenienstylobatblöcke, schon zum ursprünglichen Bühnenhaus gehört haben. Eine Säulenstellung vor der Wand hat jedoch keinerlei Spuren hinterlassen, Stylobatteile oder Bauglieder sind nicht erhalten. Sie findet in der erhaltenen klassischen Architektur auch keine wirklichen Parallelen[1373]. Dörpfelds Rekonstruktionsidee ist bestimmt durch seine Vorstellungen von der jüngeren Bühnenentwicklung mit dem hohen Proskenion[1374], ein Gedanke, der auch noch bei Townsend spürbar wird[1375]. Im Grunde handelt es sich um eine Rückwärtsprojektion der Form des hohen Säulenproskenions späterer Zeit!

Fiechter[1376] und Travlos[1377] setzten auf das Frontfundament eine Wand mit 3 Türen, und auch Korres[1378] nimmt in seinem Modell zwischen den Säulenhallen der Risalite eine durchgehende Wand an. Dabei bleibt aber unerklärt, weshalb das Frontfundament eine grössere Breite aufweist. Lauter[1379] ergänzt das älteste Bühnenhaus als eingeschossige Flügelrisalitstoa, lässt also die durchgehende Mauer hinter der angenommenen Säulenstellung weg. Die Form der Flügelrisalitstoa ist gerade für die klassische Zeit, als unabhängiges freistehendes Bauwerk, immerhin belegt[1380]. Ob jedoch ein gegen die Zuschauer hin vollkommen offenes Bühnenhaus seine Funktionen erfüllen konnte, bleibt dahingestellt. Auch Lauters Rekonstruktion[1381], bei welcher die grössere Fundamentbreite ebenfalls unberücksichtigt bleibt, lässt sich durch keinerlei erhaltene Reste stützten und ist mit Blick auf die übrigen frühen Paraskenien-Bühnenhäuser wenig wahrscheinlich. Für die Verbreiterung des Fundamentes des Bühnenhaus zwischen den Paraskenien wird später eine andere Lösung vorgeschlagen[1382].

Zusammenfassend muss damit festgehalten werden, dass die Vorstellung, welche vom ältesten festen griechischen Bühnenhaus heute an Hand der erhaltenen Baureste noch

1371 Phoenix 1983 a. O: 41, Anm. 12.

1372 cf. unten 167–169.

1373 U. a. mit diesem Argument hat schon Puchstein 1901, 133 Dörpfelds Rekonstruktion zurückgewiesen. Die von Townsend, Hesperia 1986 a. O. genannten attischen Beispiele, die Stoa im Asklepieion in Athen und das Lysikrates-Monument, sind zumindest im Eindruck nicht zu vergleichen, da die in der Konstruktion vollen Säulen als Halbsäulen in Erscheinung treten. Nicht begehbare Umgänge hinter den seitlichen Säulenstellungen gibt es in der Cella des Hephaisteions in Athen, wo die Lösung allerdings durch eine Bauplanänderung bedingt ist, cf. G. Gruben, Die Tempel der Griechen ^{3}(1984) 211. Säulenstellungen vor der Wand finden sich dagegen in der peloponnesischen Architektur des 4. und 3. Jahrhunderts, cf. G. Roux, L'architecture de l' Argolide aux VIe et IIIe siècles avant J.-C. (1961) 393f. und 397, worauf Townsend hingewiesen hat.

1374 So schon E. Petersen, JdI 23, 1908, 35.

1375 **cf. seine Ausführungen zur Vorbildlichkeit der Lösung beim Dionysostheater** für die späteren hohen Proskenien, Hesperia 55, 1986, 435.

1376 Fiechter, Das Dionysos-Theater 3 a. O. (oben Anm. 1341) Abb. 37, Taf. 20.

1377 Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 548, Abb. 685, Phase IV.

1378 Korres, Modell a. O. (oben Anm. 406) 540f.

1379 Lauter, Architektur a. O. (oben Anm. 405) 168f., Abb. 55, b.

1380 cf. J. J. Coulton, The Architectural Development of the Greek Stoa (1976) 81–85. Townsend, Hesperia 1986 a. O. 433 sieht besonders enge Verbindungen zwischen seiner Bühnenhaus-Rekonstruktion und der Zeus-Stoa; allerdings fällt dabei die durchgehende Mauer hinter der Säulenreihe als besonders störendes Element auf. Auch O. Longo, La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco, in: Scena e spettacolo nell'antichtà, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento 1988. Teatro, studi e testi 7 (1989) 34f., bringt die Form des Bühnenhauses des Dionysostheaters mit der Zeus-Stoa zusammen, erwägt aber 30–33 auch, in der Nachfolge von C. Anti (cf. Anti 259–262), eine Abhängigkeit von östlichen Palastformen. Zur grundsätzlichen Problematik von Longos Ansatz cf. oben 45 mit Anm. 228.

1381 cf. Lauter, Architektur a. O. 168f., Abb. 55, b. Darauf stützt sich das Modell im Deutschen Theatermuseum München, cf. Froning a. O. (oben Anm. 302) 54f., Abb. 60–62.

1382 cf. unten 167f.

zu gewinnen ist, weitgehend unbestimmt bleibt. Das einzige einigermassen sichere Element ist der Paraskenien-Grundriss, während über den Aufriss, die Frontgestaltung, aber auch die hier nicht im Einzelnen diskutierte Geschosszahl, keine Einigung zu erreichen ist. Auch die Frage nach der Existenz einer Bühne bleibt offen. Um ein präziseres Bild vom frühen Bühnenhaus zu gewinnen müssen weitere frühe Bühnenhäuser analysiert werden.

13. Weitere frühe Paraskenien-Bühnenhäuser

Die bekannten Bauten

Weitere frühe Paraskenien-Bühnenhäuser, die wie dasjenige des Dionysostheaters in Athenai noch ins 4. Jahrhundert oder spätestens um 300 v. Chr. oder bald danach datiert werden können, sind selten. Es sind dies Aigai (Vergina), Dodona, Eretria, Leontion, Makyneia und die sizilischen Beispiele in Iaitas, Morgantina, Solus und Tyndaris sowie wohl Lokroi Epizephyrioi in Unteritalien[1383]; vielleicht kommen dazu auch Babylon und Isthmos. Alle genannten Bühnenhäuser, mit Ausnahme von Isthmos, haben noch kein hohes Proskenion zwischen den Paraskenien, wie dies bei den jüngeren Paraskenien-Bühnenhäusern seit dem 3. Jahrhundert üblich wird. Dies hängt damit zusammen, dass, wie wir später sehen werden, die Form des Proskenion-Bühnenhauses wenig später als diejenige des Paraskenien-Bühnenhauses geschaffen wurde und sich sehr rasch durchgesetzt hat. Nur beim jüngeren Paraskenien-Bühnenhäusern in Glanum ist ebenfalls kein hohes Proskenion nachgewiesen; offen bleibt, ob es kein solches gegeben hat, oder ob dieses nicht erhalten oder einfach nicht freigelegt worden ist. Für die Anfänge des Bühnenhauses ist dieses erst im fortgeschrittenen Hellenismus errichtete Theater in jedem Fall ohne Bedeutung. In Babylon[1384] ist bisher nicht eindeutig geklärt, ob das Proskenion sekundär eingebaut oder ursprünglich ist; wenn das Theater in die Alexanderzeit zurückgehen sollte, was ebenfalls unsicher bleibt, muss das Proskenion aber wohl nachträglich eingebaut sein. Zunächst sind nun die wenigen Beispiele früher Paraskenien-Bühnenhäuser im Einzelnen zu diskutieren. Danach kann die Frage nach dem Vorhandensein und dem Aussehen einer Bühne vor der Einführung des Proskenions und, damit verbunden, diejenige nach dem Aufriss der frühen Bühnenhäuser neu gestellt werden.

Im Theater von Aigai (Vergina) in Makedonien, welches in die Regierungszeit König Philipps II und damit vor 336 v. Chr. datiert ist und schon im Zusammenhang mit der Einführung des Rundkoilons einen wichtigen Platz hatte, sind nur noch geringe Reste des Bühnenhauses erhalten. Vorhanden sind die 5,12 m lange Frontmauer und ein 2,5 m langer Rest der Aussenmauer des Ost-Paraskenions; an die Innenecke stösst, mit weniger sorgfältig gefluchteten Blöcken errichtet, ein etwas mehr als 7 m langer Teil des Fundamentes der vorderen Begrenzung der Bühne. Von der Rückwand des Bühnenhauses sind offenbar keine Reste erhalten. Auf die Bühnenform ist später zurückzukommen[1385]. Der zeitliche Ansatz für diesen auf Grund der erhaltenen Reste sicher als Paraskenien-Bühnenhaus zu bestimmenden Bau ist sehr früh. Denkbar wäre, dass das Bühnenhaus in Aigai (Vergina), das konstruktiv nicht mit dem Koilon verbunden ist, etwas jünger als dieses zu datieren ist; es gibt jedoch keinerlei technische Unterschiede, welche eine solche spätere Datierung stützen könnten, und es gibt auch keinerlei stratigraphische Hinweise dafür. Akzeptiert man die Gleichzeitigkeit von Koilon und Bühnenhaus, ist hier der Paraskenien-Typus für die Jahre nach 340 v. Chr. nachgewiesen. Wie beim Rundkoilon wird man aber auch hier nicht annehmen wollen, dass dieser neue Bautypus in Makedonien geschaffen wurde; wiederum wird man, auch wenn dies nicht sicher nachzuweisen ist, ein Vorbild vorauszusetzen haben, das Dionysostheater von Athenai. Lykurgos, welchem Plutarch[1386] und Pausanias[1387] die Vollendung des, wie ausdrücklich gesagt wird, von anderen begonnenen Theaters zuschreibt, trat sein Amt als athenischer Finanzbeamter im Jahr 338/7 v. Chr. an. Der Entwurf des Bühnenhauses des Dionysostheaters wird demnach kaum erst auf seine Anregung zurückgehen[1388], sondern muss, wie auch die Koilonplanung[1389], älter sein.

Ein weiteres frühes Bühnenhaus ist das älteste des Theaters von Eretria, welches daher auch in der Forschung viel

[1383] Nicht klar ist die Situation ist Elea. Hier vertritt das in der ersten Hälfte des 3. Jh. n. Chr. in Mörteltechnik erneuerte Bühnenhaus den Paraskenientypus, den es möglicherweise vom ursprünglichen, um 300 v. Chr. errichteten Bühnenhaus übernommen hat.

[1384] cf. dazu im Einzelnen die Diskussion im Katalogteil.

[1385] cf. unten 169.

[1386] Plut. Moralia 841 D. Dazu schon oben 67 mit Anm. 404.

[1387] Paus. I 29, 16.

[1388] Dies nimmt Townsend, Hesperia 1986 a. O. 434 an, welcher das feste Bühnenhaus mit Lykurgos' Bemühungen um eine kanonische Fassung der Tragikertexte (Plut. Moralia 841 F) in Zusammenhang bringt. Townsends ideologische Deutung der von ihm rekonstruierten Bauform für das Athener Bühnenhaus entfällt jedoch aus chronologischen Gründen.

[1389] cf. dazu oben 68.

Interesse gefunden hat[1390]. Man ist sich heute im Wesentlichen darin einig, dass am Bühnenhaus von Eretria drei Phasen zu unterscheiden sind, wobei die erste Phase älter als das erhaltene Koilon mit der Orchestra ist. Das Bühnenhaus der ersten Phase, welches hier zunächst allein interessiert, bestand aus drei Haupträumen hinten und je einem vorspringenden Flügelbau, den man als Paraskenion bezeichnen wird. Erhalten sind die Fundamente sowie Teile des Wandsockels in Polygonalmauerwerk; der aufgehende Teil bestand aus Lehmziegelwerk. Die Polygonalmauer-Sockel der Trennmauern zwischen den fünf Räumen sind weitgehend erhalten; es steht daher fest, dass es zwischen den Räumen keine Verbindungstüren gab. Eine Unterteilung der Paraskenien in je zwei Räume, wie sie Fiechter 1937 vorgenommen hat, kann nach den neuen stratigraphischen Untersuchungen ausgeschlossen werden.[1391] Die drei Türen der Frontmauer des Bühnenhauses zwischen den Paraskenien sind sekundär eingebaut, die ursprüngliche Situation bleibt, wie auch auf der Rückseite des Bühnenhauses, unbekannt. Mindestens eine Türe an der Front[1392] ist aber anzunehmen, möglicherweise auch drei Türen. Eine oder auch mehrere Türen dürfe es auch auf der Rückseite gegeben haben. Gesichert sind nur Doppeltüren mit Mittelpfeiler auf der Bühnenseite der Paraskenien. Das Innenniveau des Bühnenhaus der ersten Phase wird durch die Unterkante des Polygonalsockels gegeben, die Orchestra kann nur unwesentlich tiefer gelegen haben. Gespielt wurde vor dem Bühnenhaus. Von einer ursprünglichen Verbindung zwischen den Innenecken der Paraskenien ist nur im Westen ein Fundamentrest erhalten, doch haben die stratigraphischen Untersuchungen gezeigt, dass eine Schwelle aus Porosstein die beiden Innenecken verbunden hat[1393]. Die Ergänzung einer Halle mit einer Stützenstellung auf dieser Steinschwelle, wie sie vorgeschlagen wurde[1394], ist unwahrscheinlich, nicht zuletzt darum, weil damit die Spielfläche zwischen den Paraskenien zu sehr von der Orchestra getrennt wird. Auch gibt es für eine solche Lösung keinerlei Parallelen. Für das Fundament wird später ein anderer Rekonstruktionsvorschlag gemacht werden[1395]. Zur Datierung von Eretria 1 ist zu sagen, dass das Theater im letzten Drittel des 4. Jahrhunderts errichtet wurde, ohne dass eine genauere Eingrenzung gegeben werden kann. Bei der grossen Nähe von Eretria zu Athenai und angesichts der engen Verbindungen der beiden Städte wird man davon ausgehen können, dass sich das Bühnenhaus von Eretria an das zeitgenössische Bühnenhaus des Dionysostheaters angelehnt hat[1396].

Ein weiteres frühes Paraskenientheater ist Leontion im Innern der Peloponnes, dessen Erbauung ebenfalls noch ins 4. Jahrhundert zurückzugehen scheint. Der Erhaltungszustand des Bühnenhaus-Bereichs ist nicht sehr gut, der rückwärtige Teil ist abgerutscht und verloren; auch die Publikationslage ist ungenügend[1397]. Von dem wohl langgestreckten Bühnensaal ist nur der Rest der Frontmauer erhalten. Zwischen den kleinen, etwa quadratischen Paraskenien lag die Bühne, von welcher noch ein Teil der Vorderbegrenzung vorhanden ist; Standspuren eines Proskenions sind nicht zu erkennen, die Bühne scheint niedrig gewesen zu sein.

Nur wenig lässt sich auch zum Bühnenhaus von Makyneia in Lokris aussagen, das teilweise abgerutscht und im rückwärtigen Teil nur unterhalb des Gehniveaus erhalten ist. Auch der Bereich der Bühne ist nicht erhalten, doch kann es sich ohne weiteres um eine niedrige Bühne gehandelt haben. Die aus dem Boden ragenden Mauerteile sichern aber im jedem Fall, dass das Bühnenhaus aus zwei seitlichen, die ganze Tiefe einnehmenden Paraskenien und dazwischen einem Bühnensaal bestand, damit dem Grundriss von Eretria[1398] entsprach. Der Bau ist weitgehend unpubliziert geblieben, seine Chronologie ist offen. Das unregelmässige Koilon und das Bühnenhaus vom Paraskenien-Typus deuten jedoch auf eine frühe Datierung, ähnlich wie in Leontion, wohl noch im 4. Jahrhundert v. Chr.

Erst im Beginn des 3. Jahrhunderts ist das Theater in Dodona errichtet worden. Von Bedeutung ist auch die Lage dieses Baus im Nordwesten des griechischen Mutterlandes, sozusagen auf halbem Weg nach dem griechischen Westen, wo eine Reihe weiterer früher Paraskenientheater nachgewiesen ist[1399]. Der ursprüngliche Bühnenkomplex setzt sich aus einem Bühnensaal, welcher auf der Rückseite die ungewöhnliche Form einer offenen Halle hat, und aus

1390 Jetzt liegt eine umfassend dokumentierte Publikation vor, die auf neuen Ausgrabungen beruht, welche alle offenen Fragen im Wesentlichen geklärt haben. cf. Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) 35, Taf. 24, 3.

1391 cf. Isler, Eretria 18 a. O. 43 mit Taf. 36, 4; 46 mit Taf. 45, 5.

1392 Zur Frage der Türen in der Bühnenhaus-Front cf. unten 167–169.

1393 cf. jetzt Isler, Eretria 18 a. O. 47, Taf. 33, 1–8.

1394 cf. Fiechter, Eretria a. O. (oben Anm. 308) 37, Abb. 32. 35, Taf. 7; Auberson/Schefold, Führer a. O. (oben Anm. 439) 47, Abb. 3.

1395 cf. unten 169 mit Anm. 1444.

1396 Dies beobachtete schon der Ausgräber A. Fossum, AJA 7, 1891, 259. Auf die grosse Ähnlichkeit in den Grundmassen wies Bulle, Untersuchungen 81 hin.

1397 Eine steingerechte Planaufnahme und Publikation dieses für die Theatergeschichte wichtigen Baus wäre dringend erwünscht.

1398 Zu den fraglichen Quermauern in den Paraskenien von Eretria cf. hier oben mit Anm. 1391.

1399 Dazu hier unten 165f.

zwei grossen Paraskenien zusammen[1400]. Vom Ausgräber Dakaris[1401] ist der Bereich zwischen den Paraskenien als Skene, also als Bühnensaal bezeichnet worden; doch zeigt der Vergleich mit den hier bisher besprochenen und den später zu diskutierenden verwandten Grundrissen klar, dass von der Typologie und von der Entwicklungsgeschichte her der Bereich der Halle, bei der nur die Ostseite und ein kurzes Stück der Südseite aus einer geschlossenen Mauer bestehen, die Stelle des langgestreckten Bühnensaales einnimmt. Auch wenn nicht mehr zu erkennen ist, weshalb in Dodona eine solche Lösung bevorzugt wurde, steht doch fest, dass auch eine offene Halle die Funktion eines Bühnenhauses ohne weiteres erfüllen konnte, solange sie von der Zuschauerseite her nicht einsehbar war. Die Verbindung zum Bereich zwischen den Paraskenien ermöglichte eine einzige, 3 m hohe Bogentür; die beiden Fensteröffnungen in der Hallenmauer sind dagegen sekundär. Die zwei grossen rechteckigen Paraskeniensäle sind im Zusammenhang mit dem Bau einer Arena in der Kaiserzeit bis auf das Fundament abgetragen wurden, sodass die Lage der Türen nicht mehr zu erkennen ist; fest steht allerdings, dass es zwischen den Paraskenien und der rückwärtigen Halle und auch seitlich nach aussen keine Türen gab.

Gegen die Orchestra hin wird der Bereich zwischen den Paraskenien durch eine Reihe von vier Steinpfeilern mit einer Standfläche von 0,45 auf 0,45 m abgegrenzt. Auf der Orchestraseite sind in den vier dafür besonders hergerichteten Pfeilerbasen 0,2 auf 0,2 m messende, 0,35 m tiefe Einlassungen angebracht; zwei weitere entsprechende Einlassungen finden sich auch vor den Paraskenien. An der Rückwand der Paraskenien sind entsprechend zur Lage der zuletzt genannten Einlassungen Pilaster vorhanden. Beidseits der Bogentür gab es im Weiteren massiv hochgezogene Postamente[1402].

Die zuletzt beschriebenen Einrichtungen des Bühnengebäudes von Dodona sind bisher singulär und daher nicht leicht zu erklären. Der Ausgräber Dakaris wollte die Einlassungen vor den Pfeilern mit einem mobilen Holzproskenion in Verbindung bringen, das nach Bedarf, etwa für Komödienaufführungen der Nea, aufgestellt worden wäre, doch bleibt dies unsicher. Die sechs Einlassungen an der Front könnten auch für die Anbringung eines mobilen, kulissenartigen Verschlusses gedient haben. Offen bleibt gleichfalls, ob das Bühnenhaus tatsächlich, wie Dakaris meint, zweigeschossig war; wenn die Steinpfeiler ein Dach getragen haben sollen, wie er meint, wären sie bei einer Gesamthöhe von dann sechs oder mehr Metern doch wohl etwas schmal dimensioniert. Zur Funktion der Pilaster in den Paraskenien lässt sich wegen des ungenügenden Erhaltungszustandes nichts mehr sagen. Denkbar scheint, dass die Paraskenien innen unterteilt waren und Treppenhäuser enthielten, wie dies anderswo bezeugt ist[1403]. Die Postamente im Hauptsaal hinten bleiben zunächst ebenfalls unerklärt. Was feststeht ist, dass der Bühnenkomplex von Dodona den Typus des Paraskenien-Bühnenhauses vertritt. Im Übrigen handelt es sich in Dodona um eine, wie es scheint, in mancher Hinsicht singuläre Lösung, die aus einer Zeit stammt, als andernorts bereits die ersten Proskenion-Bühnenhäuser gebaut waren[1404]. Dies mag den Architekten in Dodona zum Experimentieren angeregt haben.

Savas Gogos[1405] hat eine bisher nicht beschriebene, von ihm Pfeilerskene genannte Form des Bühnenhauses rekonstruiert. Er ging dabei vom Bühnenhaus in Dodona aus, dessen Baureste auch nach seiner Meinung schwierig zu interpretieren sind[1406]. Anders als der Ausgräber Dakaris rekonstruiert er den ursprünglichen Bau eingeschossig. Das ursprüngliche Bühnenhaus bestand nach seiner Meinung im Wesentlichen aus einer Pfeilerhalle mit einigermassen quadratischen Seitenräumen und einem rückwärtigen Raum, der später in die erhaltene Halle umgebaut worden sei[1407]. Diese Form des Bühnenhauses nannte er Pfeilerskene. Die Einlassungen vor den Pfeilern wären weder für ein Holzproskenion noch für die Dachkonstruktion, sondern zum Anbringen von Kulissenmalereien bestimmt gewesen[1408], als Spielhintergrund für das Spiel in der Orchestra. Gogos versucht, den Typus seiner Pfeilerskene in anderen Theatern wiederzufinden, die jedoch anders zu interpretie-

1400 Dakaris, Deltion 1960 a. O. (oben Anm. 937) 20, Abb. 9. Ähnlich war vielleicht das etwas ältere, bisher im Wesentlichen unpublizierte Bühnenhaus von Stratos, cf. dazu im Katalogteil *s. v.*

1401 Dakaris, Deltion 16 a. O. 26.

1402 Nur das eine, vom Ausgräber als Treppenunterbau gedeutete Postament mit Abmessungen von 1, 23 auf 2 m ist in den Plänen bei Dakaris, Deltion 16 a. O. eingezeichnet; vom anderen, das sekundär entfernt und vom Ausgräber übersehen wurde, sind nur noch die Spuren der Abarbeitung an der Wand zu erkennen. Von den 4 Pilastern an der Rückwand des Hauptsaales, die Dakaris a. O. 20, Abb. 9 auf seinem Plan ergänzt hat, gibt es dagegen am Bau keinerlei Spuren.

1403 Dazu oben 212 mit Anm. 1877 zu Segesta.

1404 cf. dazu unten 173.

1405 S. Gogos, Zur Typologie vorhellenistischer Theaterarchitektur, OeJh 59, 1989, Beibl. 116–158.

1406 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

1407 Die Halle ist ursprünglich, cf. den Katalogteil *s. v.*, doch tut dies der These von Gogos keinen Abbruch.

1408 Gogos, a. O. 121f.

ren sind, wie hier gezeigt wird; es handelt sich um die Theater von Eretria[1409], Oiniadai[1410] und Segesta[1411]. Auch wenn die Erläuterung der Baugeschichte in Dodona in den Einzelheiten nicht überzeugt[1412], bringt die Interpretation der Pfeilerskene einen neuen Ansatz für die schwierige Deutung des Bühnenhaus-Komplexes von Dodona; ein vergleichbarer Bühnenhaus-Komplex ist vielleicht in Stratos gefunden worden[1413]. Was die Chronologie angeht, kann die Pfeilerskene allerdings nicht als vorhellenistisch bezeichnet werden[1414]. Nach wie vor ohne sichere Deutung bleiben unseres Erachtens die Einlassungen vor den Pfeilern in Dodona[1415].

Die übrigen bekannten frühen Paraskenien-Bühnenhäuser ohne hohes Proskenion finden sich in Sizilien. Wie später deutlich wird, hat dieser Bühnenhaustypus im Westen eine längere Tradition gehabt, während er im Mutterland und im griechischen Osten bald durch den neueren Proskenion-Bühnenhaustypus abgelöst worden ist. Von grösster Bedeutung für die mit der Form des frühen Bühnenhauses verbundenen Probleme im Besonderen ist auf Grund seines Erhaltungszustandes wohl das Theater von Iaitas, welches stratigraphisch ins Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. datiert ist. Zum ursprünglichen Bauzustand gehören ein langer Bühnensaal, zwei grosse Paraskenien und eine niedrige Bühne. Diese Bühne besteht aus einem vorn durch ein nur zum kleinen Teil erhaltenes Mäuerchen begrenzten gut erhaltenen sogenannten Cocciopestoboden. Die Löcher im Bühnenboden dienten zur Verankerung der Stützen einer Hochbühne und gehören offensichtlich erst zu einem jüngeren Bauzustand[1416]. Die Überdeckung durch eine spätere Hochbühne ist auch der Grund, weshalb die ursprüngliche niedrige Bühne in Iaitas erhalten geblieben ist. Sie konnte durch eine einzige Tür[1417] aus dem Bühnensaal heraus und durch je eine Tür aus den Paraskenien[1418] betreten werden und war um Tritthöhe über die Orchestra erhoben. Der Bühnensaal wies entsprechend zur Tür auf die Bühne eine zweite in der Rückwand auf; zwei weitere sekundär zugesetzte Türen befanden sich auf den beiden Schmalseiten des Bühnensaales. Dagegen gab es keine Verbindung vom Bühnensaal direkt in die Paraskenien, wie dies auch in Dodona der Fall ist. Die Parodoi liefen nicht parallel zu den Analemma, sondern zunächst entlang den Schmalseiten des Bühnenhauses, um dann rechtwinklig nach innen umzubiegen[1419].

Eng verwandt mit dem Paraskenien-Bühnenhaus von Iaitas ist das in seinen Abmessungen um einiges kleinere Theater von Solus. Zwar sind hier nur geringe Reste der aufgehenden Mauern erhalten, doch war das Bühnenhaus-Fundament teilweise in den Fels eingetieft, sodass der Plan mit den seitlichen Paraskenien und einem langgestreckten Bühnensaal, vor welchem der Bühnenbereich liegt, gesichert ist. Auf der Nordseite ist der Eingang von der Bühne ins Südost-Paraskenion erhalten, die Bühne muss wie in Iaitas niedrig gewesen sein[1420]. Anders als dort nahmen die Paraskeniensäle die ganze Tiefe des Bühnenbereichs ein, der rückwärtige Bühnensaal liegt zwischen ihnen. Die Lage weiterer Türen lässt sich nicht mehr feststellen. Die Stadt Solus, zu welcher das Theater gehört, ist nach der Mitte des 4. Jahrhunderts gegründet worden; das Theater muss etwa gleichzeitig mit demjenigen in Iaitas entstanden sein[1421], auch wenn es für den Bau in Solus keine genaueren Datierungshinweise gibt.

Im Theater von Tyndaris besteht das Bühnenhaus aus zwei fast quadratischen Haupträumen und aus zwei stark vorspringenden Paraskenien. Die Mittelräume öffnen

1409 Gogos, a. O. 124–139.

1410 Gogos, a. O. 140–145.

1411 Gogos, a. O. 145–153.

1412 Zur hier vertretenen Interpretation cf. den Katalogteil *s. v.*

1413 Das älteste Bühnenhaus wird als Pfeilerhalle beschrieben. Allerdings scheint der Baubefund dieser Phasengliederung zu widersprechen, cf. den Katalogteil *s. v.* Wahrscheinlicher ist, dass das Bühnenhaus in Stratos mit demjenigen von Dodona 2 zusammengeht, cf. dazu unten 176 mit Anm. 413.

1414 Gogos übernimmt die Chronologie der Bauzeit von Dakaris, cf. Deltion 16, a. O. (oben Anm. 937) 114. Die Existenz älterer Beispiele für diese Bühnenhausform bleibt reine Spekulation, cf. Gogos a. O. 157f.

1415 Zur Frage von Kulissen im griechischen Theater unten 180f. mit Anm. 1574 und 227.

1416 J.-Ch. Moretti, Topoi 3, 1993, 80 möchte über der erhaltenen niedrigen Bühne schon im ersten Bauzustand ein hohes Proskenion ('une véritable estrade') ergänzen. Dies ist technisch kaum möglich, denn eine solche Anlage bliebe, auch wenn sie aus vergänglichem Material errichtet worden wäre, ohne jegliche Verankerung gegen unten! Zum Zeitpunkt des Aufkommens des hohen Proskenions, welcher kaum vor die Errichtung des Bühnenhauses von Iaitas fällt, cf. unten 171–173.

1417 Zur Bedeutung der Mitteltür des Bühnenhauses cf. schon A. Frickenhaus, RE, 2. Reihe 5, 1927, 477, *s. v.* Skene. Nach Blume, Bühnenbilder a. O. (oben Anm. 538) 23 genügte für die Tragödienaufführungen in der Regel eine einzige Tür.

1418 Zur Funktion der Seitentüren auf Grund der literarischen Quellen A. Frickenhaus, RE, 2. Reihe 5, 1927, 478, *s. v.* Skene.

1419 cf. dazu schon oben 155.

1420 Zu den Bauphasen von Solus und zur Bühnenform cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

1421 Die Gleichzeitigkeit ergibt sich auch auf Grund der grossen Ähnlichkeiten beim Skulpturschmuck, von denen später zu sprechen sein wird, cf. unten 219 mit Anm. 1973. Zur Chronologie von Solus cf. den Katalogteil *s. v.*

sich je mit einer Tür gegen die Orchestra hin. Die Paraskenien bestehen aus einem vorderen Saal mit einer inneren Unterteilung und einer Tür, welche in den Bereich vor den Mittelkammern führt, und aus einem hinteren offenen Raum, wo Holztreppen ins Obergeschoss angenommen werden. Die vier Räume im Erdgeschoss werden durch drei Korridore getrennt, welche durch das Bühnenhaus hindurch in die Orchestra führen und innen und aussen mit Bogentoren versehen waren. Der Bereich der Parodoi ist heute in sekundär verändertem Zustand erhalten. Gleichwohl ist deutlich, dass die Durchgänge sehr schmal waren. Die drei Korridore im Bühnenhaus übernahmen jedenfalls teilweise die Funktion der Parodoi und sind ebenfalls als Zugänge ins Koilon konzipiert worden, sie dürften kaum bloss dem Spiel gedient haben. Die ursprüngliche Bühne muss sich zwischen den Paraskenien befunden haben. Da bei der Anlage der römischen Arena alle Reste beseitigt worden sind, muss offen bleiben, ob es sich ursprünglich um eine niedrige Bühne wie in Iaitas oder schon von Anfang an um ein hohes Proskenion zwischen den Paraskenien gehandelt hat[1422]. Die Datierung des Bühnenhauses von Tyndaris ist nicht exakt bestimmt. Zwar ist das Koilon stratigraphisch um 300 v. Chr. datiert, doch bleibt offen, ob das baulich mit dem Koilon nicht fest verbundene Paraskenien-Bühnenhaus gleichzeitig oder etwas jünger ist; eine gleichzeitige Entstehung im Rahmen einer einheitlichen Planung scheint allerdings wahrscheinlicher.

Das Bühnenhaus des Theaters von Morgantina ist mehrfach verändert worden. Zum ursprünglichen Bau gehört ein breites, parallel zu den Analemmata laufendes Fundament, welches sicher die Bühnenhaus-Front trug und konstruktiv mit zwei gleichzeitigen seitlichen Mauern verbunden ist, die in beiden Richtungen über das Frontfundament hinausgehen[1423]. Zum selben Bauzustand gehören auch die beiden seitlichen Rechteckfundamente, welche dieselbe Technik aufweisen und als Paraskenien zu interpretieren sind. Zwischen dem H-Fundament und den Paraskenien finden sich korridorförmige Zwischenräume, die als Zugänge von hinten in die Orchestra gedeutet werden können, wie sie ähnlich auch in Tyndaris bezeugt sind[1424]. Der beschriebene Plan bleibt unverständlich ohne das rückwärtige Fundament des Bühnenhauses, welches in der Flucht der Paraskenien-Rückwand lag, aber nicht erhalten ist; bei einem späteren Umbau, als die drei rückwärtigen Bühnenhaus-Räume angefügt wurden, ist es abgetragen worden. Damit ergibt sich ein Plan mit Paraskenien, unter welchen Korridore hindurchführen, und einem langgezogenen Bühnenhaus, das sich mit einer erhaltenen Mitteltür gegen die Orchestra hin öffnete. Denkbar ist, dass ähnlich wie in Tyndaris und auch in Iaitas ein mittlerer Durchgang von hinten in die Orchestra geführt hat, doch lässt sich dies wegen der fehlenden Rückmauer nicht mehr feststellen; die Ähnlichkeit des Planes von Morgantina zu demjenigen in Tyndaris wäre dann noch grösser und würde sich nicht auf die seitlichen Korridore beschränken. Von einer niedrigen Bühne haben sich in Morgantina keinerlei Reste erhalten. Zwischen den Paraskenien verläuft im erhaltenen Zustand das Fundament eines hohen Proskenions, welches aber keine bauliche Verbindung mit dem H-förmigen Fundament hat; eine Gleichzeitigkeit ist also nicht gegeben, sie lässt sich aber auch nicht ganz ausschliessen. Sollte das Proskenion zum ursprünglichen Bau gehört haben, was allerdings wenig wahrscheinlich scheint, würde es sich in Morgantina bereits um ein Paraskenien-Bühnenhaus der jüngeren Art mit einem hohen Proskenion handeln. So oder so gehört das Bühnenhaus von Morgantina zum Rundkoilon und kann daher auf Grund neuer stratigraphischer Untersuchungen ins mittlere 3. Jahrhundert v. Chr.[1425] datiert werden.

Nicht sicher datiert, aber möglicherweise noch im späten 4. Jahrhundert entstanden ist das Theater von Lokroi Epizephyrioi. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes sind im Bereich der Bühne zwei Bauzustände deutlich, der jüngere mit einem hohen Proskenion aus Holz, das hinter die erhaltene ältere Bühnenbegrenzung gesetzt worden ist, welche keine Spuren eines Aufbaus zeigt. Das Bühnenhaus weist zwei abgeteilte Eckräume und davor liegende Paraskenien auf, welche eine etwas geringere Tiefe als die Bühne erreichen.

Zum Grundriss

Nachdem die bisher bekannten elf frühen Paraskenien-Bühnenhäuser in Aigai (Vergina), Athenai (Dionysostheater), Dodona, Eretria, Iaitas, Leontion, Lokroi Epizephyrioi, Makyneia, Morgantina, Solus und Tyndaris einzeln auf ihre Besonderheiten hin betrachtet worden sind, kann nun die Frage gestellt werden, was diese frühen Bühnenhäuser gemeinsam auszeichnet, ob von

[1422] Abarbeitungen an den inneren Paraskenienecken erweisen nach L. Bernabò Brea, RIA 13/14, 1964/65, 128, dass die Bühne einst gegenüber der Paraskenienfront etwas vorgeschoben war.

[1423] R. Stillwell, welcher das Theater in Kokalos 10/11, 1964/65 publiziert hat, spricht dort 583 von einem H-förmigen Grundriss.

[1424] Dazu oben 212.

[1425] Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.*

Gemeinsamkeiten, von einem Paraskenien-Bühnenhaustypus überhaupt gesprochen werden kann.

Wenn man zunächst den Grundriss betrachtet, ist die Einheitlichkeit zwischen den verschiedenen Bauten überraschend gross, so gross, dass die direkte oder doch indirekte Abhängigkeit von einem gemeinsamen Vorbild offensichtlich ist. Dieses Vorbild kann aber dann selbstverständlich nur das älteste feste Bühnenhaus überhaupt, dasjenige des Dionysostheaters von Athenai sein. Etwas für sich stehen auf Grund der besonderen Zugangslösung mit den Korridoren, zu welcher langgezogene seitliche Paraskenien gehören, Tyndaris und Morgantina, die untereinander eng verwandt sind und möglicherweise eine sizilische Weiterentwicklung des Paraskenien-Bühnenhauses bezeugen. Dazu passt auch ihre innerhalb der Reihe vergleichsweise späte Entstehungszeit. Der Grundriss all dieser frühen Paraskenien-Bühnenhäuser ist ausgezeichnet durch seitlich deutlich vorspringende, turmartige Paraskenien; der vorspringende Teil der Paraskenien hat in Athenai, Dodona, Leontion einen dem Quadrat angenäherten Grundriss, ist in Eretria, Lokroi Epizephyrioi und Makyneia hochrechteckig, in Iaitas und Solus dagegen breitrechteckig. Die Tiefe des Bühnensaales kann grösser sein als die Tiefe der vorspringenden Paraskenienflügel, wie in Athenai, Iaitas, Morgantina, Solus, Tyndaris, oder kleiner, wie in Dodona, Eretria und Lokroi Epizephyrioi; unbestimmt bleibt dies in Aigai (Vergina) und Leontion, wo der Bühnensaalbereich jeweils nur teilweise erhalten ist, und in Makyneia, wo keine Abmessungen bekannt sind. Typologisch nicht determiniert ist die innere Aufteilung der Grundrisse. Die einfachste Form ist ein langgestreckter Bühnensaal mit den zwei davorgestellten Paraskenien, wie in Iaitas und auch in Athenai, wo, wenn überhaupt, nur die Flügelräume ausserhalb der Aussenflucht der Paraskenien abgetrennt waren[1426]. Auch in Dodona ist diese Form gewählt worden, nur hat der Bühnensaal als Besonderheit die Hallenform. Abgetrennte Eckräume finden sich in Lokroi Epizephyrioi. In Eretria finden sich demgegenüber fünf nebeneinander angeordnete Räume ohne innere Verbindung zueinander. In Iaitas und in Dodona gab es keine Türen zwischen den Paraskenienräumen und dem Bühnensaal. In Solus, das sonst bis hin zur Proportionierung sehr eng mit Iaitas verwandt ist, sind die Paraskenienräume seitlich des Bühnensaales auf die ganze Tiefe des Bühnenhauses ausgedehnt, und dasselbe gilt auch für Makyneia. Dies dürfte mit der geringeren Grösse der Anlage zusammenhängen, bei welcher die Resträume in den Paraskenien vor der Vorderflucht des Bühnensaales zu eng und damit kaum mehr benutzbar geworden wären. Vergleichbar sind die Paraskeniengrundrisse von Tyndaris und wohl auch von Morgantina, wo sie durch die Korridorlösung gegeben ist.

Das Problem der Bühne

Im Zusammenhang mit dem Paraskenien-Bühnenhaus des Dionysostheaters von Athenai ist die Frage nach dem Vorhandensein einer Bühne und allenfalls nach ihrer Form bereits angesprochen worden[1427]. Gestützt auf die breitere Denkmälerbasis kann die Diskussion hier wieder aufgenommen und, wie zu zeigen sein wird, auch entschieden werden. Ausgangspunkt für die Überlegungen ist das Theater von Iaitas, das einzige bisher bekannte Theater, bei welchem die ursprüngliche niedrige Bühne aus dem ausgehenden 4. Jahrhundert im Wesentlichen erhalten geblieben ist. Die Frage nach der Existenz und dem Aussehen der Bühne beim ältesten Bühnenhaustypus, den wir kennen, ist für Iaitas damit beantworten. Es fragt sich allerdings, ob die Antwort nur für Iaitas Gültigkeit hat, oder ob sie eine weiterreichende Bedeutung hat. Das Theater von Iaitas, welches eines der wenigen Paraskenien-Bühnenhäuser des frühen Typus besitzt, liegt im Inland Westsiziliens. Es kann mit Sicherheit ausgeschlossen werden, dass die niedrige Bühne eine eigene, lokale Entwicklung darstellt, sie muss sich vielmehr nach Vorbildern ausgerichtet haben. Wie oben dargelegt worden ist, ist die Ähnlichkeit im Grundriss zwischen den wenigen frühen Paraskenien-Bühnenhäusern erstaunlich gross. Damit erscheint es von vornherein als wahrscheinlich, dass eine niedrige Bühne von Anfang an zum Paraskenien-Bühnenhaus gehört hat. Das Vorbild muss, direkt oder auch indirekt, das Dionysostheater in Athenai gewesen sein, welches alle anderen frühen Paraskenien-Bühnenhäuser mehr oder weniger genau nachbilden. Daraus ergibt sich, dass man dort, wo die Bausubstanz im Dionysostheater nicht mehr oder nur ganz unzureichend erhalten ist, auf die anderen Paraskenien-Bühnenhäuser rekurrieren darf, für die Bühnenfrage insbesondere auf das Bühnenhaus des Theaters von Iaitas.

Das Problem der Existenz und der Form der Bühne beim frühen Bühnenhaus ist seit der dezidierten Stellungnahme Dörpfelds in seinem Buch von 1896[1428] heftig diskutiert

[1426] cf. dazu oben 158.

[1427] cf. oben 162.

[1428] cf. Dörpfeld/Reisch 341–365, gegen die niedrige Bühne besonders 343–349. Demgegenüber vermutet Moretti, Théâtre et société 154

worden. Die Thesen sind die folgenden. Dörpfeld bestritt die Existenz einer Bühne im Theater des Lykurg mit der Begründung, es seien keine Reste eines Fundamentes erhalten und ein solches habe es auch nie gegeben. Wie er diese zweite Aussage belegen will, bleibt allerdings offen. Weiter sagt er[1429]: *'Sodann liegt der Boden im Innern der Skene nur um einige Zentimeter höher als der Erdboden der Orchestra. Man hätte also nicht nur aus der Orchestra auf die Bühne hinaufsteigen, sondern von der letzteren wieder in die Skene* (nach der hier verwendeten Terminologie: in den Bühnensaal) *hinabsteigen müssen. Bei keinem steinernen Bühnentheater ist uns eine solche Einrichtung bekannt.'* Genau dies ist aber die Situation in Iaitas, wo alle entsprechenden Partien erhalten sind. Das Innere des Bühnensaales liegt hier 0,15 m tiefer als die Bühne aus Cocciopesto, der Orchestraboden liegt seinerseits 10 cm tiefer als die Bühne, und damit sogar noch etwas höher als der Boden des Bühnensaales. Die niedrige Bühne war also in der Höhe sowohl nach innen wie nach aussen nur ganz unwesentlich herausgehoben.

Erich Bethe[1430] hatte für das Lykurg-Theater die Existenz einer wohl niedrigen Bühne vermutet, Frickenhaus einen unterhöhlten Bretterboden[1431]; Petersen[1432] hat schon ursprünglich ein hohes Proskenion angenommen. Auch von philologischer Seite ist eine niedrige Bühne wiederholt postuliert worden[1433], allerdings bezogen auf das Theater des 5. Jahrhunderts[1434]. Gerkan[1435] bestreitet die Existenz einer wie immer gearteten Bühne im Dionysostheater des Lykurgos, und auch Fiechter[1436] und Pickard Cambridge[1437] sind dieser Ansicht. 1983 hat Winter erneut versucht, schon für das Bühnenhaus des Lykurg ein hohes Proskenion zu rekonstruieren[1438]. Es ist unnötig, angesichts der neuen archäologischen Evidenz in Iaitas die nunmehr überholte Diskussion im Einzelnen neu aufzurollen, welche sich, in Ermangelung erhaltener Reste, auf die Interpretation von Textstellen und Erwägungen allgemeinen Charakters stützen musste[1439]. Die alte Streitfrage im Zusammenhang mit der Bühne im Dionysostheater[1440] und damit im frühen Bühnenhaus ganz allgemein kann im Licht der Situation in Iaitas nunmehr als gelöst gelten: Im ältesten Paraskenien-Bühnenhaus im Dionysostheater von Athenai hat es zweifellos eine Bühne gegeben, die nur wenig über das Niveau der Orchestra emporgehoben gewesen ist[1441]. Zu fragen bleibt, ob sich Hinweise auf die Existenz einer niedrigen Bühne auch bei anderen der besprochenen frühen Paraskenien-Bühnenhäusern finden lassen. Dabei soll Dodona als Sonderfall zunächst beiseite bleiben.

Im Theater von Lokroi Epizephyrioi ist die Begrenzung der niedrigen Bühne gegen die Orchestra erhalten, ohne dass dies bisher in seiner Bedeutung erkannt worden wäre. Möglicherweise sind auch noch Reste des ursprünglichen Bühnenbodens vorhanden, welcher aus Steinplatten bestanden hat. Das Theater ist damit zu den frühen Paraskenientheatern mit niedriger Bühne zu rechnen. In Aigai (Ver-

eine niedrige Bühne bereits für den Vorgängerbau des Lykurg-Theaters in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr., ohne dies weiter zu begründen.

1429 Dörpfeld/Reisch 352.

1430 cf. Bethe, GGA 1897 a. O. (oben Anm. 31) 719f.

1431 cf. Frickenhaus 62.

1432 cf. E. Petersen, JdI 23, 1908, 33–44; Petersen, Tragödie a. O. (oben Anm. 1336) 540.

1433 cf. auch C. Fensterbusch, Die Bühne des Aristophanes (1912), besonders 7. Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 70–74 (ablehnend). Arnott, Conventions a. O. (oben Anm. 20) 1–41. N. C. Hourmouziades, Production and Imagination in Euripides (1965) 58–74. T. B. L. Webster, Greek Theatre Production[2] (1970) 7. J. P. Poe, ClAnt 7, 1988, 118, mit Anm. 4. cf. auch Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 47 mit Anm. 121, nach welchem eine Entwicklung von einer ebenerdigen zu einer wenig erhobenen Bühne führt. cf. auch Blume, Bühnenbilder a. O. (oben Anm. 538) 26.

1434 Den zeitlichen Abstand zwischen den klassischen Dramen und dem ältesten Bühnenhaus des Dionysostheaters hatte Petersen, Tragödie a. O. 539 hervorgehoben.

1435 Gerkan, Priene 123.

1436 Dies gilt für beide Varianten seiner Rekonstruktion des Lykurg-Theaters, cf. Fiechter, Das Dionysos-Theater 3 a. O. (oben Anm. 1341) 17, Abb. 37, Taf. 20. Das Dionysos-Theater 4 a. O. (oben Anm. 999) 15 und 27, Abb. 9.

1437 Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 156–160.

1438 Winter, Phoenix 1983 a. O. (oben Anm. 1344), 42 mit Plan und Abb. auf S. 44. Er muss dafür die Fundamente J 1–4 (Bezeichnung nach Fiechter, Das Dionysos-Theater 1 a. O. (oben Anm. 226) Taf. 1), welche üblicherweise der zweiten Phase des griechischen Bühnenhauses (so bei Dörpfeld/Reisch Taf. 4; Travlos, Bildlexikon Athen a. O. [oben Anm. 230) 548, Abb. 685, Phase V] oder dem römischen Bühnenhaus (Fiechter, Das Dionysos-Theater 1 a. O. 37 und 39f.) zugewiesen worden sind, mit dem ursprünglichen Bau verbinden, dazu a. O. 44. cf. jetzt jedoch Winter, Hellenistic Architecture a. O. (oben Anm. 1344) 102.

1439 Was nicht ohne subjektive Argumentationsweise abgehen konnte: Da sie nicht ins Bild passten, '*müssen demnach die auf einen höherliegenden Spielplatz hinweisenden Textstellen falsch interpretiert sein*' (Gerkan, Priene 123).

1440 Zu dieser Diskussion zusammenfassend auch E. Frézouls, Dioniso 59, 1989, 334–336. Zur damit verbundenen Frage des hohen Proskenions auch A. Frickenhaus, RE, 2. Reihe 5, 1927, 483f. s. v. Skene.

1441 Courtois 36 möchte die niedrige Bühne in Iaitas nicht als Logeion, sondern als niedrigen abgegrenzten Raum zwischen den Paraskenien bezeichnen. Sie verkennt damit auch deren typologische Bedeutung.

gina) nahm Andronikos[1442] auf dem Fundament, das neben dem westlichen Paraskenion erhalten ist, eine Säulenstellung an, von welcher sich am Bau aber keinerlei Spuren finden lassen. Nicht nur würde ein hohes Proskenion in der Zeit der Erbauung ganz ohne Parallelen bleiben, Vollsäulenproskenien gibt es überhaupt erst viel später, wohl erst seit dem 2. Jahrhundert v. Chr.[1443]. Wie der Vergleich mit Iaitas verdeutlicht, handelt es sich bei der nur gegen die Orchestra hin einigermassen gefluchteten Steinsetzung zweifellos um die vordere Begrenzung einer niedrigen Bühne oder von deren Fundament. Auch beim Bühnenhaus von Leontion findet sich zwischen den Paraskenien eine nur gegen die Orchestra hin gefluchtete eine Lage hohe Mauer, auch hier kann es sich nur um die Begrenzung einer niedrigen Bühne handeln. In Eretria ist an der Innenecke des westlichen Paraskenions ein nur schlecht und sehr partiell erhaltenes Fundament (V) beobachtet worden, genau dort, wo in Analogie zu Iaitas die vordere Begrenzung einer niedrigen Bühne zu erwarten ist. Ursprünglich hat die durch das Fundament bezeugte Mauer die Innenecken der Paraskenien miteinander verbunden, wie die neuen stratigraphischen Untersuchungen nachgewiesen haben[1444]. Weil sie wegen fehlender Analogien das Fundament nicht anders verstehen konnten, haben Fiechter[1445] und ihm folgend später Auberson/Schefold[1446] auf dem Fundament eine Stützenstellung für eine Vorhalle angenommen, für welche es von der Bausubstanz her jedoch keinerlei Hinweise gibt. Das Fundament gehört vielmehr zu einer niedrige Bühne[1447], wie in Aigai (Vergina), Iaitas und Leontion. Schliesslich kann auf Solus verwiesen werden, wo auch die Bühne analog zu Iaitas gestaltet war[1448]. So ergibt sich zusammenfassend, dass bei nicht weniger als sechs der bekannten frühen Paraskenien-Bühnenhäuser eine niedrige Bühne ganz oder in Resten nachgewiesen werden kann. In Dodona liegt ein Sonderfall vor, in Makyneia, Morgantina und Tyndaris sind keine Spuren einer niedrigen Bühne mehr erhalten, doch muss deren Existenz nicht ausgeschlossen werden. Keine erhaltenen Reste gibt es auch im Dionysostheater in Athenai.

Die Höhe der wiedergewonnenen niedrigen Bühnen lässt sich im Einzelnen nicht mehr genauer bestimmen, doch wird sie eine bequeme Tritthöhe wie in Iaitas 1 nirgends überschritten haben, damit der Übergang von der Bühne in die Orchestra und zurück gewährleistet blieb. Die niedrigen Bühnen sind durchwegs eher gross, soweit sich ihre Abmessungen noch erkennen lassen; wo keine Reste der Bühne erhalten sind, lassen sich die Flächen zwischen den Paraskenien messen. Unbekannt bleiben die Masse für Morgantina und für die kleineren Bühnenhäuser von Leontion, wo die Bühnentiefe nur 2 m beträgt, und Makyneia; nicht erhalten sind sie in Aigai (Vergina). In Athenai misst die freie Fläche zwischen den ursprünglichen Paraskenien 20,1 m auf 5,2 m, in Eretria ist sie mit 20,6 m auf 5,3 m sogar noch etwas grösser. Die Ähnlichkeit der Dimensionen zeigt im Übrigen erneut, wie eng das Bühnenhaus von Eretria vom Vorbild des Dionysostheaters in Athenai abhängt! Auch das Bühnenhaus von Lokroi Epizephyrioi erreicht mit einer Bühne von etwa 19 m auf etwa 5,3 m ähnliche Dimensionen. Nur geringfügig kürzer ist die Bühne in Tyndaris mit 18,64 m; die Bühnentiefe ist dort grösser als 3,02 m, da sie, wie schon erwähnt[1449], gegenüber den Paraskenienfronten vorsprang; um wieviel, bleibt allerdings offen. Deutlich geringer sind die Abmessungen der Bühne des insgesamt viel kleineren Theaters von Iaitas; die Bühnenbreite beträgt 11,55 m, die Bühnentiefe 3,2 m; in Solus betragen die Masse etwa 10,3, auf 2,4 m. Ein Sonderfall bleibt auch hier Dodona, welches mit einer Bühnenbreite von 31,2 m und einer Tiefe von 9,1 m die weitaus grössten Masse aufweist. Auch wenn man von Dodona absieht, ist doch deutlich, dass Bühnentiefen über 5 m bei den jüngeren Bühnenhäusern mit hohem Proskenion nie mehr erreicht wurden[1450]. Dies weist auch auf eine Veränderung in der Aufführungspraxis hin[1451].

Die Türen im Bühnenhaus

Nach der Diskussion des Grundrisses der frühen Paraskenien-Bühnenhäuser gilt eine nächste Frage der Zahl und der Position der Türen im Bühnenhaus. Oft wird stillschweigend vorausgesetzt, dass das griechische Bühnenhaus drei Türen oder Bühnentore aufwies, wobei sich die Forschung auf Vitr. V 7, 8 und Poll. IV 124 berufen kann. An dieser Stelle muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass bei keinem einzigen der besprochenen frühen Paraskenien-Bühnenhäuser drei Tore aus dem Bühnensaal auf die Bühne nachgewiesen wer-

1442 cf. den Katalogteil *s. v.*
1443 cf. unten 191.
1444 cf. Isler, Eretria a. O. (oben Anm. 217) 40f., Taf. 33, 1–8.
1445 Fiechter, Eretria a. O. (oben Anm. 308) 12 und 37, Abb. 32. 35, Taf. 7 u.
1446 Auberson/Schefold, Führer a. O. (oben Anm. 439) 48, Abb. 3.
1447 Bulle, Untersuchungen 83 dachte an einen hölzernen Bühnenboden, was aber aus Gründen der Haltbarkeit unwahrscheinlich bleibt.
1448 Zur Bühnenform in Solus im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*
1449 cf. hier oben.
1450 cf. dazu unten 194f. zu den Proskenion-Bühnenhäusern und 206 zu den Paraskenien-Bühnenhäusern mit hohem Proskenion sowie 248 zum Sonderfall des Proskenions von Megalopolis.
1451 cf. oben 137, unten 177.

den können. Drei Tore in der Frontwand des Bühnensaales sind für die Paraskenien-Bühnenhäuser mit niedriger Bühne demnach keineswegs kanonisch.

Das einzige Bühnenhaus, bei welchem die Lage aller Türen und Tore des Erdgeschosses bekannt sind, ist einmal mehr dasjenige von Iaitas. Auf die Bühne öffnet sich nur eine einzige, im Zentrum liegende Tür aus dem Bühnensaal, welcher eine auch in den Abmessungen entsprechende in der Rückmauer entspricht. Zwei weitere Türen führen aus den Paraskenien auf die Bühne. Im Weiteren sind auf der Schmalseite des Bühnensaales Türen angebracht. Eine zumindest in den Hauptzügen mit Iaitas vergleichbare Lösung ist wohl auch für Solus anzunehmen, wo allerdings keine Türen mehr nachzuweisen ist. Seitliche Zugänge aus den Paraskenien auf den Bühnenbereich gibt es auch in Tyndaris, wo auch der mittlere Durchgang, hier in der Form eines Korridors, wieder begegnet; hinzu kommen die zwei Öffnungen der seitlichen Korridore. Auch in Morgantina ist nur eine mittlere Toröffnung vorhanden, wobei offen bleiben muss, ob es sich um ein Bühnentor oder um einen durchgehenden Korridor gehandelt hat. Die frühen Paraskenien-Bühnenhäuser im Mutterland sind weniger gut erhalten; in Aigai (Vergina), Leontion und Makyneia ist über die Türanordnung nichts bekannt. Dennoch finden sich für die im Westen beobachteten Türanordnungen Parallelen. So gibt es in Dodona nur eine mittlere Tür auf die Bühne, während die Paraskenien, wie in Iaitas, ohne direkte Verbindung mit der als Bühnensaal dienenden Halle bleiben. Nicht mehr nachzuweisen, aber sehr wahrscheinlich ist, dass sie sich mit Türen auf den Bühnenraum geöffnet haben, denn sonst wären sie nicht zu betreten gewesen. Auch in Eretria begegnen die Türen aus den Paraskenien auf die Bühne; sie sind durch einen Mittelpfeiler besonders betont. Sonst lässt sich hier wegen der ungünstigen Erhaltungslage über die Türanordnung im Bühnenhaus nur spekulieren. Sehr wahrscheinlich ist jedenfalls eine Mitteltür an der Front und auf der Rückseite. Ob zwei seitliche Türen an der Front vorhanden waren, bleibt unsicher, ist aber wegen der Unterteilung des Bühnenhauses vielleicht doch wahrscheinlich, möglicherweise mit entsprechenden Türen auch an der Rückwand. Zusätzliche Türen von aussen in die Paraskenien könnten auf der Schmalseite des Bühnenhauses oder auf der Rückseite gelegen haben. Für die Problematik der Bühnentore und der übrigen Zugänge hilft Eretria, über die Paraskenientore hinaus, nicht weiter. Auch die rückwärtige Tür im Bühnenhaus des Dionysostheaters von Athenai[1452], die einzige, die für dieses Bauwerk überhaupt noch nachzuweisen ist, hat ihre Parallelen. Zentrale Türen in der Mitte waren offenbar wichtig, wie Iaitas und Tyndaris deutlich machen. Auch in Dodona war mit der Säulenstellung diese Durchgangsmöglichkeit gegeben. Die Besonderheit in Athenai liegt darin, dass wegen des Geländeabfalls die Mitteltür auf der Rückseite nicht ebenerdig zugänglich war, sondern über eine wie auch immer gestaltete Aussentreppe vom tiefer liegenden Halleniveau aus erreicht wurde. Zur kanonischen Türanordnung der frühen Paraskenien-Bühnenhäuser gehörten nach dem oben Erörterten demnach eine einzige mittlere Tür aus dem Bühnensaal auf die Bühne, zu welcher, soweit dies noch deutlich ist, je eine Tür aus den Paraskenien kam.

[1452] Zu dieser oben 159.

14. Das Aufkommen des Proskenion-Bühnenhauses und seine Entwicklung

Der neue Bautypus

Der Typus des Proskenion-Bühnenhauses mit der hohen Bühne ist zu einem späteren Zeitpunkt aufgekommen, als das Paraskenien-Bühnenhaus mit der niedrigen Bühne. Das eigentliche Bühnenhaus hat hier immer einen rechteckigen Grundriss und kann im Innern in mehrere Kammern unterteilt sein. Das Proskenion, welches dem eigentlichen Bühnenhaus vorgelagert ist, besteht in der Regel aus einer Säulenhalle mit ihrem Gebälk, welche an Stelle eines Daches den Bühnenboden trug, der auch als Logeion bezeichnet wurde[1453]. Daneben begegnen selten auch geschlossene Proskenionfronten. Die Stützelemente haben oft eine charakteristische Form; sie bestehen aus Pfeilern mit Halbsäulen auf der Orchestraseite. Einlassungen ermöglichten es, von innen her bemalte Holztafeln, sogenannte Pinakes, einzuschieben und mit Riegeln zu befestigen. Das Hyposkenion war also durch die Pinakes verschlossen, mit Ausnahme von Türen, die sich auf die Orchestra öffneten. Auch Vollsäulen kommen als Stützen des Proskenions vor. Vom Bühnenhaus her war das Proskenion auf dem Niveau des ersten Obergeschosses durch Türen zu erreichen, dazu manchmal auch über Treppen oder Rampen an der Seite. Ein Proskenion-Bühnenhaus musste, wie sich aus dem Typus ergibt, in jedem Fall zweigeschossig sein, bei einem Paraskenien-Bühnenhaus war dies von der architektonischen Form und der Funktion her nicht unbedingt notwendig und die Zweigeschossigkeit ist nicht überall gesichert[1454].

[1453] cf. dazu oben 27.

[1454] cf. dazu unten 208.

Das Paraskenien-Bühnenhaus war mit der niedrigen Bühne nicht funktional verbunden, denn diese konnte später[1455] durch ein hohes Proskenion ersetzt werden, ohne dass sich für das Bühnengebäude wesentliche Änderungen ergaben. Das Proskenion-Bühnenhaus ist demgegenüber mit dem hohen Proskenion fest verbunden. Einfache Bühnenhäuser mit rechteckigem Grundriss, aber ohne Proskenion, scheint es nicht gegeben zu haben. Tatsächlich sind nur sehr wenige hellenistische Bühnenhäuser bekannt, für welche kein Proskenion nachgewiesen werden kann. In Hephaistia sind die erhaltenen hellenistischen Baureste des Bühnenhauses insgesamt sehr gering. Beim um 300 v. Chr. errichteten Theater A von Troia ist die Präsenz eines Bühnenhauses nur durch erhaltene Architekturglieder nachgewiesen, die Form der Anlage bleibt offen. Für das Theater von Metapontion ist im ursprünglichen Bauzustand vom Ende des 4. Jahrhunderts ein Rechteckbühnenhaus nachgewiesen, welches bald danach, im frühen 3. Jahrhundert, von einem Paraskenien-Bühnenhaus mit hoher Bühne abgelöst worden wäre; nicht auszuschliessen ist, dass bereits zum ursprünglichen Bühnenhaus ein Proskenion gehört hat[1456]. In Herakleia am Latmos aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. ist die ganze Vorderseite des Bühnenhauses verschüttet, damit wohl auch das Proskenion, von welchem keine Spuren sichtbar sind. Im nicht ausgegrabenen Theater von Typaneai ist heute nur das an die Stadtmauer gelehnte Rechteck des nach 245 v. Chr. entstandenen Bühnenhauses zu erkennen; nicht ausgeschlossen werden kann aber, dass die Reste eines eingestürzten Proskenions unter dem Schutt liegen. Auch bei den bisher archäologisch nicht untersuchten karischen Theatern von Amos, Bargylia, Harpasa, Keramos, und beim Theater von Perperene in der Aiolis, wo ein rechteckiges Bühnenhaus, fast immer mit innerer Untergliederung, zu erkennen ist, muss ein zugehöriges verschüttetes Proskenion angenommen werden[1457], ebenso vielleicht für Nisa in Lykien, dessen noch hellenistische Datierung nicht gesichert ist. Beim zweiten Theater von Larissa aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. ist der Plan des Bühnenhauses in den untersten Lagen erhalten, während sich von einem Proskenion keine Reste finden lassen; der Bau ist aber unfertig liegen geblieben und in diesem Zustand auf uns gekommen, ein Proskenion war wohl geplant. In Prusias sind nur Teile der Ostseite und der Rückseite des Bühnenhauses sichtbar; das Bühnenhaus ist nicht freigelegt und das Vorhandensein eines Proskenions daher nicht auszuschliessen[1458].

Wie Inschriften belegen, die im Zusammenhang mit der Terminologie schon besprochen wurde[1459], stehen die Bezeichnungen Proskenion (so z. B. im Amphiareion bei Oropos) und Logeion (so z. B. in Orchomenos in Böotien) gleichberechtigt nebeneinander. Beim Ausdruck Proskenion steht die architektonische Position 'Bau vor der Skene (dem Bühnenhaus)', beim Ausdruck Logeion die Funktion als 'Sprechort' im Vordergrund. Von grosser Bedeutung ist die Bestimmung des Zeitpunkts, wann die Hochbühne erstmals verwendet worden ist. Diese Frage soll zunächst geklärt werden, bevor die Entwicklung der Hochbühne nachgezeichnet und die verschiedenen Bühnentypen im Einzelnen diskutiert werden.

Für die Bestimmung des Zeitpunktes, an welchem die neue Bühnenform und mit ihr der Typus des Proskenion-Bühnenhauses eingeführt wurde, ist zunächst von den erhaltenen Denkmälern auszugehen[1460]. Hält man nach frühen Beispielen für Bühnenhäuser mit Proskenion Ausschau, findet sich eine ganze Reihe von Bauten, welche noch ins Ende des 4. oder ins frühe 3. Jahrhunderts v. Chr. datiert worden sind[1461]. Es sind dies das kleines Theater von Ambrakia, Apollonia (Marsa Susa), das grosse Theater in Argos, Delos, Demetrias, das Theater beim Asklepieion in Epidauros, Erythrai, Halikarnassos, Ialysos, das grosse Theater von Kassope, Korinthos, Miletos, Orchomenos in Arkadien, Poseideion auf dem Isthmos, Priene, Sikyon, Stratos, Syrakusai, Thasos und Thebai, möglicherweise auch das untere Theater in Knidos[1462]. Bei näherer Betrachtung erweisen sich die Datierungen allerdings dann in manchen Fällen als nicht genügend abgesichert. Als Ausgangspunkt für die

[1455] cf. unten 199–201.

[1456] Mertens, BdA 1982 a. O. (oben Anm. 441) 15 setzt auch für dieses Bühnenhaus eine Bühne unbekannter Form voraus, von welcher allerdings keinerlei Reste vorhanden seien. Doch lassen lässt sich die Steinreihe mit regelmässigen Einlassungen zwischen jüngerer Proskenionschwelle und Bühnenhaus möglicherweise als Rest des älteren Proskenions erklären. Courtois 42 postuliert eine niedrige Bühne.

[1457] Dies gilt auch für das nicht genauer datierte und heute überflutete Bühnenhaus von Kallipolis, dessen einfacher dreiräumiger Grundriss auf dem Stadtplan in EAA, Secondo suppl. 1971–1994, III (1995) 163, Abb. 190 erscheint.

[1458] Unsicher ist, ob die Anlage noch in hellenistische Zeit gehört, cf. den Katalogteil *s. v.*!

[1459] cf. oben 26.

[1460] Zu diesem methodischen Ansatz grundsätzlich schon oben 23 in der Einleitung

[1461] cf. auch die unvollständige Zusammenstellung bei Winter, Phoenix 1983 a. O. (oben Anm. 1344) 40. Auch Winter, Hellenistic Architecture a. O. (oben Anm. 1344) 103f.

[1462] Zur Datierung im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.* Knidos, unteres Theater.

Diskussion werden daher im folgenden zunächst die in der Datierung einigermassen sicheren Bauten gewählt, zunächst diejenigen Bauten, deren Entstehungszeit sich auch auf einen eher engen Zeitraum eingrenzen lässt. Es sind dies die Proskenion-Bühnenhäuser des kleinen Theaters von Ambrakia, von Apollonia (Marsa Susa), des grossen Theaters von Argos, von Delos, im Poseideion auf dem Isthmos sowie von Sikyon und Thasos.

Das Bühnenhaus in Delos, mit dessen Errichtung noch im Ende des 4. Jahrhunderts begonnen wurde, bestand zunächst offenbar aus Holz, das Proskenion hatte Holzstützen. Das dorische Halbsäulenproskenion aus Stein wurde um 280 v. Chr. errichtet. Die drei Pfeilerhallen auf den übrigen Seiten des Bühnenhauses, wurden seit etwa 270 v. Chr. gebaut; auf diesen besonderen Bühnentypus wird später zurückzukommen sein. Der Bauablauf der Arbeiten im Theaters und insbesondere auch am Bühnenhaus ist in den teilweise erhaltenen Bauabrechnungen noch fassbar, auch wenn im Einzelnen manches Detail ungeklärt bleibt. Sicher steht aber fest: Das Marmorproskenion bestand zunächst aus zwölf Halbsäulenpfeilern mit einer Tür und zehn Interkolumnien mit Pinaxverschluss; sekundär ist im Zusammenhang mit dem Bau der drei Pfeilerhallen die seitliche Erweiterung um je ein Joch und die Verbindung mit den Analemmata durch die Parodostore. Das Abschlussjahr der Arbeiten am Bühnenhaus war das Jahr 250 v. Chr., die Arbeiten am oberen Diazoma dauerten noch bis 240 v. Chr. an. Für die Frage nach dem Zeitpunkt des Aufkommens des Proskenions ist damit festzuhalten, dass in Delos im ersten Viertel des 3. Jahrhunderts inschriftlich eine Hochbühne zunächst mit Holzaufbau bezeugt ist, von welcher auch monumentale Reste erhalten sind, welche zeigen, dass es sich dabei im Grundsatz um ein normales hohes Proskenion gehandelt hat.

Die Bauzeit des kleinen Theaters von Ambrakia ist auf Grund der Stratigraphie ins Ende des 4. Jahrhunderts oder in den Anfang des 3. Jahrhunderts datiert. Vom Proskenion ist nur gerade die Schwelle erhalten.

Das Theater von Apollonia (heute Marsa Susa) ist aus konstruktiven Gründen gleichzeitig mit der Stadtbefestigung erbaut worden. Diese kann aus historischen und stratigraphischen Gründen in die Jahrzehnte zwischen 300 und 280 v. Chr. datiert werden. Das Proskenion ist erhalten, aber von der römischen Phase überbaut und nur noch teilweise sichtbar. Auf seine besondere Form wird später einzugehen sein.

Ebenfalls sicher ins erste Viertel des 3. Jahrhunderts datiert ist das Proskenion des Theaters von Thasos. Es handelt sich um ein Vollsäulenproskenion ungewöhnlicher Art. Die Schriftformen der Dedikationsinschrift auf dem Architrav führen auf die genannte Datierung, zudem lässt sich die Person des Weihenden mit einer historisch bekannten Person verbinden, wodurch sich eine zusätzliche Datierungsmöglichkeit ergibt.

Mit diesen vier Beispielen steht einigermassen sicher fest, dass es im ersten Viertel des 3. Jahrhunderts v. Chr. aus Stein gebaute hohe Proskenien gegeben hat. Ein weiteres wahrscheinliches Beispiel für ein Proskenion dieser Zeit ist Sikyon. Dort ist das Theater im Zusammenhang mit der Neugründung der Stadt 303 v. Chr. errichtet wurde, auch wenn nicht bekannt ist, ob dies in direktem Anschluss an die Gründung erfolgt ist. In Sikyon handelt es sich um ein Rampenproskenion mit Halbsäulenpfeilern.

Das grosse Theater von Argos ist stratigraphisch ins erste Viertel des 3. Jahrhunderts v. Chr. datiert. Der Bühnenbereich ist römisch überbaut, doch ist ein Halbsäulenproskenion nachgewiesen. Allerdings lässt sich nicht mehr sicher nachweisen, dass das Proskenion gleichzeitig mit dem Bühnenhaus entstanden ist und damit zum ursprünglichen Bau gehört, auch wenn dies wahrscheinlich scheint.

Eine besondere Situation ergibt sich im Theater im Poseideion auf dem Isthmos, das stratigraphisch ins Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. datiert ist. Hier gab es von Anfang an ein Proskenion, das aber durch ein jüngeres ersetzt wurde, sodass von der ursprünglichen Form keine sichere Vorstellung mehr zu gewinnen ist, weil davon nur der Fundamentgraben erhalten blieb[1463]. So wird durch den Befund im Poseideion zwar ein Proskenion bezeugt, doch bleibt offen, ob es aus Stein oder allenfalls aus Holz errichtet war[1464].

Weitere bekannte und oft als frühe Beispiele für ein hohes Proskenion genannte Theater sind dagegen nicht so sicher datiert, wie man meinen könnte. Dies gilt insbesondere für das Theater beim Asklepieion von Epidauros und für das Theater von Priene, die beide üblicherweise um 300 v. Chr. oder bald danach angesetzt werden. Für Epidauros gibt es, abgesehen von der in ihrer Aussage umstrittenen Angabe bei Pausanias, überhaupt keine äusseren Hin-

[1463] Gebhard, Isthmia a. O. (oben Anm. 311) 22 hat ein Holzproskenion angenommen, doch ist dies nicht zu sichern und in der vorgeschlagenen Form technisch unsinnig; cf. dazu auch den Katalogteil s. v. Poseideion.

[1464] An Stelle eines Proskenions postuliert Moretti, Pallas 1992 a. O. (oben Anm. 331) 84 jetzt ein frühes Bühnenhaus, das ebenso hypothetisch bleibt.

weise für die absolute Datierung[1465]. Im Fall von Priene ist ein Theater für das Jahr 332/31 v. Chr. oder kurz danach inschriftlich genannt, doch kann es sich dabei kaum um den erhaltenen Bau in fertigem Zustand handeln. Der übliche Datierungsansatz für die beiden Theater mag an sich auf Grund der allgemeinen Theaterentwicklung durchaus richtig sein, belegt aber ist er nicht; für den Zeitpunkt der Einführung des hohen Proskenions haben die beiden Theater damit keinen Zeugniswert. Ähnliches gilt auch für das Proskenion-Bühnenhaus in Demetrias; die vom Ausgräber vorgeschlagene Datierung ins frühe 3. Jahrhundert v. Chr. ist bisher nicht belegt worden.

Für eine Reihe von weiteren Theatern, nämlich in Halikarnassos, Kassope (grosses Theater), Korinthos, Miletos, Orchomenos in Arkadien, ist die Bauzeit des Proskenions innerhalb der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts nicht näher einzugrenzen, auch wenn wahrscheinlich ist, dass die meisten von ihnen eher früh innerhalb dieses Zeitraums anzusetzen sind; für eine präzisere Datierung des Aufkommens des Proskenion-Bühnenhauses helfen sie dennoch nicht weiter.

Für eine Reihe weiterer Theater mit Proskenion-Bühnenhäusern ist ein Ansatz noch ins ausgehende 4. Jahrhundert vorgeschlagen worden[1466]; es handelt sich um Erythrai, Ialysos, Stratos, Syrakusai und Thebai. Zu überprüfen bleibt damit, ob es vor den drei anfangs besprochenen gesicherten Proskenion-Bühnenhäusern aus dem ersten Viertel des 3. Jahrhunderts bereits ältere Beispiele gibt.

Für Erythrai bestehen auf Grund anderer entwickelter Elemente am Bau begründete Vorbehalte gegenüber einer Datierung noch ins 4. Jahrhundert, wenn eine solche auch nicht ganz ausgeschlossen werden kann. Für Ialysos ist die vorgeschlagene Datierung ins Ende des 4. Jahrhunderts oder in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts nicht weiter belegt worden. Vom Theater in Thebai ist möglicherweise das Proskenion angeschnitten worden. Über seine Form, aber auch über die Grundlagen der vorgeschlagenen Datierung für das Theater, ist aber nichts Näheres bekannt.

Grösseren Zeugniswert haben dagegen die letzten beiden Beispiele. Ein wichtiges frühes Beispiel für ein Proskenion-Bühnenhaus ist möglicherweise Stratos, das noch ins 4. Jahrhundert zurückgeht; für eine genaue Beurteilung des Proskenion-Typus und für die exakte Datierung muss jedoch die Publikation des Baus abgewartet werden. Schliesslich das grosse Theater von Syrakusai, dessen Baugeschichte und Phasendatierung in der Forschung sehr kontrovers dargestellt wird. In der Sicht des Verfassers[1467] ist nicht auszuschliessen, dass das ältere Proskenion (zweite Phase des Theaters), dessen Form im Einzelnen nicht genauer zu bestimmen ist, noch in die Regierungszeit des Agathokles und damit allenfalls noch ins 4. Jahrhundert zurückgeht, doch bleibt dies unsicher.

Die Antwort auf die Frage nach dem Zeitpunkt des Aufkommens des Proskenion-Bühnenhauses lässt sich somit auf Grund der heute bekannten archäologischen Zeugnisse mit einiger Klarheit geben[1468]. Alle sicheren Belege für Proskenion-Bühnenhäuser gehören ins erste Viertel des 3. Jahrhunderts v. Chr. Solche Bühnenhäuser hat es also seit dem frühen 3. Jahrhundert gegeben. Nicht ausschliessen lässt sich jedoch, dass die ältesten Proskenion-Bühnenhäuser noch ins Ende des 4. Jahrhunderts zurückgehen[1469]. Für eine sichere Beurteilung sind weitere genau datierte Bauten nötig.

Zum Grundriss des Proskenion-Bühnenhauses

Bei einer Reihe hellenistischer Proskenion-Bühnenhäuser ist der Grundriss noch deutlich. Es handelt sich dabei immer um querrechteckige Bauten. An der gegen das Koilon gerichteten Längsseite findet sich ein Proskenion. Die Grösse des Bühnengebäudes geht mit der Grösse des Proskenions zusammen, die Front kann aber auch kürzer oder länger als dieses sein[1470]. Der Bühnenhauskomplex mit dem Proskenion hat den Orchestrabereich für die Zuschauer optisch zu schliessen und erreicht im Allgemeinen in etwa die Masse des Orchestradurchmessers, doch besteht keine feste Proportionsregel. Auf die verschiedenen Formen des Pro-

1465 Neue, noch unpublizierte stratigraphische Untersuchungen scheinen jetzt eine Datierung noch ins Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. zu belegen. Dazu und zur Datierungsfrage im Ganzen cf. den Katalogteil *s. v.* Epidauros, Theater beim Asklepieion.

1466 Die frühe Datierung von Chersonesos (Sebastopol) beruht wohl auf einem Irrtum, cf. den Katalogteil *s. v.*

1467 cf. im Einzelnen den Katalogtext *s. v.*

1468 Die von Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 198, mit Diskussion der Beispiele 198–210, zum Ausdruck gebrachte Skepsis mag für seine Zeit einigermassen begründet gewesen sein, ist aber im Licht der neuen archäologischen Forschung sicherlich nicht mehr am Platz. cf. dagegen schon N. C. Hourmouziades, Production and Imagination in Euripides (1965) 62.

1469 Nicht wesentlich verschiedene Ansätze finden sich in der neueren archäologischen Forschung. cf. etwa Dinsmoor, Architecture a. O. (oben Anm. 227) 298–301, der hölzerne (im Einzelnen nicht nachweisbare) Proskenien seit dem letzten Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts annimmt und die ersten Steinproskenien (etwas zu spät) in die Zeit vor 250 v. Chr. datiert. Ein dem von uns vertretenen etwa entsprechender Ansatz wird vorgeschlagen von Gebhard, Isthmia a. O. 140f., von Winter, Phoenix 1983 a. O. (oben Anm. 1344) 40 und von Moretti, Pallas 1997 a. O. (oben Anm. 27) 15f.

1470 Dazu weitere Beobachtungen unten 181–196 bei der Diskussion der verschiedenen Typen des Proskenions.

skenions wird weiter unten ausführlicher eingegangen. Hier interessiert zunächst nur das eigentliche Bühnengebäude[1471]. Grundsätzlich lassen sich drei Formen des Grundrisses unterscheiden. Neben einräumigen Rechteckbauten stehen solche mit einer inneren Unterteilung in mehrere Kammern und schliesslich solche mit einer Längsunterteilung.

Ein einräumiger Grundriss findet sich bei den Theatern in Akrai (?)[1472], Apollonia (Marsa Susa), im grossen Theater von Argos, in Delos[1473], Elis, Euonymon, Gitana, Helikon, Hyllarima[1474] Kalydon, (?), im grossen und im kleinen Theater von Kassope, in Kaunos, Korinthos[1475], Kyaneai,[1476] Mantineia, Nikaia (Klos), Notion[1477], Oiniadai[1478], Orchomenos in Arkadien[1479], im Theater von Zea im Peiraieus, in Pinara, in Termessos, in Thera und in Typaneai[1480]. Soweit noch zu erkennen, gab es aus dem Innern des Bühnenhauses einen oder drei Durchgänge ins Hyposkenion, gelegentlich auch Türen in der Rückmauer. Gemeinsamkeiten im Einzelnen zeichnen sich nicht ab. Manche Bühnensäle, z. B. im grossen Theater von Argos, im Theater von Zea im Peiraieus, in Pinara, in Termessos oder in Thera sind langgestreckt. Andere haben eine grössere Tiefe, welche diejenige des vorgelagerten Proskenions mehr oder weniger deutlich übertrifft. Genannt werden können die Theater in Delos, Euonymon, Gitana, am Helikon, das grosse Theater von Kassope, ferner Korinthos, Nikaia (Klos), Orchomenos in Arkadien, wohl auch Kyaneai. Eine Besonderheit in Mantineia ist, dass der Bühnensaal nicht rechteckig, sondern trapezförmig ist, ohne dass dafür ein Grund erkennbar wäre. Im kleinen Theater von Kassope wird das Proskenion seitlich von Rechtecksälen begrenzt, die aber Teil der Bühne sind und auch sonst gelegentlich begegnen, etwa in Apollonia (Pojani) oder im Theater beim Asklepieion in Epidauros. Singulär ist die Herrichtung des Innern in Elis. An der Vorderwand und an der Rückwand des Bühnensaales finden sich senkrecht zur Mauer angeordnete Steine, die an der Wand eine runde Ausarbeitung haben. Sie müssen mit einer Holzkonstruktion im Innern zusammenhängen, deren Funktion und Form im Einzelnen in der Forschung diskutiert wird[1481]. Flügelbauten wie in Elis oder Kassope, aber auch in anderen Theatern, z. B. im Theater beim Asklepieion in Epidauros, in Oiniadai oder in Stratos, welche einen anderen Bühnenhausgrundriss aufweisen, stehen mit der Form des Proskenions in Zusammenhang[1482]. In Apollonia (Marsa Susa), Gitana, Kaunos, Notion, Oiniadai und in Pinara, besteht die Unterteilung zwischen dem Bühnenhaus und dem Hyposkenion in einer Stützenreihe, was auf das Vorhandensein einer Thyromatafront im Hauptgeschoss hindeuten kann[1483].

Oft ist das Rechteck des Grundrisses im Innern in verschiedene Räume unterteilt. Türen aus den einzelnen Kammern ins Hyposkenion sind üblich. Drei Räume gibt es in Alinda, in Amos[1484], Assos, im griechischen Theater von Balbura, in Bargylia,[1485] Chersonesos (Sebastopol), Demetrias[1486], im griechischen Theater von Dion, in Harpasa, in Metropolis und in Perperene[1487]. Meist sind die drei Räume etwa gleich gross. In Balbura nimmt der mittlere Raum dagegen die Hälfte der gesamten Breite des Bühnenhauses ein, in Alinda sogar etwa drei Fünftel[1488]. Im zweiten Theater von Larissa sind seitlich zwei Korridore an das Bühnengebäue angefügt, was an römi-

1471 Wenn keine weiteren Hinweise gegeben werden, sind die im Katalogteil zu den einzelnen Theatern zitierten Pläne heranzuziehen.

1472 Da der Erhaltungszustand keine sicheren Schlüsse mehr zulässt, kann allerdings nicht ausgeschlossen werden, dass es im Innern des rechteckigen Bühnengebäudes Unterteilungen gegeben hat. cf. den Katalogteil *s. v.*

1473 In der Raummitte stehen zwei Pfeilerstützen.

1474 Unpubliziert. Ein Mauerrest, welcher im stark mit Gestrüpp überwachsenen Bühnenhausbereich in Hyllarima teilweise zu erkennen ist, könnte möglicherweise zu einer inneren Quermauer gehören, kann aber auch Teil des kaiserzeitlichen Umbaus des Bühnengebäudes sein.

1475 Die Unterteilung in drei Räume mit einem rückwärtigen Korridor auf dem rekonstruierten Plan bei Stillwell, Corinth 2 a. O. (oben Anm. 487) Taf. 3 ist frei ergänzt. cf. dort den Bestandplan Taf. 2.

1476 Der Plan bei De Bernardi 2, Taf. 24, danach Sear RT 368, Plan 386 ist unvollständig, cf. den Katalogteil *s. v.*

1477 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

1478 Zur Einheitlichkeit dieses Bühnenhauses cf. den Katalogteil *s. v.*

1479 Das Bühnengebäude hinter dem erhaltenen Proskenionfundament ist weitgehend abgestürzt. cf. Bosnakis 145, Abb. Maximos 40, Abb.

1480 Auch von einem Proskenion, das angenommen werden muss, sind keinerlei Reste sichtbar. Die Ruine ist heute vom Buschwerk befreit, cf. Red., AA 2007, 145, Abb. 14. X. Arapogianni, in: W.-D. Heilmeyer u. a., Mythos Olympia. Kult und Spiele. Ausstellungskatalog Berlin 2012, 75, Abb. 1, wo links das einräumige Bühnengebäude an der Stadtmauer gut zu erkennen ist.

1481 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

1482 Dazu im Einzelnen unten 208.

1483 Zu dieser ausführlich unten 223.

1484 Unpubliziert, doch ist die Einteilung an der Ruine deutlich abzulesen.

1485 Der Bau ist nicht ausgegraben, doch ist die Form und die Unterteilung des Bühnengebäudes vor Ort gut erkennbar.

1486 Die drei Räume scheinen sich in den Massen nicht ganz zu entsprechen. Hinzu kommen seitliche Flügelbauten, die im Zusammenhang mit dem Proskenion stehen, cf. den Katalogteil *s. v.*

1487 Ein Proskenion ist in diesem nicht ausgegrabenen Theater bisher nicht nachgewiesen, doch dürfte ein solches vorhanden gewesen sein.

1488 Die auf dem Plan bei De Bernardi 2, Taf. 28 eingetragenen zusätzlichen Quermauern sind am erhaltenen, allerdings nicht freigelegten

sche Bühnenhäuser erinnert und möglicherweise als Hinweis auf eine späte Datierung dieses Theaters verstanden werden kann[1489]. Auch das Bühnenhaus in Priene folgt dem dreiräumigen Grundtypus. Allerdings ist zusätzlich ein Schacht dazwischen geschoben, in welchem ein Aufzug untergebracht gewesen sein soll[1490]. Weniger verbreitet ist eine Unterteilung in vier Räume. In Erythrai[1491] ist der Mittelraum von zwei etwa gleich grossen Seitenpartien flankiert; im Westen findet sich ein Raum, im Osten sind es jedoch zwei. Im ersten Theater von Larissa ist das Innere in vier Räume unterteilt. Zwischen den Räumen laufen Gänge aus dem Hyposkenion durch das BH nach hinten. Auch in Telmessos[1492] besteht das Bühnenhaus aus vier Kammern, dazwischen drei Durchgänge aus dem Hyposkenion nach hinten; auch die Kammern haben Türen nach hinten.

Eine innere Einteilung in fünf Räume findet sich in Arykanda, im griechischen Theater von Dion, in Herakleia am Latmos[1493], Iasos, Kadyanda, Kelainai, Keramos[1494] und im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander. In Arykanda, Herakleia am Latmos, Kadyanda, wohl auch in Magnesia am Mäander sind die inneren Räume gleich gross, in Kelainai wechseln breitere mit schmaleren Kammern ab, in Iasos sind die äussersten Räume deutlich schmaler, in Dion ist der Mittelraum grösser. Eine besondere Lösung findet sich im Theater beim Asklepieion in Epidauros; seitlich des grossen Bühnensaales, welcher durch eine Stützenreihe in Längsrichtung unterteilt wird, finden sich jeweils Doppelräume, welche zusammen die Tiefe des Bühnenhauses einnehmen[1495]. Sieben etwa gleich grosse Räume gab es im grossen späthellenistischen Theater von Miletos. Im grossen hochhellenistischen Theater von Ephesos sind die sieben Kammern hinter einem quer liegenden Korridor mit drei Türen ins Hyposkenion angeordnet; die mittlere Kammer ist als Durchgang nach hinten ausgebildet. Aussen liegt zudem je eine zusätzliche, nur von hinten zu betretende Kammer. In Aphrodisias finden sich im ganz am Ende der hellenistischen Bautradition errichteten Bühnengebäude neben dem mittleren Bogendurchgang je zwei seitliche grosse und ein kleiner überwölbter Raum, was ebenfalls einer Gliederung in sieben Elemente entspricht.

Eine besondere Form, welche auf die Bauzeit im früheren oder mittleren 3. Jahrhundert zurückgeht, zeigt das Bühnenhaus im unteren Theater von Knidos[1496]. Es besteht aus vier rechteckigen Kammern, zwischen welchen drei Korridore verlaufen, welche zu den drei Bühnentoren führen, deren Marmorschwellen *in situ* liegen; die Kammern sind nur von den Durchgängen her zu betreten. Die Korridore liegen oberhalb von drei in Quadertechnik überwölbten Durchgängen, die vom Hyposkenion aus nach hinten in Richtung des Hafens führen und an der Stelle eines Erdgeschosses als Unterbau des Bühnenhauses dienten. Diese Lösung, welche keine Parallelen findet, erklärt sich mit der Tatsache, dass die Orchestra in das ursprüngliche Niveau eingetieft worden ist.

Etwas seltener bleibt eine innere Unterteilung in der Längsrichtung des Bühnenhaus-Rechtecks. Mittelstützen begegnen in Apollonia (Pojani) und im Theater beim Asklepieion in Epidauros, wo, wie erwähnt, zusätzlich seitliche abgetrennte Räume vorhanden sind. Auch das Theater von Delos mit den beiden Innenstützen kann als einfachste Ausgestaltung eines solchen Grundrisses gelten. In Aigeira bestand die Unterteilung wohl in einer Mauer, ebenso in Halikarnassos, wo der hintere Raumabschnitt seinerseits in fünf unterschiedlich grosse Räume unterteilt ist[1497]. Das Bühnenhaus in Sikyon ist im Untergeschoss aus dem massiven Fels herausgearbeitet. Es ist durch eine Längsmauer in zwei Hälften und durch zwei Quermauern (nur eine ist erhalten) zusätzlich in je zwei Säle unterteilt. Das langrechteckige hellenistische Bühnenhaus in Stratonikeia ist durch einen mittleren Stylobat längsgeteilt, welcher (wohl insgesamt zehn) grosse Pfeiler trug, wovon zwei noch *in situ* sind[1498]. Im Theater im Amphiareion bei Oropos ist die mittlere Trennmauer im Zusammenhang mit der Neugestaltung der Bühnenhausfassade sekundär eingezogen

Bau nicht zu erkennen! Dass nur eine Tür ins Hyposkenion führt, spricht wohl vielmehr für einen einzigen Mittelraum.

1489 Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.* Larissa, zweites Theater.

1490 Dazu im Einzelnen unten 245f. zu den Bühnenmaschinen.

1491 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

1492 Es gibt keinen aktuellen Plan des hellenistischen Zustandes, doch ist der hellenistische Grundriss des Bühnengebäudes an der Ruine deutlich abzulesen.

1493 Der Bau ist nicht freigelegt, ein Proskenion ist nicht nachgewiesen, aber vorauszusetzen.

1494 Unpubliziert. Das Bühnengebäude ist noch zu erkennen. Zwei noch sichtbare innere Trennmauern zeigen, dass es ursprünglich fünf Kammern gab.

1495 So nach dem Plan bei Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O. (oben Anm. 461) Taf. 1. Auf dem Plan bei Dörpfeld/Reisch Taf. 7 ist jeweils nur ein Raum angenommen.

1496 cf. Bruns-Özgan, Knidos-Studien 4 a. O. (oben Anm. 916) 64f., mit Abb. 27. 30 und Plan 3.

1497 Unpubliziert. cf. jedoch EAA S 1997, 555, Abb. 727, wo die innere Unterteilung allerdings nicht deutlich zu erkennen ist.

1498 Mert, IstForsch 2008 a. O. (oben Anm. 426) 93, Abb. 9 rekonstruiert ein dreiräumiges hellenistisches Bühnenhaus, doch gibt es keine inneren Quermauern, die den Bühnensaal unterteilen.

worden[1499]. Auch in Phleius gab es wahrscheinlich ein Bühnengebäude mit einer mittleren Stützenstellung, doch ist der Bereich nur teilweise ausgegraben und der Befund ist im Einzelnen nicht sicher zu deuten[1500].

Eine besondere Situation hat sich in Stratos erhalten[1501]. Hier besteht, wie bei einigen oben genannten Bauten, die Vorderwand des Bühnengebäudes, welches auf Grund der Konstruktionsdetails ein einheitlicher Bau ist, nicht aus einer durchgehenden Mauer, sondern aus zwölf einzelnen Pfeilern. Hinter dem schmalen Bühnensaal liegen zwei rückwärtige Räume, welche vom breiten Korridor zugänglich waren, welcher nach hinten ins Freie führt. Schwierig einzuordnen ist der Grundriss des Bühnengebäudes des Südwesttheaters von Byllis, wo fast nur Fundamente erhalten sind[1502]. Möglicherweise besteht eine gewisse Ähnlichkeit zu Stratos, denn der Grundriss[1503] könnte als ein langer und quergestellter Bühnensaal und zwei rückwärtige Kammern mit einem mittleren Korridor nach aussen interpretiert werden. Singulär bleiben in jedem Fall die seitlich und hinten aussen umlaufenden Säulenstellungen, wie sie in den schematischen Grundrissen angenommen werden. In Mieza lassen die bisher freigelegten spärlichen Mauerreste keine innere Einteilung des Bühnengebäudes erkennen. Auch beim Bühnengebäude von Orchomenos in Boiotien genügen die bisher freigelegten Reste nicht, um die Grundrissform des hellenistischen Zustandes zu erkennen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass keine Regel zu erkennen ist, ob und wie weit das Innere des Bühnengebäudes unterteilt worden ist. Die Räume im Erdgeschoss hinter dem Proskenion haben offensichtlich keine fest definierte Funktion, ausser, dass sie einen Zugang ins Hyposkenion ermöglichen. Im Hauptgeschoss, das hinter der Spielbühne des Proskenions liegt, wird die Innengliederung des Erdgeschosses wohl in der Regel wieder aufgenommen worden sein, doch können innere Trennmauern auch weggefallen sein; feststellen lässt sich dies selbstverständlich nicht mehr. Aus den Räumen des Hauptgeschosses traten die Schauspieler auf die Bühne, dort konnten sie sich wenn nötig umkleiden. Bei den Thyromata-Bühnenhäusern konnte ein Teil des Hauptgeschosses auch als Spielfläche genutzt werden[1504]. Auch eine chronologische Differenzierung der verschiedenen Grundrissformen innerhalb des Hellenismus zeichnet sich nicht ab; für sich stehen die sehr grossen Bühnenhäuser in Ephesos und Miletos mit ihren langgezogenen Thyromata-Fassaden[1505].

Das Proskenion als Spielbühne

Für Vitr. V 7, 2 ist die wenig tiefe (aber hohe) Bühne, die Logeion genannt werde, bei den Griechen Spielort der Schauspieler nicht nur der Komödie, sondern auch der Tragödie. In der Forschung ist die neue Form des Bühnenhauses mit dem hohen Proskenion bisher insbesondere vor dem Hintergrund der literarischen Quellen und der Spielpraxis diskutiert worden[1506]. Die hohe Bühne stellt nicht bloss eine architektonische Neuschöpfung dar, sie muss auch eine radikale Veränderung der Spielgewohnheiten bezeugen[1507]. Für die klassischen Dramen des 5. Jahrhunderts steht fest, dass die Handlung der Protagonisten sich im Zusammenspiel mit dem Chor entwickelt hat. Eine solche Aufführungspraxis ist dann nicht mehr möglich, wenn die Schauspieler auf einer um die drei Meter hohen Bühne über der Orchestra auftreten. Seit wann, wird man sich daher zunächst fragen, ist der enge Kontakt zwischen Chor und Schauspielern von den Dramen her nicht mehr erforderlich gewesen? Noch bei Aristophanes, der sein letztes Stück, Plutos, im Jahr 388 v. Chr. aufgeführt hat, spielt der Chor eine wichtige Rolle im Gesamten der Handlung, auch wenn sein Gewicht gegen Ende sei-

1499 cf. unten 205 und 228 mit Anm. 2094 sowie den Katalogteil *s. v.*

1500 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

1501 Ein Detailplan wurde bisher nicht vorgelegt, doch ist die Einteilung des Bühnenhauskomplexes auf publizierten Aufnahmen deutlich. cf. Bosnakis 114, Abb. Maximos 94, Abb. Für einen Übersichtsplan cf. E.-L. Schwandner, Nürnberger Blätter zur Archäologie 17, 2000/2001, 12, Abb. 5.

1502 Die Baureste wurden unterschiedlich ergänzt, eine Entscheidung zwischen den Varianten ist auf Grund der Publikationslage nicht möglich. cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Byllis, südwestliches Theater.

1503 cf. Baçe, BJb 2002/2003 a. O. (oben Anm. 629) 384, Abb. 16 mit einem Bestandplan und den schematischen Plan 382, Abb. 14. Eine enge Verwandtschaft zu Dodona vermag ich nicht zu erkennen.

1504 Dazu im Einzelnen ausführlicher unten 205.

1505 Zu diesen Bühnenhäusern cf. unten 175. 223f.

1506 Die umfangreiche ältere philologische Diskussion soll hier im Einzelnen nicht wieder aufgerollt werden. cf. etwa J. T. Allen, The Greek Theater of the Fifth Century Before Christ (1919) 107–116; R. C. Flickinger, The Greek Theater and its Drama [4](1936) 68. 235. Eine wertende Zusammenfassung des Forschungsstandes bis in seine Zeit gibt Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 190–194 (Vorteile der Hochbühne); 194–198 (Zeitpunkt der Einführung der Hochbühne).

1507 Anders H. R. Goette, in: Pöhlmann, Studien 34, welcher als Gründe für das Aufkommen der Hochbühne akustische Vorteile, politische Aspekte und das Repräsentationsbedürfnis der Städte anführt; für die Aufführungen wäre die Hochbühne eher nachteilig gewesen. Auch Moretti, Pallas 1997 a. O. (oben Anm. 27) 15. 17 bestreitet einen Zusammenhang zwischen dem Aufkommen des hohen Proskenions und der Entwicklung der Spielpraxis in Athenai und kommt a. O. 37 zum Schluss, dass auch in hellenistischer Zeit vorwiegend in der Orchestra gespielt wurde. cf. dazu die hier im Folgenden angeführte Argumentation.

nes Werkes hin abnimmt[1508]. Bei Menander (342/1–292 oder 290 v. Chr.)[1509], dem am besten fassbaren Vertreter der Neuen Komödie, hat der Chor demgegenüber keine tragende Handlungsrolle mehr, ist zu einem Zwischenaktballet geworden[1510]; dies ist schon in Menanders frühen erhaltenen Komödie Dyskolos von 317/16 v. Chr. der Fall. Dasselbe gilt offenbar auch für die anderen Stücke der Nea, während die Lage für die Mittlere Komödie weniger deutlich fassbar ist; auch dort hatte der Chor aber innerhalb der Handlung offenbar keine Bedeutung mehr. Die Gesellschafts-Komödien konnten ohne Schwierigkeiten auf der neuen Hochbühne aufgeführt werden; von den Inszenierungsanforderungen[1511] und von der Zahl der Handlungsteilnehmer her, die auf der eher schmalen Bühne nicht allzu hoch sein konnte, ergaben sich keine Schwierigkeiten. Solche Stücke konnten auf einer Proskenion-Bühne aufgeführt wurden. Eine andere Frage ist, ob sie auch schon zu Menanders Lebzeiten so aufgeführt wurden oder sogar teilweise bereits für ein hohes Proskenion geschrieben wurden. Das Werk Menanders, der erstmals im Jahr 321 eine Komödie zur Aufführung brachte[1512], ergibt bestenfalls einen *terminus a quo* für den Zeitpunkt, von welchem an eine Hochbühne aus dem Gesichtspunkt der Funktion denkbar war[1513]. Dies, falls nicht schon für die Stücke der Mittleren Komödie[1514], von denen sich keine genauere Vorstellung mehr gewinnen lässt, ein hohes Proskenion ausreichend war. Erwähnt sei, dass in der unteritalisch-sizilischen Phlyakenposse des 4. Jahrhunderts v. Chr., deren provisorische Holzbühnen nur durch Vasenbilder überliefert sind, die Orchestra zusammen mit einer erhöhten Bühne als Spielfläche benutzt wurde, wobei zur Überwindung des Höhenunterschiedes eine Treppe an der Bühnenvorderseite diente[1515].

Neben den neuen Stücken wurden seit 386 v. Chr. regelmässig ältere Tragödien wiederaufgeführt[1516]. Dafür war, jedenfalls zunächst, weiterhin ein klassischer Spielplatz notwendig[1517]. Aber auch neue Tragödien wurden im 4. Jahrhundert und im Hellenismus verfasst. Wie weit und wie lange sie in der Gesamtkonzeption und damit in der Aufführungspraxis den klassischen Vorbildern des 5. Jahrhunderts folgten, scheint allerdings nicht mehr klar erkennbar zu sein[1518]. Die retrospektive, aber und wohl noch für längere Zeit auch die hellenistische Tragödienproduktion erklärt, weshalb auch nach der Einführung des Proskenion-Bühnenhauses die Orchestra als Spielplatz im hellenistischen Theater beibehalten worden ist. Bei Tragödienaufführungen konnte das Proskenion, welches eine oder mehrere Türen ins Hyposkenion aufwies, als Spielhintergrund dienen[1519]. Erst im römischen kulturellen Kontext war dies nicht mehr möglich, als in der Orchestra die Ehrenplätze für die Würdenträger eingerichtet wurden[1520]. Möglicherweise wurde die Aufführungspraxis der Tragödien aber schon im 2. Jahrhundert v. Chr. geändert[1521], was mit der eingangs erwähnten Bemerkung Vitruvs (V 7, 2) in Einklang steht. Auch der Umstand, dass das Theater von Zea im Peiraieus, welches in das mittlere 2. Jahrhundert v. Chr. oder etwas davor zu datieren ist, in der Orchestra einen ungeglätteten und daher nicht mehr bespielbaren Felsboden aufweist, passt zu einer solchen Veränderung[1522].

In der Forschungsdiskussion zum neuen Typus des hohen Proskenions hat wiederum das Dionysostheater in Athenai eine wichtige Rolle gespielt. Auch wenn die Forschungsmeinung im Einzelnen kontrovers bleibt, scheint sich doch heute darin ein Konsens ergeben zu haben, dass das in Resten noch fassbare Proskenion im Dionysostheater in Athenai einer jüngeren Bauphase zugehört[1523], die kaum älter als das

---

1508 Dazu allgemein Pickard Cambridge, Festivals² a. O. (oben Anm. 233) 234.

1509 Zu Menander allgemein cf. E. Lefèvre, Menander, in: Seeck, griech. Drama 307–353.

1510 cf. M. Landfester, in: Seeck, griech. Drama 379. Etwas einschränkender formuliert Pickard Cambridge, Festivals² a. O. 234.

1511 cf. dazu etwa Pickard Cambridge, Festivals² a. O. 172–174.

1512 cf. Lefèvre, Menander, in: Seeck, griech. Drama 311.

1513 Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 197, cf. auch 194; zu Athenai 214f.

1514 Zu dieser allgemein Landfester, in: Seeck, Das griechische Drama a. O. 376–381. Die Belegstellen zum Chor im 4. Jahrhundert diskutiert Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 160–168.

1515 Dazu ausführlicher unten 203–205.

1516 cf. Seeck, Das griechische Drama a. O. 185 mit Anm. 52. Belege bei Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 194f. Wiederaufführungen gab es schon früher, cf. U. Wagner, Reprisen im Athener Dionysos-Theater im 5. und 4. Jahrhundert, in: Pöhlmann, Studien 173–178.

1517 Zu skeptisch ist hier, in Reaktion auf Dörpfelds Theorie der Spielpraxis, auf die unten zurückzukommen ist, Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 196, mit Bezugnahme auf 185f., welcher eine (doch wenig wahrscheinliche) Selektion der wiederaufzuführenden älteren Tragödien unter dem Gesichtspunkt der Spielbarkeit vermutet.

1518 Zur jüngeren Tragödie cf. Seeck, Das griechische Drama a. O. 185–201.

1519 So auch Lauter, Arcchitektur a. O. (oben Anm. 405) 169.

1520 cf. dazu unten 266.

1521 cf. Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 195. B. Gentili, Teatro ellenistico e teatro romano arcaico a. O. (oben Anm. 1193) 8–11 hat gezeigt, dass der Chor bei hellenistischen Aufführungen fakultativen Charakter erhielt und entsprechend den Möglichkeiten der Schauspieltruppe auftrat oder weggelassen wurde.

1522 Wie schon oben 144. 195, im Zusammenhang mit den Orchestraböden aus Fels gesagt worden ist.

1523 cf. zur Diskussion oben 206f.

2. Jahrhundert v. Chr. datiert werden kann[1524]. Von einem älteren hohen Proskenion sind keinerlei Baureste nachzuweisen[1525]. Dadurch ergibt sich eine Schwierigkeit, denn ein als Proskenion bezeichnetes Element ist durch einige literarische Zeugnisse belegt, welche sich alle auf das spätere 4. Jahrhundert v. Chr. beziehen; A. Pickard Cambridge hat die Textstellen übersichtlich zusammengestellt[1526]. Zwei Erklärungsmöglichkeiten sind vorgeschlagen worden, entweder, dass sich die Texte auf ein nicht mehr nachweisbares hölzernes hohes Proskenion beziehen, welches nach Bedarf der aufzuführenden Dramen jeweils neu errichtet worden sei[1527], oder, dass Proskenion hier eine kulissenartige Wand oder einen Vorhang vor dem Bühnenhaus meine[1528], wofür sich möglicherweise bei Suidas, *s. v.* Proskenion, ein Beleg finden lässt. Auf Grund der erhaltenen Baureste lässt sich die Frage nicht entscheiden. Selbstverständlich ist eine hohe hölzerne Bühne nicht von vorn herein auszuschliessen, nur weil von ihr keine Reste nachweisbar sind; auf der anderen Seite sollte auch der materielle und technische Aufwand in Rechnung gestellt werden, den eine solche immer wieder erneuerte Einrichtung mit sich gebracht hätte. Zudem ist daran zu erinnern, dass die Komödien der Nea auf einem hohen Proskenion aufgeführt werden konnten, dass ein solches aber keineswegs Voraussetzung für die Aufführung war. So macht die Vorstellung keine Mühe, dass erst die Spielpraxis der Neuen Komödie zur Idee geführt hat, eine hohe Bühne zu benutzen. Eine solche dürfte dann zunächst aus Holz gebaut worden sein[1529], bis in einem zweiten Schritt die Umsetzung in ein aus Stein errichtetes Proskenion folgte. Dieser zweite Schritt wurde erstmals sicher nicht im Dionysostheater von Athenai vollzogen[1530], wo es, wie dargelegt, keinerlei Spuren gibt, sondern wahrscheinlich bei einem etwas jüngeren Theaterneubau[1531], den wir allerdings auf Grund der Quellenlage nicht benennen können. Sicher scheint, dass zwischen der ersten (für uns selbstverständlich nicht mehr fassbaren) Errichtung eines provisorischen Holzproskenions und der Umsetzung in den Steinbau kein längerer Zeitraum verstrichen sein kann.

Eine in der älteren Forschung heftig umstrittene Frage war diejenige nach der Funktion des hohen Proskenions. Dörpfeld[1532] hat behauptet, dass das Proskenion überhaupt als Spielhintergrund entstanden sei und die Bühne auf dem Proskenion nur für Götterauftritte benutzt worden sei[1533]. Erst in römischer Zeit sei das Spiel auf das Proskenion verlegt worden. Dies machte es erforderlich, das eben angeführte Zeugnis des Vitruvs (V 7, 2) möglichst zu entkräften[1534]. Dörpfeld hat seine These Zeit seines Lebens immer wieder heftig verteidigt[1535]. Gerkan[1536] nahm auf Grund des Befundes in Priene an, dass der Übergang zum Spiel auf dem hohen Proskenion sich im Lauf der hellenistischen Zeit, in Priene um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. vollzogen habe. Auch Moretti[1537] nimmt jetzt wieder an, dass hauptsächlich in der Orchestra gespielt worden sei. Schon früh ist den Theorien Dörpfelds[1538] und Gerkans[1539] auch widersprochen worden.

1524 Zum hellenistischen Bühnenhaus des Dionysostheaters mit dem Vollsäulen-Proskenion in seinem typologischen und historischen Umfeld cf. unten 206.

1525 cf. dennoch den neueren Rekonstruktionsversuch von Winter, Phoenix 1983 a. O. (oben Anm. 1344) 42 mit Plan und Abb. auf S. 44; dazu oben 161.

1526 Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 157–159.

1527 cf. Dörpfeld/Reisch 68–70. W. Dörpfeld, JdI 28, 1913, 39. Dörpfeld, AM 1924 a. O. (oben Anm. 87) 89; danach hätten die Grabungen im Dionysostheater die Existenz des hölzernen Proskenions bestätigt, doch ist der Befund nie vorgelegt worden und bleibt daher zweifelhaft. Die Vorstellung von einem hölzernen Proskenion wurde aufgenommen und verallgemeinert durch Puchstein 137. Townsend, welcher die Aufrissrekonstruktion des Paraskenien-Bühnenhauses des Lykurgos, wie sie Dörpfeld vorgeschlagen hatte, wieder aufnimmt, lehnt ein hölzernes Proskenion ab, cf. Hesperia 1986 a. O. (oben Anm. 1365) 434, Anm. 46.

1528 So besonders Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 157f. 159.

1529 Vorstufen aus Holz bestreitet ohne Begründung kategorisch Gerkan, Priene 124. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 40 hat dagegen gefragt, ob die Vorbilder in den grossgriechischen und sizilischen Phlyakenbühnen zu erkennen sind, cf. unten 179.

1530 Anders sieht dies, gestützt auf seine Rekonstruktion des Bühnenhauses des Lykurgos (dazu oben 179, Anm. 1540), Townsend, Hesperia 1986 a. O. 436, welcher dem Dionysostheater von Athenai auch für die Einführung des hohen Proskenions eine Vorbildfunktion zuweist.

1531 Anders Winter, Phoenix 1983 a. O. 41 (oben Anm. 1344).

1532 Dörpfeld/Reisch 341–365.

1533 Auch die Thyromata werden im Sinn dieser Theorie interpretiert, cf. W. Dörpfeld, AA 1913, 40f.

1534 Dazu auch W. Dörpfeld, AM 22, 1897, 439–462; 32, 1898, 326–356.

1535 cf. etwa ausführlich Dörpfeld, AM 1924 a. O. (oben Anm. 87) 75–101, gegen Gerkan, Priene, cf. nächste Anm.!

1536 Gerkan, Priene 127–130. A. von Gerkan in: Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O. (oben Anm. 461) 80f. Aufgenommen von Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 190. Gerhäuser, Spielmöglichkeiten a. O. (oben Anm. 273) 41, meint, auf Grund der Lichtverhältnisse könne nicht angenommen werden, *dass das Logeion in den nach Südost bis Südwest orientierten Theatern* – immerhin eine nicht geringe Zahl, – *in grösserem Umfang als Bühne Verwendung finden konnte*.

1537 Moretti, Pallas 1997 a. O. (oben Anm. 27) 37. cf. auch Moretti, Théâtre et société 183, wo behauptet wird, dass im Westen, anders als im Mutterland, auf dem hohen Proskenion gespielt worden sei.

1538 cf. Bethe, GGA 1897 a. O. (oben Anm. 31) 706–714; Puchstein 22–36; Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 56–59; Petersen, Tragödie a. O. (oben Anm. 1336) 540–549; Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 184–190.

1539 cf. etwa Winter, Phoenix 1983 a. O. (oben Anm. 1344) 40f.

Heute findet sie wohl kaum noch Anhänger[1540]. Festgehalten werden kann, vor dem Hintergrund der Entwicklung des griechischen Bühnenhauses, wie sie dargelegt worden ist, dass es keine Notwendigkeit gegeben hat, einen Spielhintergrund in der Form einer hohen Bühne zu erfinden, da ein fester Hintergrund des Schauplatzes aus Stein mit dem Aufkommen des Paraskenien-Bühnenhauses bereits vorher geschaffen worden war. Auch soll nochmals daran erinnert werden, dass in Westgriechenland bereits im 4. Jahrhundert v. Chr. für die Aufführung der Phlyakenpossen erhöhte Spielbühnen aus Holz benutzt worden sind. Ob sie, wie Fiechter[1541] erwogen hat, als Vorläufer der hohen Steinproskenien anzusehen sind, mag hier offen bleiben.

Proskenien und Bühnenhäuser aus Holz

Zweimal, in Herakleia Minoa und für das Theater auf der Burg von Pergamon, gibt es Hinweise auf ein Proskenion und ein Bühnenhaus aus Holz. Beide Male handelt es sich um Holzkonstruktionen aus dem späten 3. oder frühen 2. Jahrhundert, auch wenn das ursprüngliche Koilon in Herakleia rund hundert Jahre älter ist. Hier sind keinerlei Reste eines festen Bühnenhauses gefunden worden, sondern nur einzelne Pfostenlöcher im flachen Grund am Orchestrarand. Wohl mit Recht hat man angenommen, dass es sich dabei um die Reste einer Anlage aus Holz gehandelt haben muss, die mit einer zweiten Bauphase zu verbinden ist. Die Form des Proskenions und des Bühnenaufbaus im Einzelnen lässt sich nicht mehr rekonstruieren[1542]. Bemerkenswert bleibt, dass man in Herakleia Minoa immer auf eine feste Anlage aus Stein verzichtet hat. Auch in Antiphellos, wo allerdings keinerlei Reste beobachtet werden konnten, könnte es ein Bühnengebäude aus Holz gegeben haben.

In Pergamon liegt das Bühnengebäude auf der Terrasse, welche den Zugang zum Tempel des Dionysos, später des Caracalla, gebildet hat. Ein festes Bühnenhaus aus Stein hätte den Zugang verstellt. Man hat daher ein Bühnenhaus mit einer Bühne aus Holz vorgesehen, das für die Aufführungen aufgestellt und dazwischen abgebaut und eingelagert werden konnte. Um dies zu gewährleisten, wurden Reihen von Lochsteinen versetzt, in welche die Stützbalken senkrecht eingelassen werden konnten; in der Zwischenzeit wurden die Lochsteine mit steinernen Deckeln verschlossen. Auf Grund der erhaltenen Lochsteine scheint es sich um ein schmales hölzernes Thyromata-Bühnenhaus[1543] mit einem vorgesetzten hölzernen Proskenion gehandelt zu haben[1544]. 100 Jahre später wurde das Bühnengebäude aus Holz durch ein solches aus Stein ersetzt, welches wegen der Terrassenlage wiederum einen sehr schmalen, langgezogenen Grundriss aufweist. Möglicherweise handelte es sich nur um ein Proskenion, während als Bühnenhintergrund die Hallenanlage am äusseren Terrassenrand dienen konnte. Die Anlage in Pergamon bleibt in jedem Fall eine einzigartige Lösung, die auf die lokale Topographie Rücksicht nimmt und keinerlei Folgen für die allgemeine Entwicklung von Bühnenhaus und Proskenion gehabt hat.

Als ältestes Bühnenhaus im griechischen Theater von Korinthos hat R. Stillwell einen Holzbau postuliert, von dem sich nur eine Reihe von Einlassungen im Felsuntergrund erhalten hätten; die vorgeschlagene Erklärung erscheint jedoch wenig wahrscheinlich[1545].

Die Inschriften aus dem griechischen Theater von Delos, welche früher auf einen Oberbau des Bühnenhauses aus Holz hatten schliessen lassen[1546], werden nun nicht mehr mit dem Bühnenhaus aus Stein verbunden.[1547].

Holzbühnen mit Hintergrund, welche jedoch für die Aufführungen jedesmal neu errichtet worden sein dürften, sind für die unteritalisch-sizilischen Phlyakenposse des 4. Jahrhunderts v. Chr. durch Vasenbilder überliefert[1548]; für die Entwicklungsgeschichte des griechischen Bühnenhauses spielten sie wohl kaum eine Rolle[1549].

1540 Trotz Winter, Phoenix 1983 a. O. 40. Den Forschungsstand beschrieb Dinsmoor, Architecture a. O. (oben Anm. 227) 302, Anm. 1. cf. auch N. C. Hourmouziades, Production and Imagination in Euripides (1965) 62. Für das Proskenion als Spielplatz tritt entschieden Sifakis, Hellenistic Drama a. O. (oben Anm. 1189) 126–129 ein. Townsend, Hesperia 1986 a. O. (oben Anm. 1365) 435f. folgt zwar Dörpfeld in der Rekonstruktion des Bühnenhauses des Lykurgos, nicht aber in der Theorie des Spielplatzes, indem er als Spielort der Neuen Komödie das hohe Proskenion ansieht.

1541 Baugeschichtliche Entwicklung 40.

1542 Dass es sich um eine Phlyakenbühne gehandelt hat, wie Courtois 50 meint, bleibt blosse Spekulation.

1543 Zu diesem Bühnenhaustypus unten 222.

1544 Der erhaltene Bestand an Lochsteinen ist bisher nicht ausreichend dokumentiert und die Rekonstruktion des Holzbaus bleibt im Einzelnen kontrovers. cf. dazu den Katalogteil, *s. v.* Pergamon, Theater auf der Burg.

1545 cf. die Diskussion im Katalogteil *s. v.* Korinthos. Sicher verfehlt ist der Erklärungsversuch von Anti/Polacco. Grundsätzlich positiv zuletzt wieder Moretti, Pallas 1992 a. O. (oben Anm. 331) 84, welcher die modifizierte Rekonstruktion von Billig aufnimmt. Dazu hier unten Anm. 1559.

1546 R. Vallois, L'architecture hellénique et hellénistique à Délos 1: Les monuments (1944) 225. 235. cf. auch Gerkan, Priene 100.

1547 Dazu Moretti, oben 27 mit Anm. 47 und der Katalogteil *s. v.* Delos, grosses Theater.

1548 cf. unten 177.

1549 Zu einem möglichen Einfluss auf die Entwicklung der Hochbühne unten 203 mit Anm. 1783 und 1784.

Nicht ganz unwahrscheinlich, wenn auch nicht nachzuweisen ist, dass die ersten hohen Proskenien aus Holz bestanden haben[1550]. Sicher nachgewiesen ist ein hölzernes Proskenion zusammen mit einem älteren Bühnenhaus aus Stein aber nur in Lokroi Epizephyrioi; dessen Zeitstellung ist nicht klar, doch ist dieser Holzbau wohl sicher jünger als die ersten Steinproskenien[1551]. Ein vorgesetztes hölzernes Proskenion scheint auch das älteste Bühnenhaus im grossen Theater von Syrakusai (Phase S 2) gehabt zu haben[1552]. Die Annahme von Holzbühnen im Theater von Dodona[1553] (erste Phase) und im Theater im Poseideion auf dem Isthmos[1554] bleibt dagegen blosse Vermutung. Im Theater von Elea, welches um 300 v. Chr. entstanden ist, werden Felseinarbeitungen mit Holzstützen eines hohen Proskenions in Verbindung gebracht[1555], doch bleibt dies unsicher. Das zugehörige Bühnenhaus war möglicherweise vom Paraskenientypus[1556].

Zuverlässige Zeugnisse für Holzarchitekturen sind, wie dies nicht anders zu erwarten war, nur spärlich vorhanden. Aber auch so dürfte ausser Zweifel stehen, dass der Holzbau für die Entstehung und Entwicklung des Bühnenhauses kaum von grösserer Bedeutung gewesen sein kann. Es handelt sich bei den Bühnenhäusern von Anbeginn an grundsätzlich um Steinarchitektur, auch wenn in einzelnen Fällen, gesichert etwa in Eretria 1, für den Oberbau Lehmziegelfachwerk verwendet worden ist[1557]. Wie weit besonders bei frühen Bühnenhäusern gelegentlich ein hölzerner Oberbau vorhanden war, bleibt offen. Nur für die Dachkonstruktion und für den Boden der hohen Bühne war das Baumaterial beim griechischen Bühnenhaus immer Holz[1558].

Abschliessend ist auf die neuere Theorie von Erland Billig[1559] einzugehen, welche hölzernen Bühnen, wie er sie rekonstruierte, einen wichtigen Platz in der Entwicklung des Bühnenhauses zuweist. Billig hat in erhaltenen baulichen Resten eine von ihm als Kulissenbühne bezeichnete Bühnenform erkennen wollen, die aus einer blossen Spielbühne aus Holz ohne gebaute Rückwand bestanden habe[1560]. Billig stellte die Theater zusammen, bei welchen im Bühnenhausbereich Pfostenlöcher und andere Einlassungen im Boden beobachtet wurden[1561], ausserdem diejenigen Bauten, wo mit mehr oder weniger guten Gründen ein nicht erhaltener älterer Bühnenkomplex angenommen worden ist[1562] sowie weitere Bauten, deren erhaltene Mauerreste jedoch anders zu deuten sind[1563]. Von manchen Bauten war hier schon die Rede. Grundsätzlich muss zur Theorie von Billig zunächst gesagt werden, dass die zusammengestellten Reste, selbst wenn ihre Interpretation richtig sein sollte[1564], in keiner Weise ausreichen, um einen älteren, bisher nicht bekannten Bühnentypus nachzuweisen, auch wenn es sich im einen oder anderen Fall auch nach der hier vertretenen Meinung um Holzbauten handeln

1550 Dazu die Beispiele unten 182 mit Anm. 1594.

1551 Courtois 39f. hält die Holzkonstruktion für älter als die davorgesetzte Mauer, auf welche sich die Steinsockel jedoch offensichtlich beziehen, wie der Plan Courtois 39, Abb. 20 mit den hervorgehobenen Steinsockeln deutlich macht. Courtois bringt die Steinsockel zudem mit einer niedrigen, sonst in dieser Zeit nirgends bezeugten Bühne in Verbindung.

1552 cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Syrakusai, grosses Theater.

1553 Dazu oben 164f. Postuliert wurde ein mobiles Holzproskenion, das nach Bedarf, etwa für Komödienaufführungen der Nea, aufgestellt worden wäre, doch bleibt dies unsicher.

1554 Dazu oben 172 mit Anm. 1463f.

1555 cf. F. Krinzinger, Il teatro di Velia, in: G. Greco (Hrsg.), Elea-Velia. Le nuove ricerche. Atti del convegno di studi, Napoli 2001 (2003) 25f.

1556 cf. schon oben 162, Anm. 1383.

1557 Überholt ist die in der älteren Literatur vorgeschlagene Rekonstruktion eines noch ins 5. Jahrhundert v. Chr. zu datierenden hölzernen oder aus Lehmziegelfachwerk errichteten Oberbaus für das Bühnenhaus des Dionysostheaters von Athenai, wie Fiechter, Das Dionysos-Theater 3 a. O. (oben Anm. 1341) 69f. mit Abb. 32–34 angenommen hat. cf. dazu den Katalogteil, zu Bauphasen und Datierung.

1558 Dazu unten 181. Die tragenden Balken des Bodens konnten aus Stein oder aus Holz bestehen.

1559 E. Billig, Die Bühne mit austauschbaren Kulissen. Eine verkannte Bühne des Frühhellenismus? OpAth 13, 1980, 35–83.

1560 Die Definition bei Billig a. O. 58, unten III ist rein theoretischer Natur.

1561 Dazu gehören das griechische Theater auf der Burg von Pergamon, das grosse Theater von Syrakusai, das griechische Theater von Korinthos. Nach Billig a. O. 47 ist bei diesen Bauten die Präsenz einer Kulissenbühne gesichert; davon kann jedoch keine Rede sein! Weniger eindeutig sind die Befunde nach Billig in Elis und Herakleia Minoa.

1562 Dies gilt für Heloros, Mantineia und Samothrake. In Rhegion, Billig a. O. 54 und 63, sollen die gefundenen Terrakotta-Kapitelle zu einer Kulissenbühne gehört haben, was reine Spekulation bleibt; den als Belege bemühten Vasenbildern ist mit bestem Willen nicht zu entnehmen, dass die Phlyakenbühnen Terrakottaverkleidungen trugen!

1563 Für das Poseideion auf dem Isthmos beruft sich Billig a. O. 49 auf die Interpretation der Ausgräberin, die er modifiziert; nach unserer Meinung ist die Deutung des Befundes allerdings problematisch, cf. den Katalogteil *s. v.* Poseideion am Isthmos. In Megalopolis hat Billig a. O. 50–52 die ältere Proskenion-Schwelle für eine Holzbühne in Anspruch genommen. In Sparta wird a. O. 52f. das hellenistische Bühnenhaus als Bühnenfundament interpretiert; der Umstand, dass zu diesem Bühnenhaus auch ein Halbsäulen-Proskenion nachgewiesen ist, cf. dazu hier den Katalogteil, wird nicht berücksichtigt. Die Interpretation der Reste in Phleius a. O. 53 ist nicht haltbar, cf. dazu den Katalogteil. Die Baugeschichte von Segesta und Tyndaris, a. O. 55, ist völlig falsch verstanden. Wie Billig dazu kommen kann, Akrai entsprechend zu diesen beiden Bauten zu rekonstruieren, ist nicht ersichtlich. Auch Solus ist falsch interpretiert. In Thera, a. O. 57, gehören die beschriebenen Reste zum hellenistischen Halbsäulen-Proskenion.

1564 cf. die Kritik in den vorhergehenden Anmerkungen.

wird[1565], die aber nicht selbständig sein müssen, sondern, so in Syrakusai, Teil einer komplexeren Anlage sein können. Zu bedenken ist auch, dass es ausserordentlich schwierig ist, die relative und absolute Chronologie von Löchern im Boden oder im Fels zu bestimmen; der Spekulation ist so Tür und Tor geöffnet[1566]; nur in einem Fall, in Elis, ist sicher nachgewiesen, dass die Einlassungen im Boden älter sind als das erhaltene Bühnenhaus, weil sie von der Proskenionschwelle teilweise überbaut werden. In Syrakusai, wo im Bühnenhausbereich fast nur noch die Felsoberfläche vorhanden ist, erweist sich die Deutung der zahlreichen Felsabarbeitungen als ausserordentlich schwierig[1567]. Trotz Billig ist ein Bühnentypus der von ihm beschriebenen Art nicht nachzuweisen[1568]. Dasselbe gilt für die postulierten Kulissen[1569]. Billig geht hierfür von Syrakusai aus und nimmt die ältere Rekonstruktion einer Holzbühne vor einem Kulissengraben auf[1570], die aber kaum haltbar ist[1571]. Er erkennt solche Kulissen auf den Phlyakenvasen wieder[1572], wobei der Gedanke des Kulissenwechsels, wie er bei der Rekonstruktion in Syrakusai doch vorausgesetzt ist – die Montage eines festen Bühnenhintergrundes kann kaum grössere Felsabarbeitungen rechtfertigen – nicht aufgenommen wird; die Vasenbilder zeigen eine feste Rückwand, die je nach Stück verschiedenen bemalt worden ist[1573]. Für eine derartige Einrichtung ist der Ausdruck Kulisse aber keineswegs zutreffend[1574]. Und solche Hintergründe, welche auf den Phlyakenvasen tatsächlich erscheinen, hinterlassen, wie der temporäre Bühnenaufbau selber, verständlicherweise keinerlei archäologisch nachweisbare Spuren[1575].

15. Die verschiedenen Formen des Proskenions und ihre Entwicklung

Zum Grundriss des Proskenions

Als nächstes sind die Formen des Proskenions im Einzelnen zu untersuchen. Das Proskenion besteht in der Regel aus einem 2,5 bis 3,5 m hohen Aufbau mit Pfeilern und davorgesetzten Halbsäulen und darüber einem Gebälk[1576]. Zwischen den Halbsäulenpfeilern waren manchmal eine oder auch mehrere Türen[1577] angebracht, die restlichen Zwischenräume waren mit sogenannten Pinakes, bemalten Holzplatten, verschlossen, auf die zurückzukommen ist[1578]. Der Boden des Proskenions liegt auf der Höhe des ersten Obergeschosses des Bühnenhaus und besteht aus Holz; erst in der Kaiserzeit sind dann auch Böden aus Steinplatten bezeugt[1579]. Das älteste bekannte Proskenion mit einem Marmorboden findet sich im Bühnenhaus in Aphrodisias[1580], welches wohl um 28 v. Chr. fertiggestellt worden ist. Die tragenden Balken des Proskenionbodens bestehen manchmal aus Stein, manchmal aus Holz, das wohl die Regel war. Steinbalken sind im Amphiareion bei Oropos[1581], in Priene[1582] oder in Nea Pleuron[1583] nachgewiesen. Tragende Balken aus Holz gab es in Dodona[1584], im Theater beim Asklepieion von Epidauros[1585], in Eretria (dritte Phase), in Halikarnassos[1586], in Gitana[1587] und in Oiniadai[1588]. Auf die Einzelheiten des Aufrisses wird später zurückgekommen.

Grundsätzlich kann das Proskenion bloss vor dem eigentlichen Bühnenhaus stehen oder es kann seitlich um dieses herumgeführt werden. Liegt es vor dem Bühnenhaus, kann es einen rechteckigen oder einen trapezförmigen Grundriss haben und auch Flügelbauten aufweisen.

1565 Dies gilt, wie oben aufgeführt, für Herakleia Minoa, Pergamon, wohl auch für Syrakusai, Phase S 2.

1566 cf. dazu die Kritik an den Theorien von Anti und Anti/Polacco, im Katalogteil *s. v.* Syrakusai, grosses Theater.

1567 cf. dazu den Katalogteil.

1568 Die Analysen bei Billig a. O. 58–64 sind damit obsolet.

1569 Billig a. O. 64–69 mit Abb. 13.

1570 Mit Berufung auf Bulle, Untersuchungen 159–163. Die Interpretation geht aber letztlich auf E. Drerup, AM 26, 1901, 9–32 zurück.

1571 Dazu ausführlich im Katalogteil *s. v.*

1572 Billig a. O. 65–69.

1573 Billig a. O. 69.

1574 Als Wortbedeutung für Kulisse im Zusammenhang mit dem Theater gibt der Duden (Rechtschreibung): Seiten- /Schiebewand. Bewegliche Kulissen im heutigen Sinn gab es im griechischen Theater nicht; die ältere Literatur ist hier zu sehr von der Aufführungspraxis des späteren 19. Jahrhunderts geprägt, dazu allgemein auch unten 227 im Kapitel zu den Bühnenmaschinen.

1575 Zu den Phlyakenbühnen ausführlicher unten 203–205.

1576 Dazu unten 189f.

1577 Dazu unten 181.

1578 Dazu unten 197–199.

1579 Dazu unten 442. 558. 651f.

1580 Chaisemartin/Theodorescu, JRA Suppl. 1991 a. O. 32. De Bernardi 4, 48f. behauptet, Steinböden seien in Kleinasien schon für die hellenistischen Proskenien üblich gewesen und bestreitet die Evidenz in Priene; ihr zweites angeführtes Beispiel, Alinda, ist kaiserzeitlich, cf. den Katalogteil *s. v.*

1581 Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 16; Reste der Marmorbalken sind erhalten. Anders Dörpfeld/Reisch 105.

1582 Gerkan, Priene 44 mit Taf. 18, 6. 8–10, Taf. 22, auch Taf. 31f.

1583 E. Fiechter, Die Theater von Oiniadai und Neu-Pleuron (1931) 22.

1584 Dakaris, Deltion 1960 a. O. (oben Anm. 937) 30 mit Anm. 63.

1585 Dörpfeld/Reisch 128, Abb. 53, Taf. 6. Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O. (oben Anm. 461) 59.

1586 Dies zeigen die erhaltenen Bauteile in der Ruine.

1587 Im Hyposkenion wurde eine Brandschicht gefunden, cf. Preka, Deltion a. O. 1997 (oben Anm. 715) 616.

1588 Fiechter, Oiniadai und Neu-Pleuron a. O. 12

Die Anzahl der nachgewiesenen Bauten, auf welche sich die Beobachtungen zu den verschiedenen Formen des Proskenions stützen können, ist beschränkt, denn es gibt nur etwa 60 Theater aus hellenistischer Zeit, für welche die Form des Proskenions bekannt ist[1589].

Einfache Proskenien

Die einfachste Art des Proskenions hat eine rechteckige Form und nimmt jeweils die Breite des Bühnenhaus ein. Sie ist etwa bei der Hälfte aller Fälle bezeugt, nämlich in Akrai, im kleinen Theater von Ambrakia, im Amphiareion bei Oropos, in Apollonia (Pojani), im griechischen Theater von Balbura, in Chersonesos (Sebastopol), im griechische Theater von Dion, in Gitana, im Theater am Helikon, in Ialysos, in Iasos, im kleinen Theater von Kassope, im unteren Theater von Knidos[1590], im ersten Theater von Larissa, in Mantineia, in Megalopolis, im Theater im Asklepieion von Messene, in Metropolis, in Miletos (zweite Phase), in Orchomenos in Arkadien, in *Pietrabbondante*, in Rhodiapolis, im grossen Theater von Syrakusai, in Tegea, in Thasos und in Thera. Für das Südwesttheater von Byllis bleibt unsicher, ob ein breites Proskenion vorliegt, oder ob es sich um ein Paraskenien-Bühnenhaus handelt[1591].

Manche Beispiele, wie Apollonia (Pojani), Chersonesos (Sebastopol) und das erste Theater von Larissa sind unvollständig erhalten, doch lässt sich der Typus des Proskenions z. T. dennoch mit mehr oder weniger Sicherheit bestimmen. Bei anderen Bauten, nämlich im kleinen Theater von Ambrakia, in Ialysos, Iasos und Tegea, ist dies nicht mehr möglich. Für Stratos (Phasen 2 und 3) muss die Publikation der neuen Ausgrabungen abgewartet werden, auch für Paphos und für Stymphalos fehlen bisher genauere Angaben.

In der Mehrzahl der Fälle ist das rechteckige Proskenion ein selbständiger Vorbau, welcher an das rechteckige Bühnengebäude angefügt ist. Die Bühne ist auf drei Seiten frei, nur an der Rückseite ragt die Frontmauer des Bühnengebäudes höher auf. Zu betreten war das Logeion nur vom Bühnenhaus her, nirgends gibt es Hinweise auf einen direkten Zugang von unten. Vertreter dieses Proskeniontypus sind Akrai, das griechische Theater von Dion, Gitana, das untere Theater von Knidos [1592], Mantineia, Miletos (zweite Phase), Orchomenos in Arkadien und Thasos, doch war dieser Typus wohl auch in Apollonia (Pojani), Chersonesos (Sebastopol) und im grossen Theater von Syrakusai (Phase S 3)[1593] vorhanden. Auch das Theater im Asklepieion von Messene, welches in einen grösseren Bauzusammenhang einbezogen ist, gehört hierher. In Syrakusai (Phase S 2) war das vorgesetzte Proskenion möglicherweise ein Holzbau[1594]. Im ersten Theater von Larissa ist das Bühnenhaus breiter als das Proskenion. In Dodona (Phase 2) und in Nikaia (Klos) ist dagegen das Proskenion breiter als das Bühnenhaus, falls es sich hier wirklich um Proskenion-Theater handelt[1595]. In Megalopolis ist das jüngere rechteckige Proskenion als selbständiger Baukörper der Vorhalle des Thersileions vorgesetzt, das ältere Proskenion nahm möglicherweise die ganze Breite des Thersileions ein, doch ist seine Seitenbegrenzung nicht erhalten. Was die Chronologie dieses Proskeniontypus angeht, ist Thasos sicher in den Beginn des 3. Jahrhunderts zu setzen und unter den ältesten bezeugten Proskenien überhaupt; der einfache, vorgebaute rechteckige Proskeniontypus gehört damit zweifellos zu den ältesten Lösungen. Er lässt sich dann im ganzen 3. und 2. Jahrhundert nachweisen. Späthellenistische Beispiele bleiben jedoch vereinzelt, weil damals insbesondere in Kleinasien eine neuer Typus des Proskenions mit trapezförmigem Grundriss aufkam, welcher unten zu diskutieren sein wird.

Bei einigen wenigen weiteren Bauten mit rechteckigem vorgesetztem Proskenion ist die konstruktive Lösung eine andere, indem die seitlichen Mauern des Bühnenhauses bis zur Vorderflucht des Proskenions vorgezogen sind und dieses damit die Form einer Stützenstellung oder Verbindungswand zwischen zwei Zungenmauern erhält. Beispiele sind aus Kleinasien das griechische Theater in Balbura, Rhodiapolis, Telmessos, Termessos und, mit einer besonderen Ausgestaltung, Aphrodisias, dazu das Theater in Thera und dasjenige im Amphiareion bei Oropos, wo zusätzliche schräge Seitenmauern aussen an den Zungenmauern ansetzen. Diese sind notwendig, weil der Bühnenhauskomplex in eine künstliche Terrassenaufschüttung einbezogen ist, welche mit der Hallenanlage unterhalb des Theaters

[1589] Hinzu kommt wohl auch das Dionysostheater in Athenai in seiner zweiten Phase, cf. auch den Katalogteil *s. v.* Athenai, Dionysostheater.

[1590] Hier ist die Ausgestaltung im Aufriss nicht bekannt.

[1591] cf. oben 176 mit Anm. 1502 und den Katalogteil *s. v.* Byllis, Südwesttheater.

[1592] Hier ist die Mauertechnik für die Bühnenhaus-Seitenwand und die Proskenionseite unterschiedlich.

[1593] Zur Phasendiskussion cf. den Katalogeintrag *s. v.* Syrakusai, grosses Theater.

[1594] cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Ein Holzproskenion hatte auch das Paraskenien-Theater von Lokroi Epizephyrioi 2, cf. unten 201.

[1595] Dazu ausführlicher unten 199.

zusammenhängt. Die Zungenmauern, welche nicht im Verband mit den Seitenmauern des Proskenions stehen, dienten jedoch nicht als Teile von Rampen oder Flügelbauten, sondern enden stumpf im Gelände[1596]. Wahrscheinlich gehört hierher auch Kadyanda[1597].

Es fragt sich, wie der Bühnenaufriss bei der Grundrissvariante mit vorgezogenen Zungenmauern zu denken ist, insbesondere, ob die Mauern auch seitlich des Proskenions bis zum Dach hochgezogen wurden. In Balbura ist die Seitenwand des Bühnenhauskomplexes mit einer Pilastergliederung an den Ecken und mit einer Profilleiste versehen, welche die Höhe des Obergeschosses und damit des Proskenions anzeigen dürfte. Es erscheint als ganz unwahrscheinlich, dass die glatte Wand zwischen den Pfeilern seitlich des Proskenions nicht in der ganzen Breite hochgezogen war. Dies gilt auch für Rhodiapolis, wo die Seitenwände des Proskenions höher anstehen. In Termessos sind die seitlichen Mauern auch im Hauptgeschoss teilweise erhalten und an der Stirn mit Waffenreliefs geschmückt, welche denjenigen an der geschlossenen Proskenionwand (cf. hier *Taf.* 154, 461), entsprechen[1598]. Zwei stilistisch und formal entsprechende Waffenreliefs mit Panzern und Stichwaffen waren in Patara in der späten Spolienmauer der Arenaeinfassung wiederbenutzt (cf. hier *Taf.* 114, 343 und 115, 344), das eine noch *in situ*, das andere jetzt im Koilon aufgestellt. Es muss sich um Schmuckelemente des ursprünglichen, wohl ebenfalls als glatte Wand ausgebildeten Proskenions handeln, welches im mittleren 2. Jahrhundert n. Chr. durch das von *Vilia Prokla* gestiftete Logeion ersetzt worden ist[1599]. Auch im Amphiareion liegt eine ähnliche Lösung nahe, doch sind die seitlich an das Proskenion anschliessenden Quader nur in den zwei untersten Lagen erhalten[1600] und aussen nicht auf Sicht gearbeitet, da die Wand bis zur Höhe des Proskenions aussen von Erde bedeckt war. In Thera tragen die erhaltenen Baureste nichts zur Lösung der Frage bei, doch wird man nach dem Grundriss eine ähnliche Aufrisslösung wie in Balbura anzunehmen haben. Die Spielfläche war bei all diesen Bauten also seitlich von Mauern eingefasst, ähnlich wie beim Paraskenien-Bühnenhaus[1601]. Wie dort stellt sich die Frage nach einer Überdachung der Bühne[1602]. Das früheste Beispiel für ein solches kastenförmige Proskenion ist das Theater im Amphiareion bei Oropos aus der Zeit um 200 v. Chr., wenig später ist wahrscheinlich Termessos; auch die anderen genannten Beispiele gehören ins 2. Jahrhundert v. Chr., nur Rhodiapolis ist vielleicht etwas jünger.

Bei zwei Bauten, dem Theater am Helikon sowie dem kleinen Theater von Kassope, ist der äusserste Teil der Proskenionwand glatt, denn in den Ecken sind kleine Kammern untergebracht; diese Kammern liegen im Bereich unter dem Logeion und sind, wie im Theater am Helikon noch deutlich ist, vom Hyposkenion aus zugänglich gewesen. Es handelt sich nicht um Paraskenien im oben[1603] definierten Sinn, welche den Spielplatz seitlich einfassen. Ähnliche Kammern finden sich im Theater von Eretria (zweite Phase), einem Sonderfall, wo einem Bühnenhaus besonderer Form ein normales Proskenion vorgebaut ist, oder auch im Theater beim Asklepieion von Epidauros, wo die kleinen Kammern nicht neben dem Hyposkenion, sondern im Unterbau der seitlichen Rampen untergebracht sind. Eine besondere Funktion für diese Kammern ist nicht auszumachen. Hierher gehört auch das Theater im Asklepieion von Messene. Die Flucht des Proskenions ist zwar nicht mehr sicher zu erkennen, die schmalen Wände der vorspringenden Flügel haben aber eine geringere Stärke als die übrigen Mauern des Bühnenhauses, was darauf hinweist, dass sie nur bis zur Bühnenhöhe reichte. Die über den erhaltenen Türen ins Hyposkenion anzunehmende Position der seitlichen Bühnentore, deren Aussenflucht der Innenflucht der Flügelwände entspricht, ist nur sinnvoll, wenn diese nicht höher als die Bühne sind[1604]; andernfalls hätten sie die auftretenden Schauspieler verdeckt. In Dodona 2 und Nikaia (Klos)

1596 Für die von Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) Taf. 8 in seiner Rekonstruktion angenommenen seitlichen Rampen mit doppelter Mauerführung und doppeltem Parodoszugang finden sich in den erhaltenen Bauresten keinerlei Hinweise, cf. den Bestandplan a. O. Taf. 1. Diese Rekonstruktionsidee, welche a. O. 13 nicht weiter begründet wird, geht in die Zeit zurück, bevor sich Fiechter eingehender mit der Ruine beschäftigt hat, cf. schon die Rekonstruktion bei Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 64, a. Auch A. von Gerkan, Gnomon 1933, 148, steht der Deutung als Rampenbühne kritisch gegenüber, während Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 204, sie übernimmt.

1597 Dazu unten den Katalogteil *s. v.*

1598 Zur Einheitlichkeit der Konstruktion cf. den Katalogteil!

1599 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Patara, Theater.

1600 Die zwei darüber liegenden Quadern sind eine moderne Ergänzung anlässlich der Neuaufstellung des Proskenions im Jahr 1960. Bei Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) Taf. 2, sind die damals noch erhaltenen, wenn auch abgewitterten originalen dritten Quader eingetragen; cf. auch a. O. 11, Abb. 2f.

1601 Zum Paraskenien-Bühnenhaus mit Proskenion cf. unten 199–209.

1602 Dazu unten 237.

1603 cf. oben 157.

1604 cf. den schematischen Plan von A. K. Orlandos, Neue Forschungen in griechischen Heiligtümern 17, Abb. 11. Zuletzt P. Birtacha, Μεσσήνη. Το ωδείο και το ανατολικό πρόπυλο του Ασκληπιείου (2008) Abb. 62. 71.

springen die kleinen Kammern neben dem Hyposkenion seitlich über die Flucht des Bühnenhauses vor[1605].

Schliesslich muss noch auf zwei Sonderfälle hingewiesen werden. Für das Südwesttheater in Byllis[1606] ist deutlich, dass das Bühnenhaus einen komplexen, im Einzelnen bisher nicht klaren Grundriss aufweist. Auffällig ist das sehr langgestreckte Proskenion, welches vom Ausgräber als vorgesetzt rekonstruiert wird[1607]; denkbar wäre allenfalls auch, dass es sich um ein seitlich umlaufendes Proskenion gehandelt hat[1608].

Im Theater von *Pietrabbondante* liegt ein früher Fall eines mit dem Koilon verbundenen, abgeschlossenen Bühnenhausbereiches der römischen Art vor[1609]. Den Kernbereich bildet aber ein rechteckiges Bühnenhaus mit drei Mitteldurchgängen und einem davorgesetzten Proskenion üblicher Art. Seitlich sind die genetisch als Parodoi zu bezeichnenden Zugänge in den Orchestrabereich angeordnet, dann in den Ecken zusätzliche Einbauten. In der Flucht des Proskenions stehen Stützen für die Überdachung der Bühnenhausflügel.

Seitlich herumgeführte Proskenien

Bei einigen wenigen Bühnenhäusern ist das Proskenion seitlich herumgeführt worden. Die Beispiele sind Priene, Delos, Assos (wo heute nichts mehr zu erkennen ist), das hellenistische Theater von Magnesia am Mäander, Oiniadai und Pinara. In Delos ist das Proskenion auch auf der Rückseite herumgeführt, diese wirkte für die herankommenden Besucher wie eine Fassade. Die Seitenflügel des Proskenions weisen keine Halbsäulenpfeiler, sondern nur einfache Pfeiler auf. In Priene hat Gerkan die seitlichen Hallen als sekundäre Ergänzung erklären wollen. Dem widerspricht aber der Baubefund, denn es gibt keinerlei Fuge im umlaufenden Stylobat, der auch technisch einheitlich gearbeitet ist. Zudem ist auf der Schmalseite des Bühnengebäudes im Osten im Obergeschoss auch die Tür erhalten, von der aus man die Bühne seitlich betreten konnte. Eine ähnliche Lösung zeigte vielleicht auch Metropolis, wo das Proskenion breiter ist als das Bühnenhaus; der seitliche Abschluss des Proskenions ist jedoch nicht erhalten, die genaue Lösung bleibt unbekannt.

In Delos, dessen Baugeschichte komplex ist[1610], wurde zunächst um 280 v. Chr. die Halbsäulenpfeilerstellung aus Stein des Proskenions errichtet. In einem zweiten Bauvorgang wurden seit 269 v. Chr. die drei zusätzlichen Pfeilerhallen erbaut. Auch die seitlich herumgeführten Proskenien sind damit schon früh innerhalb der Entwicklung des hohen Proskenions belegt, denn auch Priene dürfte um 300 v. Chr. oder bald danach gebaut worden sein. Auch das um die Mitte des 3. Jahrhunderts errichtete Südwesttheater von Byllis würde, falls es zu diesem Typus gehört[1611], chronologisch hierher passen.

Neben den beiden besprochenen frühen Beispielen gibt es noch vier weitere, im ganzen etwas jüngere Bauten, bei denen ebenfalls seitlich umlaufende Proskenien vorhanden waren. In Assos ist die Beurteilung der Situation wegen der ungenügenden Publikationslage nicht einfach. Die Ausgräber beobachteten 'Korridore', welche den Seiten des Bühnenhauses entlang liefen und sich gegen hinten mit Türen öffneten. Sie können nur als seitliche Fortsetzung des Proskenions verstanden werden. Ob sie Treppen enthielten, wie die Ausgräber vermutet haben, ist unsicher, ebenso, ob sie tatsächlich erst nachträglich angebaut worden sind. Die Chronologie des Theaters in Assos ist wohl höher, nicht weit von Priene anzusetzen, als allgemein angenommen wurde[1612]. In Oiniadai, wo der Erhaltungszustand des Bühnenhauses nicht sehr gut ist, wird deutlich, dass der Proskenion-Stylobat zwischen Flügeln etwas zurückgesetzt ist; der zurückspringende seitliche Bereich der Flügel ist im Hyposkenion durch sekundär zugesetzte Türen zu erreichen. Hier scheint es wahrscheinlich, dass einst Aufgangstreppen vorhanden waren; für eine Auftrittsmöglichkeit durch seitliche Türen aus dem Bühnensaal des Hauptgeschosses wie in Priene ist wegen der Flucht der Thyromata-Öffnungen kein Platz.

In Magnesia am Mäander und in Pinara ist die seitliche Fortsetzung des Proskenions mit der entwickelteren Form des trapezförmigen Proskenions verbunden, welche erst seit dem 2. Jahrhundert häufiger nachzuweisen ist. In

1605 Falls es sich hier wirklich um Proskenion-Theater handelt. Dazu oben 182 mit Anm. 1595 und 209, dazu Anm. 1838.

1606 cf. den in den Einzelheiten nicht leicht zu interpretierenden Zustandsplan bei Baçe, BJb 2002/2003 a. O. (oben Anm. 629) 884, Abb. 16; dazu den Katalogteil *s. v.* Byllis, Südwesttheater.

1607 Die von N. Ceka, in: Albanien, Schätze aus dem Land der Skipetaren. Ausstellungskatalog Hildesheim 1988, 74, Abb. 49 vorgelegte Aufrissrekonstruktion des Bühnenhauses kann in den Einzelheiten kaum zutreffen; unbekannt ist, auf welche erhaltenen Elemente sie sich über den offenbar nur teilweise freigelegten Grundriss hinaus stützen kann. Baçe, BJb 2002/2003 a. O. 883f. mit Abb. 14. 16 nimmt ein Paraskenien-Bühnenhaus an.

1608 Zwei Stützenstellungen sind auf der Südseite zu erkennen, cf. Ceka, in: Albanien a. O. 79, Abb. 55. Zu seitlich umlaufenden Proskenien hier anschliessend.

1609 Dazu unten 263.

1610 cf. den Katalogteil *s. v.* Delos, grosses Theater.

1611 cf. unten 208.

1612 cf. den Katalogteil *s. v.* Assos.

Pinara sind die seitlichen Flügel, die wie in Assos geschlossen waren, teilweise erhalten. In Magnesia beschreiben die Ausgräber, ähnlich wie in Assos, seitliche 'Korridore', die nur als Unterbau eines seitlich herumgeführten Proskenions verstanden werden können. Auch hier gab es hinten Türen. Es macht auf Grund dieser Bauten also den Anschein, dass die seitlichen Teile des Proskenions in einer weiter entwickelten Form über einer geschlossenen Mauer lagen, welche die Pfeilerhalle abgelöst hat. Die Belege bleiben allerdings spärlich. Eine ähnliche Lösung gab es vielleicht auch in Amos, wo im Untergeschoss seitlich am Bühnenhaus schmale, nach aussen geschlossene Räume zu beobachten sind, die allenfalls innere Treppen vom Hyposkenion auf das Proskenion hinauf enthalten haben können.

Zu fragen wäre schliesslich nach dem besonderen Nutzen von seitlich herumgeführten Proskenien. Das Beispiel von Priene zeigt, dass dort eine zusätzliche Auftrittsmöglichkeit seitlich aus dem Bühnenhaus heraus gegeben war. Die seitlichen Auftritte konnten, auch wenn sie in Tat und Wahrheit ebenfalls aus dem Obergeschoss des Bühnenhauses heraus erfolgten, dennoch den Eindruck erzeugen, der Schauspieler komme nicht aus dem Bühnenhaus, sondern nähere sich von weiter her. Treppen von aussen auf das Proskenion hinauf scheint es zumindest ursprünglich nicht gegeben zu haben; die Treppe in Priene ist fraglich, diejenigen in Assos unsicher. Wahrscheinlich sind Treppen nicht von aussen, sondern aus dem Hyposkenion dagegen in Oiniadai.

Trapezförmige Proskenien

Seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. setzte sich für das dem Bühnenhaus vorgesetzte Proskenion ein neuer Grundrisstypus durch, bei welchem die Flügel des Proskenions abgeschrägt worden sind, sodass man, ungenau, von trapezförmigem Proskenion sprechen kann. Beispiele sind die Theater in Aphrodisias, Arykanda, Euonymon, Halikarnassos, Hyllarima, Kadyanda, Kaunos, Kelainai, Kyaneai, Miletos (vierte Phase), Stratonikeia und Telmessos, Termessos und Xanthos; Sonderfälle sind, wie schon besprochen, das hellenistische Theater von Magnesia am Mäander und dasjenige von Pinara. Alle Beispiele liegen in Kleinasien, mit einer – vermeintlichen – Ausnahme, Euonymon. Die schrägen Flügelfronten des Proskenions werden, soweit dies noch deutlich ist, meist parallel zu den schräglaufenden Analemmata geführt. Nur in Kaunos[1613], Kelainai und Xanthos divergieren die Schrägen; in Kaunos und Xanthos, wohl auch in Stratonikeia verbreitern sich die Parodoi nach der Orchestra hin, in Kelainai verengen sie sich. In jedem Fall aber nimmt die Schräge der Flügel die Schräge der Analemmata auf. In dieser Parallelführung ist wohl auch der Ursprung für die neue Form des Proskenions zu suchen, denn damit war eine festere und organischere Verbindung mit dem Koilonbereich möglich, während sich bei den einfachen, oben besprochenen Bühnenhäusern mit vorgesetztem Proskenion kein architektonischer Bezug zwischen den Proskenionecken und den Analemmata ergibt. Zudem konnte mit dem trapezförmigen Proskenion der Bühnenhauskomplex im Ganzen breiter ausgestaltet werden und der Zwischenraum zwischen den Analemmaschrägen konnte stärker verschlossen werden; dadurch wurde der Charakter der Parodoi als Zugangswege in die Orchestra betont.

Der Erhaltungszustand der Bauten reicht nicht immer aus, um die Ausgestaltung des Proskenions im Einzelnen zu erkennen. Der gerade mittlere Teil weist im Allgemeinen eine Stützenstellung auf, so in Aphrodisias, Arykanda, Euonymon, Halikarnassos, Hyllarima, Kaunos, Kelainai, Pinara. In Termessos findet sich dagegen eine geschlossene Wand, die mit Waffenreliefs geschmückt ist. Auch in Patara dürfte es eine geschlossene Wand mit Waffenreliefs gegeben haben. Eine geschlossene Wand wird schliesslich in Miletos (vierte Phase) angenommen, doch ist diese nicht sicher nachgewiesen, und auch die Zuweisung eines in Resten erhaltenen Waffenfrieses an dieses Proskenion bleibt unsicher[1614]. In Kadyanda, Kyaneai, Magnesia, Telmessos und Xanthos bleibt die Ausgestaltung des mittleren Teils des Proskenions unbekannt. Neben Halbsäulenpfeilern in Aphrodisias, Arykanda, Halikarnassos, und Hyllarima sind zweimal, in Kaunos und Kelainai, Vollsäulen und einmal, in Pinara, Pfeiler nachzuweisen. In Euonymon werden neben Pfeilern, deren Spuren auf dem Stylobat deutlich sind, auch dorische Säulen genannt[1615]. Die schrägen Flügel sind in der Regel als geschlossene Mauern ausgebildet, wie in Arykanda[1616],

[1613] cf. Isler, in:100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos a. O. (oben Anm. 269) Taf. 171, 2.

[1614] cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Miletos. G. Kleiner, Die Ruinen von Milet (1968) 71f. mit Abb. 46 weist den Waffenfries der Brüstung der rückwärtigen Terrasse des Bühnenhauses der zweiten Phase zu. Eine Verwandtschaft mit den Waffenreliefs am Proskenion in Termessos nicht nur im Motiv, sondern auch in stilistischer und chronologischer Hinsicht ist aber durchaus zu erkennen, eine ähnliche Verwendung in Milet am Proskenion der vierten Phase scheint daher nicht ausgeschlossen

[1615] cf. zu diesem Problem den Katalogteil *s. v.* Euonymon.

[1616] cf. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos a. O. Taf. 172, 1.

Euonymon, Halikarnassos, Kadyanda, Kaunos, Kyaneai, Miletos (vierte Phase), Termessos[1617] sowie in Magnesia am Mäander und in Pinara; in Stratonikeia findet sich ganz aussen am geraden Teil je eine Tür von der Parodos ins Hyposkenion, daran schliesst der eher kurze geschlossene schräge Flügel an. Nur in Aphrodisias sind auch die schrägen Seitenflügel als Halbsäulenpfeilerfront gestaltet, an den Schmalseiten finden sich kurze Zungenmauern. Das Bühnenhaus ist hier im Vergleich zur Orchestra viel weniger breit und übertrifft die Distanz zwischen den inneren Analemmaenden nur um weniges; so war gewährleistet, dass auch die schrägen Partien des Proskenions mit ihrem kostbaren Säulenschmuck sichtbar blieben, die in den anderen Theatern, wo die gerade Säulenfront des Proskenions allein das Blickfeld zwischen den Analemmata füllte, mehr oder weniger parallel zu den Analemmata geführt waren. Im Grundriss des Flügelbereichs und im Aufriss nicht erhalten sind die Flügel in Kelainai, wo aber im schrägen Bereich mindestens eine Stütze stand; eine Lösung ähnlich wie in Aphrodisias kann nicht ausgeschlossen werden. In Xanthos ist der Aufriss nicht bekannt. In den geschlossenen Flügeln finden sich oft Zugangstüren, die, wie in Halikarnassos, auf den Schmalseiten des Proskenions oder, wie in Kaunos und Termessos, in den schrägen Partien liegen können. Türen in der Schräge und seitlich haben Arykanda und Pinara. In den übrigen Fällen bleibt offen, ob es Türen gab. Nur gerade Euonymon weist keine Türen auf.

Euonymon in Attika ist aber ohnehin ein Sonderfall. Dort gab es ein frühes, noch ins 5. Jahrhundert v. Chr. zu datierendes Theatron[1618]. Später, nicht vor dem Ende des 3. Jahrhunderts, hat man als Ergänzung zum frühen Theatron ein festes Bühnenhaus mit Proskenion errichtet. Bei diesem ist nicht die Frontmauer abgeschrägt, sondern die Schmalseiten weichen schräg gegen die Orchestra hin zusammen. Die Erklärung dafür liegt auf der Hand. Weil die Orchestra eher klein war und gleichwohl der Zugang in die Orchestra neben dem Bühnenhaus gewährleistet bleiben sollte, musste das Proskenion seitlich beschnitten werden. Die Form hat also genetisch nichts mit den übrigen Trapezbühnen zu tun, welche eine kleinasiatische Besonderheit sind, sondern erweist sich als einmalige Lösung auf Grund lokaler Voraussetzungen.

Alle übrigen Beispiele für den trapezförmigen Proskeniontypus finden sich in Kleinasien, die Mehrzahl in Lykien; es sind insgesamt zwölf, zu welchen die beiden Beispiele mit seitlich umlaufender Bühne in Magnesia und in Pinara kommen. Dies kann kaum ein Zufall sein. Wie im Fall der Treppenaufgänge vom Diazoma in den oberen Rang[1619] und im Fall der radialen Zugangskorridore[1620] handelt es sich vielmehr um eine Neuerung, welche in Südwestkleinasien eingeführt worden ist; sie belegt einmal mehr die Innovationsfähigkeit der Theaterarchitekten in diesem Gebiet.

Abschliessend ist noch nach der Chronologie dieser kleinasiatischen Sonderform zu fragen. Das älteste Beispiel für die Trapezform ist das Theater von Halikarnassos, welches auf Grund der Merkmale des Koilons mit der besonderen Lösung für den Orchestraumgang noch in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts datiert werden muss[1621]. Von den übrigen Bauten mit diesem Flügeltypus sind Kyaneai und Magnesia am Mäander möglicherweise noch im Ende des 3. Jahrhunderts, Kadyanda und Pinara im 2. Jahrhundert v. Chr. und Kaunos vielleicht erst im 1. Jahrhundert errichtet worden. Das jüngste, inschriftlich zwischen 39 und 27 v. Chr. datierte Beispiel ist Aphrodisias. Die besondere Proskenionfront mit Stützen auch an den schrägen Partien, die nur hier zu belegen ist, dürfte eine späte Entwicklung darstellen. Wenigstens teilweise Stützen an den schrägen Flügeln hatte aber auch Kelainai, welches daher wohl ebenfalls eher spät anzusetzen sein dürfte. Etwa gleichzeitig mit Aphrodisias ist in Arykanda aber auch noch die traditionelle Form mit geschlossenen Flügeln belegt. Daraus ergibt sich, dass die Trapezform des Proskenions in Kleinasien neben dem einfachen, vorgesetzten Proskenion während der ganzen hellenistischen Zeit möglich bleibt. Offen bleibt, ob die neue Lösung in Aphrodisias als eine Innovation zu betrachten ist, die in unserem Denkmälerbestand nur einmal belegt ist, oder ob es sich um eine einmalige Sonderlösung gehandelt hat. Ein trapezförmiges Proskenion mit einer geschlossenen Wand wird schon im 2. Jahrhundert v. Chr. in Termessos, vielleicht auch in Miletos (vierte Phase) belegt.

[1617] cf. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos a. O. Taf. 172, 2.

[1618] Dazu ausführlicher oben 56–61.

[1619] Dazu oben 117.

[1620] Dazu unten 256–258.

[1621] cf. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos a. O. Taf. 171, 3. Auch EAA S 1997, 555, Abb. 727. Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.* Halikarnassos.

Rampenproskenien

Neben den Proskenien, deren Länge auf die Breite des Bühnenhauses bezogen ist, gibt es eine Reihe von Proskenien mit grossen, seitlich über das Bühnenhaus herausragenden Flügeln. Das Bühnenhaus selber bleibt in den Proportionen denjenigen mit vorgesetztem Proskenion ähnlich, d. h. anders als bei den Bühnenhäusern mit trapezförmigen Proskenien wird die Lücke zwischen den Analemmaschrägen von der Bühnenhausfassade nicht verschlossen. Proskenien mit Flügelbauten sind eher selten. Neben denjenigen bei welchen die Flügel die Form von Zugangsrampen auf das Proskenion zeigen, gibt es Flügelbauten, welche nicht als seitliche Zugänge auf die Bühne gedient haben. In einigen wenigen Fällen, nämlich im Theater im Poseideion auf dem Isthmos (zweite Phase), in Kalydon und in demjenigen in Korinthos (zweite Phase), wo nur noch der schräge Mauerverlauf der Flügel nachgewiesen werden kann, sowie im Theater in Elis (zweite Phase), wo die ursprünglichen Flügel im Zug der dritten Phase abgebaut wurden, ist auf Grund der Baureste nicht mehr sicher zu bestimmen, welchem der beiden Flügelproskenien-Typen sie zugehören.

Zunächst geht es um die Rampenproskenien. Sichere Beispiele für diesen Typus sind Aigeira, Demetrias, das Theater beim Asklepieion von Epidauros, Sikyon, Stratos[1622] und, jeweils mit einer Sonderlösung, Erythrai und das grosse Theater in Argos. Wahrscheinlich vertritt auch Apollonia (Marsa Susa), wo nur auf einer Seite Reste einer offenbar massiv gebauten Rampe nachzuweisen sind, diesen Typus. Hinzu kommt möglicherweise Orikon, wo nur geringe Teile des Bühnenhausbereichs freigelegt sind, das diesen Typus vertritt. Dagegen ist das Theater im Amphiareion bei Oropos nicht von diesem Typus, wie ausgeführt worden ist[1623]. Charakteristisch ist die Ausformung im Einzelnen. Die Rampen nehmen die Schräge der Analemmata mehr oder weniger auf und setzen an den Parodostoren an, welche zwei unterschiedlich grosse Toröffnungen aufweisen. Je nachdem, ob, und um wieviel die Orchestra in den Boden eingetieft ist, ergeben sich horizontale oder abfallende Parodoi sowie ein ansteigender oder eher flacher Verlauf für die Rampen. Offensichtlich dienten die Rampen als Verbindung zwischen dem hohen Proskenion und der Orchestra, in einer Zeit, als dies für die Aufführung offenbar noch erforderlich war. Man wird an die Wiederaufführung klassischer Dramen zu denken haben, denn nur diese erforderten die Benutzung der Orchestra. Als blosse Zugänge zum Bühnenhaus und zur Bühne ohne dramaturgische Funktion wird man die aufwendigen Rampenbauten nicht erklären wollen[1624].

Eine besondere Lösung findet sich in Erythrai, wo sich statt allmählich ansteigender Rampen an den Flügelenden kurze Treppen finden, auf die gegen die Bühne hin ein horizontales Wegstück folgt. Eine einmalige Form hat das Rampenproskenion im grossen Theater von Argos[1625], ohne dass sich eine Notwendigkeit dafür aus dem Bau ablesen liesse. Das Proskenion ist hier dem ganzen Bühnenhausbereich vorgesetzt, vom eigentlichen Bühnenhaus hellenistischer Zeit lässt sich allerdings kaum mehr eine Vorstellung gewinnen. Die Rampen verlaufen nicht in einer gegenläufigen Schräge zu den Analemmata und führten nicht auf das Proskenion, sondern seitlich ins Innere des Bühnenhauses.

Bei den Rampenproskenien stellt sich die Frage, ob die Rampen gegen die Zuschauer hin offen waren[1626], oder ob der Aufgang allenfalls durch eine hohe Mauer gegen das Koilon hin verdeckt war, was es den Schauspielern ermöglicht hätte, sich ungesehen bewegen zu können. In Sikyon sind die Rampen doppelt geführt, mit einer Trennmauer in der Längsrichtung. Das Parodostor ist einfach und öffnet sich nur auf die Parodos selbst. Es liegt nahe, für Sikyon einen vorderen einsehbaren und, hinter der Trennmauer, einen zweiten verdeckten Rampenaufgang anzunehmen. Eine ähnliche Lösung gab es vielleicht in der zweiten Phase des Theaters in Elis, wo mögliche Reste einer inneren Trennmauer auf eine ähnliche Lösung hindeuten könnten. Auch im Theater beim Asklepieion in Epidauros ist die Rampe auf der Ostseite verdoppelt; umstritten bleibt, ob die Verdoppelung sekundär ist oder ob eine symmetrische Verdoppelung auf der Westseite einem späteren Umbau zum Opfer gefallen ist, was wahrscheinlicher scheint[1627]. Bei den einfachen Rampen in Aigeira, in Demetrias, im ersten Zustand von Epidauros und auch in Erythrai wird man dagegen von einer offen einsehbaren Anlage ausgehen, und auch in Apollonia (Marsa Susa) kann dies wegen der

[1622] Für die Einzelheiten muss die Publikation abgewartet werden.

[1623] cf. oben 182f.

[1624] Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 204–206 erklärt die Rampen bloss als zusätzliche Auftrittsmöglichkeiten für Boten und andere von aussen herankommende Personen der hohen Proskenionbühne; es scheint fraglich, ob sich dafür der grosse bauliche Aufwand rechtfertigen würde. Er weist Dörpfelds Erklärung der Rampen als Wege für Götterwagen und für Bühnenmaschinen zu Recht zurück; diese gehen mit Dörpfelds verfehlter Funktionstheorie für das Proskenion zusammen, cf. dazu oben 178f.

[1625] cf. Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 12, Abb. 10;15 ; Abb. 12f.

[1626] Dies nimmt etwa Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 204–206, als selbstverständlich an.

[1627] cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

Technik der Rampenkonstruktion kaum anders gewesen sein. Dagegen wäre in Eretria (dritte Phase) ein verdeckter Aufgang möglich, doch bleibt dies umstritten. Beim unfertig gebliebenen zweiten Theater von Larissa sind schräge Flügelansätze am Bühnenhaus vorhanden, doch lässt sich der Gesamtplan nicht mehr rekonstruieren, von einem Proskenion gibt es keine Reste.

Flügelproskenien

Neben den Rampenproskenien gibt es Proskenien mit Flügelbauten, welche offenbar nicht als seitliche Zugänge gedient haben. Beispiele sind das Theater in Elis (dritte Phase), das grosse Theater von Kassope und das Theater von Orchomenos in Boiotien. In Kassope, wo die Flügel gerade laufen, gibt es auf den Schmalseiten keine Zugänge in die Flügel, in Orchomenos und in Elis (dritte Phase), wo der Ausgräber, ohne sich auf konkrete Baureste stützen zu können, eine massive Terrasse mit einer Treppe an der Schmalseite annahm, sind Türen an den Schmalseiten möglich. Die Funktion dieser Flügel scheint insbesondere darin bestanden zu haben, als monumentale Begrenzung der Parodoszugänge zu dienen. Ein Sonderfall, der hier ebenfalls zu nennen ist, ist das Theater in Eretria (dritte Phase), wo die Flügel in der dritten Bauphase teilweise auf, teilweise vor den gewachsenen Boden gesetzt wurden, welcher das eigentliche Bühnenhaus trägt; hier sind Zugangstüren von den Parodoi her nachgewiesen. Umstritten ist, wie eben schon erwähnt, ob im Innern der langen Kammern in Eretria Rampen auf das Niveau des Proskenions hinauf anzunehmen sind, oder ob es sich um Nebenräume des Hyposkenionbereichs gehandelt hat.

Schliesslich soll noch auf die Datierung der Rampen- und Flügelproskenien eingegangen werden. Alle sicher identifizierten Rampenproskenien sind in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. datiert, Erythrai möglicherweise noch etwas davor. Auch die Sonderform im grossen Theater von Argos gehört in dieselbe Zeit. Innerhalb der hellenistischen Periode nicht genauer datiert sind Elis (zweite Phase) und Orikon, doch ist auch hier eine frühe Datierung nicht ausgeschlossen. Dagegen lässt sich an Hand der wenigen Beispiele kein geographischer Schwerpunkt erkennen, auch wenn die Mehrzahl der Rampenproskenien in der Peloponnes zu finden ist. Weniger einheitlich ist das Bild bei den Beispielen für geschlossene Proskenionflügel, denn neben einem sicher frühen, in der Form auch etwas abweichenden Beispiel im grossen Theater von Kassope stehen Bauten, welche nicht vor dem 2. Jahrhundert entstanden sind; auch Eretria (dritte Phase) passt zu diesem Zeitansatz, was wohl eher dafür spricht, dass dort keine Rampen im Innern der Kammern anzunehmen sind. Es macht den Anschein, dass die geschlossenen Flügelproskenien als Weiterentwicklung der Rampenproskenien verstanden werden müssen, doch reichen die spärlichen Belege für sichere Schlüsse nicht aus. Fest steht, dass Rampenproskenien nach der Mitte des 3. Jahrhunderts nicht mehr gebaut wurden; dies mag mit ihrer oben vermuteten Funktion im Rahmen der Tragödienaufführungen zusammenhängen, für welche vielleicht schon im 2. Jahrhundert v. Chr. die traditionelle Aufführungsform aufgegeben wurde[1628].

Einzelfragen

Bei Rampenproskenien und bei Flügelproskenien finden sich nicht selten zusätzliche Räume hinter den Flügeln und neben dem eigentlichen Bühnensaal. In Sikyon gehören zwei überdachte Säle mit umlaufenden Bänken zum ursprünglichen Plan, ebenso in Aigeira, wo die seitlichen Säle die Tiefe des Bühnenhauses allerdings nicht erreichen. In Eretria sind die Säle nachträglich errichtet worden, im Theater beim Asklepieion in Epidauros gab es nur einen nachträglich errichteten Saal. In Elis erhielten die Flügelbauten in der zweiten Phase im inneren Bereich eine grössere Tiefenausdehnung; auch wenn vom Aufgehenden keine sichere Vorstellung mehr zu gewinnen ist, erscheint es auf Grund der übrigen Beispiele doch wahrscheinlich, dass es sich ebenfalls um überdachte Säle gehandelt hat. Chronologisch ergibt sich für diese Saalanbauten kein einheitliches Bild; sie brauchen auch von ihrer Funktion her nicht identisch gewesen zu sein. Offensichtlich hat der Zwickel, der sich zwischen Bühnenhausschmalseite und Rückseite der Flügelbauten notwendigerweise ergeben musste, dazu angeregt, hier zusätzliche Räume unterzubringen.

Die Tiefe des Proskenions, welche der Tiefe des Logeions entspricht, auf welchem sich die Schauspieler bewegten, ist bei allen Proskeniontypen meist eher gering. Genauere Massangaben fehlen auch hier häufig, doch lässt sich die Dimension auf Grund der vorliegenden Pläne oft abschätzen. Die Masse liegen üblicherweise zwischen 2,5 und 3 m, wie die Beispiele des grossen Theaters von Argos, des griechischen Theaters in Balbura, des grossen Theaters in Delos, von Demetrias, des griechischen Theaters in Dion, von Gitana, von Helikon, des grossen Theaters in Kassope, von Kelainai, des griechischen Theaters in Korinthos, von Mantineia, Metropolis, Oiniadai,

[1628] Dazu Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 195. Auch Gentili, Teatro ellenistico a. O. 8–11

des Theaters von Zea im Peiraieus, von Priene, Sikyon, Stratonikeia und Thera deutlich machen. Geringer ist die Proskeniontiefe mit nur etwa 2 m in Apollonia (Marsa Susa) und im Amphiareion bei Oropos, auch in Orchomenos in Arkadien mit 2,3 m, im Poseideion auf dem Isthmos mit 2,35 m, in Eretria 2 mit 2,47 m und in Assos mit etwas weniger als 2,5 m. Eine Tiefe von nur gerade 1,65–1,7 m weist das kleine Theater in Nikaia (Klos) auf. Etwas über der Norm liegen die Bühnentiefen im Asklepieion von Messene mit etwas mehr als 3 m, in Dodona 2 mit 3,15 m, im Theater beim Asklepieion in Epidauros mit 3,17 m, in Aigeira, in Arykanda, in Elis und in Ialysos mit 3,2 m, Miletos 2 und in Pinara mit jeweils etwa 3,6 m und in Aphrodisias und Rhodiapolis mit rund 4 m. Auffällig ist die 3,7 m tiefe Bühne im kleinen Theater von Kassope. Die Bühnentiefe von etwa 3,5 m in *Pietrabbondante* erklärt sich wohl durch die sizilisch westliche Bautradition[1629]. Ungewöhnlich tief ist mit 5,10–5,20 m das Proskenion von Apollonia (Pojani) und mit etwa 6 m dasjenige von Termessos. Ganz ausserhalb des üblichen steht das nicht weniger als 6,92 m tiefe Proskenion in Megalopolis (dritte Phase). Hier gibt es allerdings kein Bühnenhaus der üblichen Art[1630], die Situation bleibt im Einzelnen unklar.

Die Proskeniontiefe hatte den Regieanforderungen insbesondere der Neuen Komödie[1631] zu genügen, welche überall gleich waren. Wenn das Bühnenhaus eine Thyromata-Front[1632] hatte, konnte je nach Bedarf auch ein Teil des Bühnenhaus-Inneren zur Spielfläche geschlagen; möglicherweise erklärt sich die grosse Bühnentiefe in Megalopolis aus dem Bedürfnis heraus, dies auszugleichen. Sonst sind aus dem Befund keinerlei Regeln abzuleiten. Der Proskeniontypus scheint für die Bühnentiefe keine Bedeutung zu haben. Das grosse Theater von Argos mit einem sehr langen Proskenion (24,4 m) weist ein eher geringe Tiefe von nur 2,5 m auf, Demetrias mit einem fast ebenso langen Proskenion (24 m) eine innerhalb der Norm eher grosse Tiefe mit 2, 9 m. In Oiniadai, wo das Proskenion zusammen mit den Flügelvorsprüngen 26,2 m lang ist, beträgt die Tiefe 2,65 m, an den Flügelvorsprüngen 3,14 m. Das griechische Theater von Dion mit dem längsten bekannten Proskenion von 37,84 m[1633] hat ebenfalls ein nur 2,5 m breites Proskenion. Unter den Beispielen mit besonders schmalem Proskenion variiert die Proskenionlänge von 19,4 m in Apollonia (Marsa Susa) und 16 m im Theater im Poseideion bis zu 13,31 m in Orchomenos in Arkadien. Unter den Beispielen für besonders breite Proskenien findet sich das vergleichsweise kleine Theater in Kassope. Auch Aigeira hat mit 15,4 m ein eher kurzes Proskenion. Für Ialysos sind keine Masse bekannt, doch zeigt der Orchestra-Durchmesser von 15,5 m, dass es sich um ein eher kleines Bühnenhaus gehandelt haben muss. In Aphrodisias ist das Proskenion dagegen mit 31,68 m (mit Einschluss der Flügel) sehr breit, und auch im Theater beim Asklepieion von Epidauros ist das Proskenion mit 21,99 m eher lang. Auf das Verhältnis der Bühnentiefe zur Proskenionhöhe ist später einzugehen[1634].

Zum Aufriss des Proskenions

Das Halbsäulenproskenion

Die Front des Proskenions erinnert, wie schon ausgeführt worden ist, an eine Säulenhalle. Als Stützen des Gebälks und damit des Bühnenbodens sind dabei meist charakteristische Elemente verwendet worden, die man als Halbsäulenpfeiler bezeichnet. In der Stifterinschrift am Proskenion von Bargasa werden sie als στυλοπαραστάδες bezeichnet. Solche Stützelemente sind im Querschnitt quadratisch oder rechteckig; auf der Orchestraseite ist ihnen eine Halbsäule vorgelegt, die mit dem Pfeilerelement zusammen aus einem Block gearbeitet worden ist. Zwischen die Halbsäulenpfeiler konnten bemalte Holztafeln, sogenannte Pinakes eingeschoben und meist mit Riegeln festgemacht werden.

Im Einzelnen begegnen verschiedene Lösungen für die Verbindung von Pfeiler und Halbsäule und für die Befestigung der Pinakes[1635]. Der Halbsäulendurchmesser kann der Pfeilerbreite entsprechen, wie z. B. im Aigeira, im Asklepieion von Messene oder in Orchomenos in Boiotien. In Aphrodisias und Arykanda ist der Übergang von der Säule zum Pfeiler mit einem Absatz betont. In Orchomenos sind Riegellöcher für Pinakes vorhanden, obgleich kein besonderer Anschlag vorhanden ist; in Aigeira sind keine Riegellöcher erhalten. Im Theater im Asklepieion von Messene aus den Jahren um 200 v. Chr. und im Theater von Arykanda aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. haben die Halbsäulenpfeiler keinerlei Befestigungsvorrichtungen für Pinakes, während solche

1629 cf. unten 192. 201. 264.
1630 cf. dazu Katalogteil *s. v.* Megalopolis.
1631 Dazu oben 176–178.
1632 Dazu unten 210. 222–228.
1633 Zur Länge cf. unten den Katalogeil *s. v.* Dion, griechisches Theater.
1634 Dazu unten 194.
1635 Eine Zusammenstellung verschiedener Möglichkeiten gibt Puchstein 17; danach Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 217, mit zusätzlichen Beispielen. cf. auch H. H. Büsing, Die griechische Halbsäule (1970) 36f.

beim etwa gleichzeitigen Proskenion von Aphrodisias vorhanden sind. Im Einzelnen nicht bekannt ist die Lösung in Hyllarima.

In Delos, Halikarnassos, Kadyanda, Paros, im grossen Theater von Sparta und in Stratonikeia ist der Säulendurchmesser grösser als die Pfeilerbreite, die Pinakes wurden von der Rückseite an die Halbsäulenecke angeschoben; die Löcher für ihre Befestigung in Delos[1636], Halikarnassos und Paros zeigen dies deutlich. In Stratonikeia gibt es im unteren, erhaltenen Bereich der Halbsäulenpfeiler und auch auf dem Stylobat keine Riegellöcher; auch bei den beiden anderen genannten Beispielen sind keine Riegellöcher erhalten. In Paphos ist der Säulendurchmesser etwas kleiner als die Pfeilerbreite, doch liegt zwischen Pfeiler und Halbsäule eine deutlich vorspringende senkrechte Leiste; Riegellöcher sind bei den beiden veröffentlichten Elementen nicht vorhanden[1637].

Bei den ionischen Proskenien ist der Säulendurchmesser deutlich geringer als die Pfeilerbreite, so im kleinen Theater von Ambrakia, in Dodona (zweite Phase), Elis (dritte Phase), im Theater beim Asklepieion von Epidauros, in Oiniadai, Phoinike und Sikyon. Riegellöcher hat es in Ambrakia und in Epidauros nicht gegeben, in Dodona (zweite Phase) sind sie dagegen nachgewiesen; in Oiniadai sind keine Riegellöcher erhalten, doch sind Einlassungen für die Pinakes auf der Proskenionschwelle vorhanden; in Elis und Sikyon gibt es keine Angaben zu allfälligen Pinakes. Nur um ein Geringes schmaler als die Pfeiler sind die Säulen bei den dorischen Proskenien im Theater am Helikon und in Priene; im Amphiareion bei Oropos und in Assos hat der Pfeiler denselben Durchmesser wie die Säule, doch wurde der Anschluss der Halbsäule nicht zwischen zwei Kanneluren gelegt, sondern in die Mitte einer Kannelur; dadurch wird die Pfeilerecke herausgehoben. In all diesen Fällen ergibt sich auf der Rückseite ein Falz, der als Anschlag für die Pinakes dienen konnte; in Assos ist der Falz so tief, dass von der Pfeileraussenseite nur noch ein schmaler Steg übrig bleibt[1638]. In Priene, im Amphiareion und in Assos sind Riegellöcher vorhanden, im Theater am Helikon scheint es keine gegeben zu haben. In Iasos sind die nicht kannelierten Halbsäulen seitlich gerade nach hinten weitergeführt und durch einen schmalen, seitlich etwas vorspringenden Pfeilerteil abgeschlossen; Riegellöcher für Pinakes, die eine besondere Befestigungsart bezeugen, bei welcher die Pinakes wohl von der Orchestraseite her eingeschoben wurden, finden sich hier auf den geraden Seitenflächen der Säulen und auf der Schmalseite des Pfeilerteils.

Bei einer Reihe von weiteren Bauten, nämlich für das grossen Theater von Argos, für das Südwesttheater von Byllis, für Chersonesos (Sebastopol), Demetrias, Euonymon, Gitana, Kalydon, für das grosse Theater von Kassope, für das Letoon und für Maroneia fehlen Angaben zur Ausgestaltung der Halbsäulenpfeiler im Einzelnen[1639]. In Bargylia, Erythrai, Kalymnos, Kelainai, Mylasa und Mytilene sind vom Aufriss des Proskenions nur Gebälkteile erhalten.

Für 42 hellenistische Halbsäulenproskenien lässt sich die Architekturordnung noch bestimmen. Die Mehrzahl der Beispiele, nämlich 30 Proskenien, sind dorisch[1640]; es handelt sich um Aigeira, um das Theater im Amphiareion bei Oropos, um Aphrodisias, Arykanda, Assos, Bargasa, Bargylia, Chersonesos (Sebastopol), um das grosse Theater von Delos, um Demetrias, um das griechische Theater von Dion, um Erythrai, Euonymon, Gitana, Halikarnassos, das Theater am Helikon, um Hyllarima, Kadyanda, Kalymnos, das Theater im Letoon, Maroneia, um das Theater im Asklepieion von Messene, um Metropolis, Mylasa, Mytilene, Orchomenos in Boiotien, Paros, Priene, Sparta und Stratonikeia[1641]. Die ionische Ordnung ist bei 13 Proskenien[1642] belegt, nämlich im kleinen Theater von Ambrakia, in Apollonia (Pojani), wohl auch im grossen Theater von Argos[1643], im Südwesttheater von Byllis sowie im Theater in Dodona (zweite Phase), in Elis (dritte Phase), im Theater beim Asklepieion in Epidauros, in Eretria (zweite Phase), Kalydon, Kelainai, in Oiniadai, in Phoinike und in Sikyon; hinzu kommt Orikon, wo die Halbsäulen eine geschlossene Wand schmücken. Ein weiteres ionisches Proskenion nicht näher bekannter Form ist durch einen

1636 cf. EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) Taf. 16.

1637 cf. J. R. Green/G. H. Stennett, RDAC 2002, 184, Abb. 12, 4.

1638 cf. De Bernardi 3, 41, Abb. 36; nicht ganz exakt ist die Schnittzeichnung bei Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 217, Abb. 76.

1639 Halbsäulenpfeiler gab es wahrscheinlich auch im hellenistischen Theater im Poseideion auf dem Isthmos, cf. den Katalogteil *s. v.*

1640 Bei Paraskenien-Theatern ist die dorische Ordnung bisher nur in Isthmos belegt, cf. unten 206.

1641 Hinzu kommt vielleicht auch Apollonia (Pojani), wo unsicher bleibt, ob die dorischen Elemente dem Proskenion oder der Bühnenfront zuzuweisen sind.

1642 Falls Dodona 2 tatsächlich ein Proskenion-Theater ist; dazu ausführlicher unten 208. Hinzu kommt das Paraskenientheater von Eretria 2.

1643 So Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 14, ohne weitere Belege.

erhaltenen Architravblock für das Theater von Beroia belegt.

Auch wenn man aus den wenigen erhaltenen Beispielen nicht allzu weitreichende Schlüsse ziehen wird, steht doch fest, dass die dorische Ordnung die weit häufigere gewesen ist. Dies mag auch damit zusammenhängen, dass sie für eine Stützenstellung im Erdgeschoss an sich nahe lag und zudem in der Ausführung der Einzelteile auch etwas weniger aufwendig war; in Gitana wurde auf eine Kannelierung der Halbsäulen ganz verzichtet[1644]. Was die Chronologie angeht, fällt auf, dass die ionischen Beispiele im kleinen Theater von Ambrakia, im grossen Theater von Argos, in Byllis, im Theater beim Asklepieion von Epidauros, in Eretria (zweite Phase) und Sikyon vor die Mitte des 3. Jahrhunderts datiert sind. Beroia wird um die Mitte des 3. Jahrhunderts datiert. Ausnahmen sind Dodona, dessen zweite Phase nach 219 v. Chr. angesetzt wird, und Elis (dritte Phase), das späthellenistisch datiert wird. Demgegenüber ist die dorische Ordnung während der ganzen hellenistischen Zeit belegt; neben frühen Beispielen in Delos, Erythrai oder Priene stehen solche aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. in Aphrodisias und Arykanda, welche zu den spätesten hellenistischen Proskenien überhaupt gehören.

Das Vollsäulenproskenien

Weit seltener sind freistehende Säulen als Stützen des Proskenions verwendet worden. Vollsäulenproskenien finden sich in den Theatern von Eretria (dritte Phase)[1645], Isthmos, Kaunos, Kelainai, Kyme, Megalopolis (jüngeres Proskenion), Metropolis, im Theater von Zea im Peiraieus, in Sikyon (zweite Phase), Thasos und Thera[1646]. In Eretria (dritte Phase), Isthmos, Thasos und wohl im Peiraieus war die Ordnung wohl dorisch, bei den übrigen Beispielen ist sie nicht bekannt. Die Stützen in der Form von Halbsäulenpfeilern ermöglichten es, eine Säulenordnung an der Fassade mit einer einfachen Befestigung für die Pinakes zu verbinden. Die Vollsäulen schlossen die Verwendung von Pinakes dagegen im Allgemeinen aus[1647], diese waren für die Aufführungen offensichtlich nicht mehr unbedingt nötig. Die Vollsäulenproskenien sind erst später aufgekommen, die Beispiele sind ins 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. zu datieren; nur das Theater von Zea im Peiraieus ist etwas genauer um 150 oder allenfalls um 185 v. Chr. zu datieren. Das Datum von Kyme ist nicht näher präzisiert[1648]. Der Verzicht auf die Pinakes[1649] bedeutet wohl auch den Verzicht auf Aufführungen in der Orchestra, die im Peiraieus denn auch nicht mehr richtig geglättet war[1650]. In Kelainai ist der Stylobat zwischen den Säulen nicht mehr geglättet.

Eine besondere Lösung wurde in Eretria (dritte Phase)[1651] und in Megalopolis gewählt[1652]. Die Vollsäulen des jüngeren Proskenions, die sich nach oben kanonisch verjüngen, sind nur auf der Aussenseite kanneliert. In Eretria (dritte Phase) gibt es hinten Einlassungen für die Befestigung der Pinakes, in Megalopolis weisen die Säulen seitlich einen nach oben breiter werdenden Steg auf, welcher als Anschlag für die Pinakes dienen konnte. Die Anlage gehört wohl ebenfalls ins 2. Jahrhundert v. Chr., ebenso wie Eretria (dritte Phase), welches nach der Mitte des 2. Jh. v. Chr. zu datieren ist.

Auch das Theater in Thasos hat an seinem sicher frühen, ins erste Viertel des 3. Jahrhunderts zu datierenden Proskenien Vollsäulen. Hier handelt es sich jedoch um eine besondere Lösung. Die Säulen sind nur auf drei Viertel des Umfanges kanneliert, der nach innen gewendete Teil, 5 von 20 Kanneluren, blieb facettiert. Einarbeitungen auf dem Stylobat, die kaum nachträglich sein können, bezeugen die Verwendung von Pinakes zusammen mit den Vollsäulen. Die gewählte Form für das Proskenion ist noch unkanonisch, gehört in eine Zeit, als die Lösung mit Halbsäulenpfeilern noch nicht geläufig war.

Pfeilerproskenien

Auch einfache Pfeiler kommen an Stelle der Halbsäulenpfeiler gelegentlich als Stützen für das Proskenion vor, so in Ialysos, im kleinen Theater von Kassope, in Pinara und im grossen Theater von Syrakusai (Phase S 3)[1653].

1644 Auch die Halbsäulen in Nea Pleuron blieben unkanneliert, cf. unten 201.

1645 Nach Angabe des Ausgräbers Th. W. Heermance, AJA 11, 1896, 326. Anders zu Unrecht Fiechter, Eretria a. O. (oben Anm. 308) 25, welcher auf dem Marmorstylobat Standspuren von Pfeilern erkennen wollte und Halbsäulenpfeiler postuliert, die nicht erhalten seien. cf. zuletzt Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) 19f. 36 mit Taf. 25, 1–8; 26, 1–4.

1646 Hinzu kommen einige Beispiele bei Paraskenien-Theatern, cf. unten 206. cf. auch 221.

1647 Ähnlich auch Gerkan, Priene 124; Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 218.

1648 cf. den Katalogteil *s. v.*

1649 Zur Funktion der Pinakes unten 197.

1650 cf. den Katalogteil *s. v.* Peiraieus, Theater von Zea.

1651 Beschrieben von Heermance, AJA 1896 a. O. 326.

1652 cf. Gardner/Schultz, Megalopolis a. O. (oben Anm. 220) 49 mit Abb. 37. Danach Puchstein 17, Abb. 3, 1.

1653 Hinzu kommen die Paraskenientheater in Lokroi Epizephyrioi (Phase 2) und in Metapontion (Phase 2).

Die Pfeiler sind möglicherweise als weniger aufwendige Varianten für Halbsäulenpfeiler zu verstehen, auffällig ist jedenfalls, dass es sich bei den Beispielen mit Ausnahme von Syrakusai, wo die Pfeiler wohl aus der sizilischen Theaterbautradition zu erklären sind[1654], um eher einfache Bauten handelt. In Syrakusai (Phase S 3), das ausserhalb der mutterländischen Tradition steht, deuten wohl Einlassungen am Gebälk[1655] auf das Vorhandensein von Pinakes hin. In Ialysos zeigen die wenigen erhaltenen Reste, dass es sich um eine einmalige Lösung gehandelt haben muss, deren Ausformung im Einzelnen offen bleibt[1656]. Ein chronologischer Schwerpunkt lässt sich für die Pfeilerproskenien an Hand der wenigen Beispiele nicht erkennen, doch fällt auf, dass wohl keines nach dem 2. Jahrhundert entstanden ist. Eine besondere Form hatten möglicherweise auch die Stützen des älteren Proskenions (Phase S 2) in Syrakusai[1657].

Geschlossene Proskenionfronten

Schliesslich sind die wenigen geschlossenen Proskenionfronten näher zu betrachten[1658]. In Termessos[1659] und vielleicht in Miletos (vierte Phase) und wohl auch in Patara[1660] ist die Front, die in Verbindung mit einem trapezförmigen Proskenion begegnet, eine glatte, mit einzelnen Waffenreliefs geschmückte Wand. In Apollonia (Marsa Susa), wohl in Orikon und sicher in *Pietrabbondante* findet sich vor der Wand eine Halbsäulengliederung, ebenso in Mieza. In Apollonia und in Mieza ist die Ordnung dorisch, in Orikon ionisch; Apollonia und Orikon sind Rampenproskenien. Geschlossene Proskenionfronten sind bei Paraskenien-Theatern insbesondere im Westen schon seit der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. nachzuweisen[1661], und auch die Beispiele in Apollonia und Orikon sind früh, ebenso wohl Mieza. Das Theater in *Pietrabbondante* hängt von den sizilischen Vorbildern ab[1662]. Bei den glatten Fronten in Kleinasien kann es sich durchaus um eine selbständige Erfindung handeln, da in der Ausformung der Vorderwand im Einzelnen keinerlei Bezüge zu den westlichen Beispielen zu erkennen sind. Die geschlossene Proskenionwand hat später in Kleinasien, wo das hohe Proskenion ein Kennzeichen des kleinasiatisch römischen Theatertypus[1663] sein wird, eine lange Entwicklung in der Kaiserzeit gehabt[1664]. Insgesamt zeigt die Zusammenstellung der erhaltenen Belege für Proskenionstützen, dass verschiedene Möglichkeiten der Ausgestaltung nebeneinander bestehen, sich auf Grund der Stützenform aber keine Entwicklungsreihe abzeichnet. Das Vollsäulenproskenion ist allerdings offenbar erst später, nicht vor dem 2. Jahrhundert v. Chr. aufgekommen[1665].

Anordnung und Anzahl der Stützen

Die Proskenionfront kann, wenn sie nicht geschlossen und glatt ist, aus einer Reihe gleicher Stützen bestehen, wie z. B. in Dion, Elis, Mantineia und sonst oft. Wenig wahrscheinlich ist die Verwendung von Halbsäulen und Vollsäulen nebeneinander, wie sie für das ältere Proskenion (Phase S 2) in Syrakusai angenommen worden ist[1666]. Seitlich können kurze Mauerstücke, wie im Theater am Helikon oder beim jüngeren Proskenion in Megalopolis, oder auch nur Pfeiler angebracht sein, wie in Assos, Priene und Thera. Bei den trapezförmigen Proskenien schliessen seitlich immer Mauern an, doch können die Proskenionenden auch hier durch Pfeiler betont sein, so etwa in Arykanda, Halikarnassos oder Kaunos. Die einzige bekannte Ausnahme unter den trapezförmigen Proskenien ist Aphrodisias, wo auch an den schrägen Flügeln Halbsäulenpfeiler vorhanden sind und das Proskenion seitlich durch Zungenmauern begrenzt ist. Eine durch die lokale Bausituation bedingte Sonderlösung mit seitlichen Mauern findet sich in Eretria (dritte Phase).

Bei zwei chronologisch sehr nahen peloponnesischen Theatern, demjenigen im Asklepieion bei Epidauros und demjenigen in Sikyon, beides Rampenbühnen, die sich auch sonst im Plan gleichen, sind die äussersten Intercolumnien etwas vorgezogen. In Epidauros und wohl auch in Sikyon

---

1654 cf. unten 202 zu den Paraskenientheatern aus Sizilien, besonders zu Iaitas (Phase 2) und Segesta (Phase 2).

1655 cf. G. E. Rizzo, Il teatro greco di Siracusa (1923) 94–96, Abb. 37. Nicht in Betracht gezogen von Polacco/Anti, Siracusa 1 a. O. (oben Anm. 319) 196, mit Verweis auf Rizzo in Anm. 32.

1656 Die Erklärung von Gebhard, Isthmia a. O. (oben Anm. 311) 57, Anm. 46 trifft kaum das Richtige; cf. den Katalogteil *s. v.* Ialysos.; heute ist das Theater nicht mehr erhalten, der Befunde lässt sich nicht mehr überprüfen.

1657 Dazu den Katalogteil *s. v.* Syrakusai, grosses Theater, zu Phase S 2.

1658 Zu den geschlossenen Proskenien bei Paraskenientheatern cf. unten 201.

1659 cf. Isler, in:100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos a. O. (oben Anm. 269) Taf. 172, 2.

1660 cf. den Katalogteil *s. v.* Patara, Theater.

1661 Dazu unten 215.

1662 Dazu unten 264.

1663 Zu diesem unten 588.

1664 Zum kaiserzeitlichen Proskenion in Kleinasien unten 594. 596–598. 621–625.

1665 Eine umgekehrte Entwicklung hatte Puchstein 17 vorgeschlagen. Schon Gerkan, Priene 124 und Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 217 haben zu Recht widersprochen.

1666 Dazu im Katalogteil *s. v.* Syrakusai, grosses Theater, zu Phase S 2.

sind in diesen Flügelbauten seitliche Zugangstüren ins Hyposkenion untergebracht. Wie weit in dieser besonderen Proskenionform die Idee der Flügelrisalitstoa[1667] aufgegriffen wird, muss offen bleiben[1668]. Wenig vorspringende Flügel mit je vier Halbsäulen hat das Theater von Oiniadai, welches möglicherweise das Vorbild von Epidauros und Sikyon weiterführt. Das Proskenion ist etwas um das Bühnenhaus herumgeführt, in den Rücksprüngen können Aufgangstreppen aus dem Hyposkenion untergebracht gewesen sein. Unsicher bleibt, ob sich jeweils im äussersten Intercolumnium der Flügel eine Türe ins Hyposkenion befand[1669]. Eine besondere Lösung mit Säulenhallen an den vorspringenden Proskenionflügeln zeigt das Theater von Zea im Peiraieus; sie ist in einer anderen Tradition zu erklären[1670].

Die Zahl der Stützen ist immer eine gerade, d. h. in der Mitte des Proskenions liegt bei allen Theatern ein Zwischenraum. Die Anzahl der Stützen und Intercolumnien des Proskenions kann jedoch sehr unterschiedlich sein. Am meisten Intercolumnien, nämlich 21, hat das Proskenion des griechischen Theaters in Dion. Im grossen Theater von Argos und im Theater von Dodona (zweite Phase) sind es 19. Oiniadai mit etwas vorspringenden Flügeln hat 17 Intercolumnien, wobei 11 auf den mittleren Proskenionteil und je 3 auf die Flügel entfallen; wegen des geringen Vorsprungs stehen die inneren Ecksäulen nebeneinander, ohne Intercolumnium an der inneren Schmalseite des Flügelvorsprungs. Am häufigsten sind Proskenien mit 15, 13 oder 11 Intercolumnien. 15 gibt es in den Theatern von Apollonia (Marsa Susa, mit geschlossener Front), Aphrodisias, Chersonesos (Sebastopol), Elis, Halikarnassos, Kalydon (?), Kaunos, Mantineia, Megalopolis (jüngeres Proskenion), Miletos (zweite Phase) und *Pietrabbondante* (mit geschlossener Front). 13 Intercolumnien haben Apollonia (Pojani), Assos, Delos (dritte Phase), das Theater beim Asklepieion in Epidauros, Eretria (dritte Phase), das Theater am Helikon, Kyme, Metropolis, Sikyon, Stratonikeia und Thasos; auch die Mittelpartie des Proskenions im Theater von Zea im Peiraieus hat 13 Intercolumnien. 13 oder 11 Intercolumnien haben Kelainai, Delos 3 und Paros. In Aigeira, Arykanda, im griechischen Theater von Balbura, in Delos (erste und zweite Phase), Gitana, im ersten Theater von Larissa, in Orchomenos in Arkadien, im Theater im Poseideion auf dem Isthmos, in Priene und in Syrakusai (Phase S 3) gibt es 11 Intercolumnien. Viel seltener sind neun Intercolumnien wie im Amphiareion, in Pinara, beim älteren Proskenion (Phase S 2) von Syrakusai und in Thera, sieben wie in Akrai, im kleinen Theater von Ambrakia, im grossen Theater von Kassope und im Asklepieion in Messene oder nur fünf Intercolumnien wie in Isthmos und im kleinen Theater von Kassope[1671].

Die Anzahl der Stützen steht in keinem Zusammenhang zur Grösse des Theaters. Zwar sind Argos und auch Dodona (zweite Phase) mit 19 Intercolumnien sehr grosse Bauten, doch wird man das griechische Theater von Dion nur zu den mittelgrossen Bauten zählen, auch wenn bisher keine Angaben zur Kapazität und keine Gesamtmasse bekannt sind; fast ein Drittel der Proskenionlänge ragt hier über die Innenecken der Analemmata seitlich hinaus; dies ist sehr auffällig und muss seine Erklärung darin finden, dass in Dion, wo das Koilon aus Erde aufgeschüttet war und keine Analemmata, sondern eine Böschung aufwies, die Sicht seitlich weiter reichte als bei kanonischen Koila aus Stein. Vergleichsweise gross ist dagegen das grosse Theater von Kassope, dessen Bühnenhaus im Verhältnis zum Koilon jedoch sehr klein ist und nur etwa zwei Drittel der Breite der Öffnung zwischen den Analemmata einnimmt; diese unübliche Lösung ist nicht leicht zu erklären. In der Regel nimmt die Säulenfassade des Proskenions etwa die Breite zwischen den Analemmata ein. Dies ist auch beim grossen Theater von Argos und in Dodona (zweite Phase) so. Ähnlich war es in Delos vor der seitlichen Erweiterung des Proskenions um ein Joch. Etwas breiter als die Distanz zwischen den Innenecken der Analemmata sind die Proskenien in Apollonia (Pojani), in Priene, wo das Proskenion

1667 Zum Versuch, das erste Bühnenhaus des Dionysostheaters von Athenai mit dem Typus der Flügelrisalitstoa zu verknüpfen cf. oben 161 und unten 207. Zur Flügelrisalitstoa J. J. Coulton, The Architectural Development of the Greek Stoa (1976) 81–85, zu den Theatern besonders 83 mit Anm. 4. cf. auch L. Bacchielli, L'agorà di Cirene 2, 1: L'area settentrionale del lato ovest della platea inferiore. Monografie di archeologia libica 15 (1981) 79–82, mit Anm. 8 auf S. 81. Beide Autoren nennen in diesem Zusammenhang Epidauros, Oiniadai, Sikyon und auch das Theater von Zea im Peiraieus (dazu hier unten), Coulton verweist zusätzlich auf das Paraskenien-Theater von Segesta; dass der Typus der Flügelrisalitstoa sehr oft für Theater verwendet wurde, trifft jedoch nicht zu. Als Scheinrisalite bezeichnet diese Vorsprünge Lauter, Architektur a. O. (oben Anm. 405) 171.

1668 Es handelt sich dabei jedenfalls nicht um Paraskenien im oben definierten Sinn, denn der Bühnenboden läuft über die Flügelrisalite hinweg und geht seitlich in die Rampen über. (157. Auch 192f.)

1669 So Fiechter, Oiniadai und Neu-Pleuron a. O. (oben Anm. 1583) 12, Taf. 4, der beim Nordwestflügel Spuren einer Tür gesehen haben will. Bulle, Untersuchungen Taf. 16 zeichnet dagegen nur eine Mitteltür ein, die wahrscheinlich, aber nicht mehr nachzuweisen ist, weil der Proskenionstylobat hier nicht erhalten ist.

1670 cf. unten 206.

1671 Unbekannt bleibt die Zahl der Intercolumnien in Hyllarima.

seitlich umläuft, und im Theater von Zea im Peiraieus mit Einschluss der Flügelhallen. Auch in Oiniadai ragen die Proskenionflügel etwas über die Orchestraöffnung hinaus. In Aphrodisias ist, wie schon hervorgehoben worden ist, das trapezförmige Proskenion mit dem Bühnenhaus so schmal gehalten worden, dass auch die Säulen an den schrägen Flügelpartien sichtbar blieben.

Bestimmend für die Anzahl der Stützen ist einerseits die absolute Länge des Proskenions, andererseits dessen Höhe, denn die Halbsäulenpfeiler und übrigen Stützen unterliegen, zusammen mit dem Gebälk, den Proportionsgesetzen der Architektur. Zu erwarten wäre, dass sich aus dem Verhältnis zwischen Intercolumnium und Stützenhöhe feste Proportionen herauslesen lassen, differenziert hinsichtlich der verwendeten Architekturordnung und möglicherweise auch im Zeitablauf sich verändernd. Die Anzahl der Proskenien, bei denen solche Teilmasse mit ausreichender Genauigkeit bekannt sind, ist aber so gering, dass jeder Versuch zu einer eingehenderen Proportionsbestimmung zum Scheitern verurteilt bleibt.

Die Höhe des Proskenions

Auch für die Höhe des Proskenions gab es offenbar keine feste Regel[1672]. Die Daten sind auch hier sehr beschränkt und beruhen zudem teilweise auf blossen Schätzungen. Das geringste Mass findet sich mit 2,345 m Höhe beim Proskenion im griechischen Theater von Balbura; kaum grösser ist mit 2,4 m dasjenige im sehr kleinen Theater von Ambrakia. Die grösste sicher nachgewiesene Höhe hat mit 3,525 m das Proskenion im Theater beim Asklepieion von Epidauros[1673], nur wenig darunter liegen mit 3,48 m dasjenige von Aphrodisias und mit 3,4 m dasjenige von Eretria (dritte Phase), wo die vorgegebene Geländesituation die Höhe mitbestimmt hat. Um 3 m liegt die Proskenionhöhe in Thasos, etwas darüber in Sikyon; für das Theater von Zea im Peiraieus wurde die Höhe des Proskenions auf 3,5–4 m geschätzt, doch bleibt dieses Mass vage. Vergleichsweise niedrig sind die Proskenien in Kaunos mit 2,4 m sowie im Amphiareion und in Dion mit je etwa 2,5 m, nur geringfügig höher in Kurion mit 2,6 m und in Aigeira mit 2,67 m. Auch Termessos mit seiner glatten geschlossenen Front hat wohl ein eher niedriges Proskenion von etwa 2,5 m Höhe gehabt[1674]. Arykanda liegt mit 2,885 m etwas darüber.

Nur in wenigen Fällen lässt sich die Proskenionhöhe zur Logeiontiefe in eine Relation bringen; aussagekräftige Ergebnisse sind nicht zu gewinnen. In Dion entsprechen sich Höhe und Tiefe mit etwa 2,5 m. In Aigeira und Aphrodisias ist die Logeiontiefe etwas grösser als die Proskenionhöhe. Im griechischen Theater von Balbura ist die Bühnentiefe mit 3 m deutlich grösser als die (allerdings rekonstruierte) Proskenionhöhe von 2,345 m. Auch für das Verhältnis zwischen Proskenionhöhe und Achsabstand gibt es zu wenig aussagekräftiges Zahlenmaterial

Die Proskenionhöhe nimmt keine Rücksicht auf die Orchestragrösse und damit auf den Abstand der Zuschauer von der Hochbühne. Dies ist doch sehr überraschend, bedenkt man, dass ein nahes Sitzen in den ersten Reihen die Sicht auf die Schauspieler behindert hat[1675]. So ist das Proskenion im Amphiareion mit kleiner Orchestra und in Dion mit sehr grosser Orchestra gleich hoch! Allerdings ist das Proskenion in Dion viel näher an die Sitzreihen herangeschoben. Dennoch liegt der Abstand zwischen einem Zuschauer in der ersten Reihe in der Mitte des Koilons und dem Proskenion bei 20 m, im Amphiareion bei 12 m. Bei den über 3 m hohen Proskenien von Aphrodisias, Epidauros (Theater beim Asklepieion) Eretria (dritte Phase) und Sikyon liegt dieser Abstand gut über 20 m, in Aigeira mit seinem vergleichsweise niedrigen Proskenion bei 19 m. In Arykanda allerdings trennten den Zuschauer nur 16 m vom doch recht hohen Proskenion. Zeichnet man diese Verhältnisse auf und nimmt für einen sitzenden Zuschauer einen Augen-Blickpunkt etwa einen Meter über dem Orchestraniveau[1676] an, zeigt sich, dass in allen genannten Fällen bei einem Schauspieler, welcher am hinteren Rand der Bühne agiert, höchstens die Unterschenkel teilweise der Sicht entzogen waren. Eine Ausnahme bildet Aphrodisias, wo das Logeion ausserordentlich tief ist; bei einem Schauspieler, der sich an die Rückwand stellt, waren die

[1672] Vitr. V 7, 2 schreibt für das *theatrum Graecorum* eine Proskenionhöhe zwischen 10 und 12 Fuss vor. Die Masse werden bei den erhaltenen Bauten, wie die folgende Zusammenstellung zeigt, sowohl unter- wie auch überschritten.

[1673] Noch geringfügig höher ist mit 3,54 m die Bühne des Paraskenien-Bühnenhauses von Tyndaris, cf. unten 206. Das höchste bekannte Proskenion hatte mit 4,08 m das Dionysostheater in Athenai (Phase 2), welches ebenfalls als Proskenion-Theater zu gelten hat, cf. unten 206.

[1674] cf. den Katalogteil *s. v.* Termessos.

[1675] Dazu ausführlich Dörpfeld in seiner Proskeniontheorie, cf. Dörpfeld/Reisch 353–358; dagegen schon Bethe, GGA 1897 a. O. (oben Anm. 31) 707. cf. auch Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 191f.

[1676] 0,4 m für die Höhe des Steinsitzes und 0,7–0,8 m für die Körperhöhe des sitzenden Zuschauers; dazu kommt die Höhe einer allfälligen Fussbank und vielleicht auch eines Kissens. Insgesamt kann so leicht auch eine Höhe von 1,5 m erreicht werden, was den Sichtwinkel schon entscheidend verbesserte.

Beine nur zum kleineren Teil zu sehen. Eine Position nahe der Bühnenrückseite ergibt sich insbesondere bei Auftritten aus dem Bühneninnern, wo die Höhe allerdings teilweise durch die Schwellenhöhe der Bühnentore ausgeglichen werden konnte. Ungünstiger wurden die Sichtverhältnisse, wenn der Raum innerhalb der Thyromata ins Spiel mit einbezogen wurde[1677].

Die Länge des Proskenions ist nach dem oben Gesagten von der Gesamtanlage des Theaters her vorgegeben, soll sie der Öffnung zwischen den Analemmata einigermassen entsprechen. Bevorzugte der Architekt eine grössere Zahl von Intercolumnien, wurde das Proskenion aus Gründen der Proportionierung entsprechend niedriger. In der Praxis hielten sich die Variationen aber, wie gezeigt worden ist, in eher engen Grenzen. So überrascht es nicht, dass mit abnehmender Proskenionlänge im Allgemeinen auch die Anzahl der Intercolumnien abnimmt. Dion und das grosse Theater in Argos mit ihrer gossen Anzahl von Intercolumnien haben auch besonders lange Proskenien. Dabei fällt Argos mit 24 m Länge nicht aus dem Rahmen. Etwa gleich lang ist das Proskenion auch in Sikyon, wo es nur 15 Intercolumnien gibt. Dort ist aber das Proskenion dafür deutlich höher. In Aphrodisias, wo die Halbsäulenpfeiler sich auch an den Flügeln finden, ist die Proskenionfront ebenfalls besonders lang; für die 31,68 m genügen ebenfalls 15 Intercolumnien; daher ist das Proskenion hier auch besonders hoch. Anderseits sind Proskenien mit 9 oder weniger Intercolumnien besonders kurz, kaum länger als 12 m; in Akrai beträgt die Länge 12,6 m, im Amphiareion 12,36 m. Eine Ausnahme ist offenbar Thera mit einem wesentlich längeren Proskenion. Insgesamt liegen aber auch hier zu wenige sichere Masse vor, als dass eine systematische Auswertung möglich wäre. Dafür wäre ein systematischer Vergleich der Werte für die Gesamtlänge, für die Achsweite, für die Stützenhöhe und für die Gesamthöhe des Proskenions nötig. Auffällig ist auch auf Grund des sehr lückenhaften Zahlenmaterials, dass die Länge der Proskenien bei der gleichen Anzahl Intercolumnien doch recht unterschiedlich sein kann, so bei 15 Intercolumnien zwischen 21,07 m in Mantineia und um die 32 m in Megalopolis; der Sonderfall Aphrodisias ist eben schon genannt worden. Bei 13 Intercolumnien sind die Längen einheitlicher, zwischen 18,3 im Theater am Helikon und etwa 22 m in Apollonia (Pojani) und Assos. Bei 11 Intercolumnien sind die Schwankungen dagegen wieder grösser, zwischen 13,31 m in Orchomenos in Arkadien und 20,9 m in Priene.

[1677] Zu dieser Frage cf. unten 228.

Türen in der Proskenionfront

Wie oben erwähnt[1678], hatte das hohe Proskenion bei den Aufführungen der klassischen und wohl auch von zeitgenössischen Tragödien mindestens bis ins 2. Jahrhundert als Hintergrund zu dienen. Mit Blick auf diese Aufgabe stellt sich die Frage nach den Türen in der Proskenionfront. Vorausgeschickt werden muss, dass sich Türen nur dann nachweisen lassen, wenn in der Proskenionschwelle entsprechende Einlassungen vorhanden sind. Einen Hinweis auf Türdurchgänge geben allenfalls auch verbreiterte Intercolumnien. Blosse Abnützungsspuren auf der Proskenionschwelle sind dagegen ein unsicherer Anhaltspunkt. Da die Pinakes, wie erwähnt, beweglich und mit Riegeln eingeklinkt waren, war es zudem jederzeit möglich, durch Herausnehmen eines Pinax eine – allerdings nicht verschliessbare – Türöffnung zu schaffen[1679].

Vollsäulenproskenien hatten, mit Ausnahme des frühen Sonderfalls Thasos[1680], keine Türen; sie gehören auch in eine Zeit, als wohl nicht mehr in der Orchestra gespielt wurde, wie der nicht geglättete Orchestraboden im Theater von Zea im Peiraieus zeigt[1681]. Bei den übrigen Proskeniontypen kommen dagegen Türen vor, auch wenn sie nicht häufig nachgewiesen werden können[1682]. Bei keinem Proskenion lässt sich jedoch auf Grund des Baubefundes das Vorhandensein zumindest einer mittleren Tür mit Sicherheit ausschliessen, mit Ausnahme von Arykanda, wo zwar Halbsäulenpfeiler vorhanden sind, es aber offenbar keine Vorrichtung für Pinakes mehr gab, sodass sich Türen erübrigten.

Insgesamt sind die sicheren Beispiele für Türen im Proskenion nicht sehr zahlreiche. Nur eine einzige Tür in der Mitte gab es im Amphiareion bei Oropos, in Assos[1683], Delos[1684], Dodona (zweite Phase), Eretria (dritte

[1678] cf. oben 177.

[1679] So schon Dörpfeld/Reisch 380. Dagegen Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 184f.

[1680] Dazu oben 191.

[1681] So schon oben 177.

[1682] So gibt es für die drei Türen, welche von Gerkan im Proskenion von Priene postuliert hat, am Bau keinerlei konkrete Spuren, cf. den Katalogteil *s. v.* Priene. Die Korrespondenz der Türen zu denjenigen vom Hyposkenion ins Bühnenhaus, insbesondere aber der Umstand, dass das dritte, sechste und neunte Intercolumnium später nie verstellt wurden, spricht für das Vorhandensein von Türen an dieser Stelle. Anderseits finden sich überall, also auch bei den vermuteten Türdurchgängen, Riegellöcher für die Befestigung der Pinakes.

[1683] Hier ist nur die Mittelöffnung der Proskenionschwelle ohne Falze für Pinakes geblieben.

[1684] Hier gehöre die Tür schon zum ursprünglichen Proskenion, wie die Reste der Pinaxbefestigung in den übrigen 10 Intercolumnien zeigt,

Phase), Mantineia, Orchomenos in Arkadien, Syrakusai (Phasen S 2 und S 3)[1685], dazu wohl auch in Apollonia (Marsa Susa). In Thasos ist eine Mitteltür gesichert, die beiden seitlichen Türen, die postuliert wurden[1686], sind dagegen nicht nachzuweisen. In Megalopolis lässt sich eine Mitteltür nicht mehr nachweisen, da dieser Teil der Proskenionschwelle nicht erhalten ist; hier gab es auf der Schmalseite des Proskenions je eine Türe ins Hyposkenion, zu der möglicherweise eine Mitteltür hinzu kam. Drei Türen in der Front des Proskenions sind nachgewiesen in Apollonia (Pojani), Elis, Gitana, Halikarnassos und Pinara; wahrscheinlich waren sie auch in Priene vorhanden[1687]. Im Theater beim Asklepieion von Epidauros und in Sikyon liegen die seitlichen Türen in den Risalitvorsprüngen; sie sind in Epidauros und in Sikyon sekundär mit Statuenbasen verstellt worden, was zeigt, dass sie nicht mehr gebraucht wurden[1688]. In Aphrodisias gibt es fünf Türen, zwei davon in den schrägen Flügeln; die Anlage steht in der Tradition der trapezförmigen Proskenien, wo oft in der geschlossenen Seitenwand Türen angebracht waren[1689]. Ein Sonderfall, der wohl eher in der westlichen Tradition zu erklären ist[1690], ist *Pietrabbondante*, ebenfalls mit fünf Türen. Sonst nirgendwo nachgewiesene schwenkbare Pinakes hat Gebhard auf Grund von Einlassungen neben den Standspuren der Proskenionstützen für das Theater im Poseideion angenommen, doch bleibt dies unsicher[1691].

Mit Ausnahme wohl von Pinara, das allerdings nicht genauer datiert werden kann[1692], und von Gitana, das um die Mitte des 3. Jahrhunderts zu datieren ist[1693], sind alle Bespiele mit drei Türen in der Proskenionfront, nämlich Elis, Epidauros (Asklepieion), Halikarnassos[1694], Priene und Sikyon, frühe Theater, und dies ist wohl kein Zufall, wenn die Funktion des Proskenions als Hintergrund für die Tragödienaufführungen bedacht wird, welche immer weniger wichtig wurde. Wenn das Theater beim Asklepieion von Epidauros in diesem Zusammenhang erscheint, spricht dies gegen die (auch sonst unbegründete) Annahme, es habe nur für Komödienaufführungen gedient[1695]. Daneben gibt es auch frühe Theater wie Apollonia (Marsa Susa), Delos, Orchomenos in Arkadien[1696], Syrakusai (Phase S 2) und Thasos, welche mit einer einzigen Mitteltür auskommen, wie dies schon bei den frühen Paraskenien-Bühnenhäusern[1697] der Fall war. Später scheint eine einzige Tür in der Mitte, wenn der spärliche Denkmälerbestand nicht täuscht, die Norm geworden zu sein[1698].

Zusammenfassend ist zum Aufriss der Proskenien nochmals hervorzuheben, dass die Variationsbreite der Lösungen für die Front recht gross ist. Neben der Wahl zwischen zwei Architekturordnungen – die korinthische Ordnung, welche bei den römischen Bühnenfronten gerade auch im kleinasiatischen Gebiet sehr beliebt war[1699], ist für hellenistische Proskenien nie bezeugt – waren auch bei der Proskenionhöhe recht verschiedene Werte möglich. Für die Anbringung von Türen ins Hyposkenion lässt sich ebenfalls keine feste Regel erkennen, doch scheinen Proskenien mit drei Türen fast nur vor der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. vorzukommen. Unklar ist wegen der ungenügenden Dokumentationslage auch, ob sich in den drei Jahrhunderten, die zwischen den ältesten und den jüngsten hellenistischen Theaterbauten liegen, eine Entwicklung abgespielt hat, was an sich anzunehmen wäre. Unbefriedigend bleibt, dass die Grundlagen für eine systematische Auswertung der Befunde, d. h. ausreichende Pläne und genaue Detailmasse für die einzelnen Bauteile, weitgehend fehlen. So bleibt am Schluss des Kapitels zum hohen Proskenion nicht mehr als ein buntes Gesamtbild ohne Konturen.

cf. den Katalogteil *s. v.* Delos.

1685 Beide Male wird zu Recht auf Grund des erweiterten Mittelintercolumniums eine Tür angenommen.

1686 cf. den Katalogteil *s. v.* Thasos.

1687 Wie von Gerkan angenommen hat. cf. dazu hier oben Anm. 1682.

1688 Zum Problem der Türen in Oiniadai cf. oben 193 mit Anm. 1669.

1689 Dazu oben 192.

1690 Dazu unten 263f. cf. auch den Katlogteil *s. v. Pietrabbondante*.

1691 Gebhard, Isthmia a. O. (oben Anm. 311) 57–59, mit Abb. 30f. und 48, Taf. 7. Auffällig ist, dass pro Pinaxöffnung nur eine Einlassung auf der Schwelle vorhanden ist. Sie ist allerdings langrechteckig und eher für eine Verriegelung geeignet. Einarbeitungen für Türangeln sind dagegen in der Regel quadratisch. cf. die Beispiele bei Chr. Llinas, Etudes Déliennes, BCH Suppl. 1 (1973) 311–313; 325–328. Ferner Daehn, Studia Ietina 3 a. O. (oben Anm. 747) 47.

1692 Die drei Türen legen einen eher frühen Datierungsansatz nahe. cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

1693 Preka, Deltion a. O. 1997 (oben Anm. 715) 616.

1694 Dass Halikarnassos hier genannt werden kann, ist eine zusätzliche Bestätigung für seine frühe Datierung, cf. den Katalogteil *s. v.* Halikarnassos.

1695 cf. dazu Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 197. 204.

1696 Falls das Proskenion nicht sekundär ist, cf. den Katalogteil *s. v.* Orchomenos.

1697 Zu den Türen bei den frühen Paraskenientheatern oben 169f.

1698 Zu undifferenziert ist Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 184, Anm. 1; cf. auch 218 mit Anm. 2.

1699 Dazu unten 598. 602f.

Die Pinakes

Ein besonderes Element des hohen Proskenions sind die Pinakes (πίνακες)[1700]. Bei diesen handelt es sich, wie der Ausdruck Pinakes wörtlich besagt, um bemalte Holztafeln[1701]. Derartige bemalte Pinakes aus Holz sind in den Bauabrechnungen für das grosse Theater von Delos bezeugt[1702]. Auch im Theater von Orchomenos in Böotien sind Pinakes inschriftlich nachgewiesen[1703]. Wahrscheinlich waren sie auch im Theater im Amphiareion bei Oropos als Teil der Stiftung, die das Proskenion umfasste, genannt; erhalten sind in der Inschrift nur die vier ersten Buchstaben[1704].

Wegen ihres Materiales können keine Pinakes erhalten sein[1705]. Es hat sich um mobile Dekorationen gehandelt, welche nur anlässlich der Aufführungen angebracht wurden[1706], wie die vielfach dokumentierten Riegelvorrichtungen zeigen[1707]. In Delos wurden die Pinakes in der Zwischenzeit im Oikos der Andrier aufbewahrt, wie eine Inventarliste aus dem Jahr 233 v. Chr. zeigt[1708]. Für die Aufführungen mussten sie in das Theater gebracht werden[1709]. Archäologisch nachweisbar sind die Pinakes nurmehr dank Falzen, Befestigungsriegeln und anderen Anbringungsspuren an der Proskenionschwelle oder an den Proskenionstützen. Angesichts der allgemein nicht sehr guten Erhaltungssituation für diese Teile des Bühnenhauses wundert es nicht, dass die Zeugnisse für Pinakes eher spärlich sind. Wenn die Proskenia der Paraskenien-Bühnenhäuser mit hohem Proskenion[1710] und auch einige nicht ganz sichere Beispiele mit einbezogen werden, kommt man nur auf etwas über dreissig Bauten. Es handelt sich um Akrai, das kleine Theater von Ambrakia, das Theater im Amphiareion, Aphrodisias, Apollonia (Pojani), Assos, Bargasa, das grosse Theater in Delos, Dodona (zweite Phase), Elis, das Theater beim Asklepieion von Epidauros, Eretria (dritte Phase), Halikarnassos, das Theater am Helikon, Hyllarima, Iasos, Kadyanda, Maroneia, das Theater in der Stadt Messene[1711], Oiniadai, Orchomenos in Arkadien, Orchomenos in Boiotien, Paphos, Paros, das Theater im Poseideion auf dem Isthmos, Priene, Sikyon, Sparta, Stratonikeia, Syrakusai (Phase S 3) und Thasos sowie um die Paraskenien-Bühnenhäuser von Metapontion und Lokroi Epizephyrioi (zweite Phase), wo auch die tragenden Elemente der hohen Bühne aus Holz bestanden[1712]. Manchmal sind, wie in Maroneia oder Paros, nur Stützenelemente nachgewiesen, sodass sich vom Ganzen kaum eine Vorstellung gewinnen lässt. In anderen Fällen, etwa in Aigeira, ist das Vorhandensein von Pinakes wahrscheinlich, doch ist zu wenig von der Stütze erhalten, als dass Riegellöcher hätten erhalten bleiben können. Insgesamt wird man davon ausgehen, dass die meisten Proskenien mit Halbsäulenpfeilern auch Pinakes aufgewiesen haben[1713], nicht nur diejenigen, bei welchen solche heute noch nachweisbar sind.

Welches war die Funktion der Pinakes? Vitr. V 7, 9 berichtet, man habe tragische, komische und Satyrspiel-Dekorationen unterschieden. Allerdings bleibt offen, auf

---

1700 Allgemein zu diesen jetzt auch Moretti, Pallas 1997 a. O. (oben Anm. 27) 17–27.

1701 In der Inschrift IG XI 2 158, A 68f. sind Pinakes aus Pinienholz genannt.

1702 cf. IG XI 2 142, 45 und 48 (308–306 v. Chr.); 158, A 67–69 (282 v. Chr.). Dazu EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) 45f. und Diskussion der Inschriftzeugnisse 157–159, 163–165.

1703 cf. D. Knoepfler, Chiron 22, 1992, 490f., no. 162 (= SEG 42, 1992, 418). Moretti, Pallas 1997 a. O. 23 mit Anm. 22. Zum Problem, was mit den Prothyra, in welchen die Pinakes angebracht waren, gemeint ist, cf. oben 27 und unten 222. 228.

1704 IG VII Add. p.745, 423 a. Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 15. Vielleicht sind sie auch in der Inschrift aus Mylasa, welche das Proskenion nennt, zu ergänzen, cf. W. Blümel, Die Inschriften von Mylasa 1. IK 34 (1987) 193, no. 509 und Moretti, Pallas 1997 a. O. 22, Anm. 21.

1705 So auch Moretti, Pallas 1997 a. O. 17. Die bei Hellmann, Recherches a. O. (oben Anm. 10) 92 genannten Pinaxfragmente aus *Aï Khanoum* haben nichts mit dem Theater zu tun. cf. P.-H. Francfort, Fouilles d'Aï Khanoum 3, Le sanctuaire du temple à niches indentées 2: Les trouvailles (1984) 32–34, Taf. XV und Taf. 16.

1706 So auch Moretti, Pallas 1997 a. O. 21.

1707 Die Rekonstruktion des Bühnenhauses von Priene, Gerkan, Priene Taf. 31, 1 kann eine ungefähre Vorstellung vom Aussehen des Bühnenhauses mit den Pinakes vermitteln. Offen bleibt, ob das in der Abrechnung vom Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. (IG XI 2 142, 48) in Delos genannte 'Bronzematerial für die Pinakes' für die Riegel verwendet wurde, oder ob die Pinakes einen Bronzerahmen oder sonstige Bronzebeschläge hatten.

1708 cf. IDélos 314, B 167. Die 13 genannten Pinakes entsprechen einem Satz solcher bemalter Tafeln im Theater, dessen Proskenion 13 Öffnungen aufweist, worauf Moretti, Pallas 1997 a. O. 21 hingewiesen hat. Der Oikos der Andrier scheint bisher in Delos nicht genauer lokalisiert zu sein, cf. Ph. Bruneau/J. Ducat, Guide de Délos [3](1983) 151f., zu no. 43.

1709 cf. IG XI 2 159, A 30. Moretti, Pallas 1997 a. O. übersetzt τοὺς πίνακας εἰς τὸ θέατρον ἀνενέγκασι mit *à ceux qui ont monté les pinax au théâtre*. Zutreffender dürfte sein: *für diejenigen*, welche die Pinakes (aus dem Depot) *ins Theater gebracht haben*, denn die Pinakes wurden ja nicht im Theater, worunter das Sitzhaus oder allenfalls die gesamte Anlage verstanden wird, sondern am Proskenion befestigt!

1710 Zu diesen allgemein hier unten 201f. 205f.

1711 Hier ist offen, ob die Pinakes mit Halbsäulenpfeilern oder mit Vollsäulen verbunden waren, cf. P. Themelis, To Ergon 52, 2005, 42.

1712 Pinakes scheinen auch in Paphos nachgewiesen zu sein, doch ist nichts Genaueres bekannt. cf. den Katalogteil *s. v.*

1713 Dazu oben 195. Einzige gesicherte Ausnahmen sind, wie dort erwähnt, Arykanda und Messene (Theater im Asklepieion).

welche Zeit er sich bezieht, wenn auch die Nennung der drei klassischen Gattungen des Dramas wohl darauf hindeutet, dass seine Quelle von einer eher frühen Zeit sprach[1714]. Ganz offen ist aber, ob die von Vitruv genannten Dekorationen mit den Pinakes verbunden werden dürfen. In Delos sind auf Grund der Befestigungsspuren verschiedene Serien von Pinakes nachgewiesen[1715]. Sicher scheint, dass die Pinakes keinerlei illusionistische Funktion haben konnten, wie sie die ältere Forschung, geprägt von der zeitgenössischen Bühnentradition des späten 19. Jahrhunderts gerne stillschweigend annahm. Dörpfeld[1716] hatte die Pinakes als Spielhintergrund beansprucht; sie konnten in seiner Argumentation nur so wichtig sein, weil ihnen eine illusionistische Aufgabe zugewiesen wurde[1717]. Auch noch Pickard-Cambridge, welcher gegen Dörpfeld polemisiert[1718], geht von dieser Vorstellung aus. Dabei musste gerade im offenen Raum des griechischen Theaters, wo die Zuschauer die natürliche Umgegend jedenfalls teilweise wahrnehmen konnten[1719], jeder Versuch einer illusionistischen Wirkung, noch dazu im vorgegebenen architektonischen Rahmen der Säulenhalle des Proskenions, von vorn herein scheitern[1720].

Auch Gerkan[1721] sieht die Pinakes als Spielhintergrund, betont aber ihren dekorativen Aspekt[1722]. Wenn er meint, die Pinakes mit der noch ungenügenden Leistungsfähigkeit der Dekorationsmalerei erklären zu müssen, grössere Flächen zu dekorieren, wie dies später dann für die Thyromata[1723] möglich geworden sei, ist dies nicht mehr als eine Verlegenheitserklärung. Auch der ältere Forschung[1724] hat die Erklärung der Funktion der Pinakes Mühe bereitet.

Auf Grund der Quellenlage scheint es unmöglich, zu den Bildern auf den Pinakes etwas Genaueres aussagen zu können[1725]. Gegen die Annahme, die Darstellung einer Tür auf der kaiserzeitlichen Vermauerung eines Intercolumniums in Priene nehme hellenistische Vorbilder auf[1726], hat sich zu Recht schon A. von Gerkan gewendet[1727]. Ähnliche bemalte Vermauerungen sind seither auch im Theater von Aphrodisias gefunden worden[1728], aber auch dort kann kein direkter Zusammenhang mit den ursprünglichen Holzpinakes bestehen. Wenn die Pinakes, wie es scheint, im Amphiareion zur Stiftung des Proskenions gehört haben, waren sie in jedem Fall nicht eng auf bestimmte Theaterstücke bezogen, sondern sie mussten allgemeine Aussagen enthalten, ganz im Sinn der Angaben von Vitruv. Auszuschliessen ist schon allein wegen der komplizierten Anbringungsweise der Tafeln, dass die Pinakes in der Art von Kulissen während der Aufführung gewechselt wurden. Dies hätte wohl zu grösseren Spielunterbrüchen führen müssen.

Man wird auf Grund der wenigen sicheren Informationen wohl anzunehmen haben, bei den Pinakes habe es sich

---

1714 Auch Satyrspiele sind noch lange aufgeführt worden, cf. B. Seidensticker, in: G. A. Seeck, Das griechische Drama (1979) 228–231. Moretti, Pallas 1997 a. O. 24f. hebt hervor, dass die Vitruv-Stelle im Zusammenhang des Textes zum *theatrum latinum* stehe und es daher keinen Grund gebe, diese auf das hellenistische Theater zu beziehen! Dem steht aber gegenüber, dass die drei dramatischen Formen nur für das griechische Theater bezeugt sind und im römischen Theater in dieser Form keine Nachfolge finden. Daher vermutete schon Fensterbusch, Vitruv. Zehn Bücher a. O. (oben Anm. 103) 552, Anm. 292, der Passus beziehe sich auf das griechische Theater.

1715 EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) 45f. Moretti, Pallas 1997 a. O. 25 ging davon aus, dass es für jedes Proskenion nur einen Satz von Pinakes gegeben hat. So auch Moretti, Théâtre et société 174. Die Inschrift IG XI 2 199, A 95 aus dem Jahr 274 v. Chr. , wo von der Renovation der alten Pinakes die Rede ist, wird jetzt nicht mehr mit dem Steintheater in Delos verbunden, cf. oben 27 mit Anm. 47 und den Katalogteil *s. v.* Delos, grosses Theater. Der Passus ist im Einzelnen allerdings nicht ganz klar, die konkrete Bedeutung des Verbums ist schwer zu fassen. Erhielten die Tafeln einen neuen Rahmen?

1716 Dörpfeld/Reisch 380f.

1717 Dörpfeld/Reisch 381: *'verschiedenartige Schmuckwände ...'.* So auch noch Frickenhaus 56, welcher die *'Ausbildung der perspektivischen Malerei'* voraussetzt, die dann von den Thyromata auf die Pinakes übertragen worden sei. Gegen jede Art von illusionistischer Dekoration in den Theatern des 5. und 4. Jahrhunderts wenden sich zu Recht H.- Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 61–63. Blume, Bühnenbilder a. O. (oben Anm. 538) 21. 22. Ebenso O. Longo, La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco, in: Scena e spettacolo nell'antichtà, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento 1988. Teatro, studi e testi 7 (1989) 28f.

1718 Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 184–189; auch 28.

1719 Was N. C. Hourmouziades, Production and Imagination in Euripides (1965) 109f. für das 5. Jahrhundert hervorhebt, gilt grundsätzlich auch für die jüngeren griechischen Theater. Erst das Theater des römischen Typus schafft einen rundum geschlossenen, wenn auch nach oben offenen Raum.

1720 Darauf hat schon Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 30 hingewiesen. cf. auch Gerkan, Priene 127; A. Frickenhaus, RE 2. Reihe 5, 1927, 477, *s. v.* Skene; Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 188 mit Anm. 5; Gerhäuser, Spielmöglichkeiten a. O. (oben Anm. 273) 12.

1721 Gerkan, Priene 125.

1722 Was darunter genauer zu verstehen sein soll, bleibt allerdings offen. Mit dekorativen Einzelbildchen geschmückt sind die Pinakes der Rekonstruktionszeichnung bei Gebhard, Isthmia a. O. (oben Anm. 311) 48, Taf. 7.

1723 Auf die verfehlte Thyromata-Datierung Gerkans wird unten 226f. eingetreten.

1724 cf. Puchstein 40f. Frickenhaus 56. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 30. Alle aufgeführt bei Gerkan, Priene 125.

1725 Zu diesem Thema auch Moretti, Pallas 1997 a. O. (oben Anm. 27) 23–25.

1726 cf. Frickenhaus 46f.

1727 Gerkan, Priene 124f.

1728 cf. R. Cormack, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50), 117 mit Abb.15f. Dazu Moretti, Pallas 1997 a. O. 23f., Anm. 24.

um Malereien gehandelt, die nur den Charakter des Stückes in allgemeiner Art angaben[1729]. Wie dies im Einzelnen geschah, bleibt allerdings unbekannt. Dass es sich nicht um einfache Ausstattungselemente mit billiger Dekorationsmalerei gehandelt haben kann, zeigt ihre Nennung in der Weihinschrift im Amphiareion, zeigt auch der in Delos überlieferte beachtliche Stückpreis[1730]. Für die Bemalung eines Pinax wurde der Hersteller mit 100 Drachmen entlohnt, während die Herstellung der Holztafel ohne die Materialkosten auf 30 Drachmen zu stehen kam. Die Malerei kostete damit mehr als das Dreifache der Holztafel.

16. Das Paraskenien-Bühnenhaus mit Proskenion

Bei der Besprechung der Paraskenien-Bühnenhäuser hat sich gezeigt, dass nur wenige frühe Beispiele eine niedrige Bühne aufwiesen[1731]. Bald wurde, unter dem Einfluss des neuen Typus des Proskenion-Bühnenhauses, auch zwischen den Paraskenien ein Proskenion angebracht. Diesem Phänomen soll noch weiter nachgegangen werden. Wie deutlich geworden ist[1732], kam das Proskenion-Bühnenhaus zu Beginn des 3. Jahrhunderts, vielleicht noch etwas davor auf, also nur eine Generation nach der Einweihung des Lykurgischen Dionysostheater in Athen, welches das älteste bekannte Paraskenien-Bühnenhaus aufwies. Auf der anderen Seite gehören die Paraskenien-Bühnenhäuser ohne hohes Proskenion, welche vom Dionysostheater des Lykurg direkt oder indirekt abhängen, wie wir gesehen haben[1733], im Wesentlichen noch ins 4. und in den Beginn des 3. Jahrhundert v. Chr. Ihre Anzahl ist beschränkt, während jüngere Paraskenientheater mit hohem Proskenion, seien es Umbauten oder Neubauten, etwas weniger selten sind. Eine Reihe von Theatern zeigen Grundrisse mit Flügelbauten neben dem Proskenion, bei denen es sich möglicherweise um Paraskenien-Bühnenhäuser handeln kann. Insgesamt lassen sich mehr als 20 Beispiele nennen, nämlich das Dionysostheater von Athenai (zweite Phase), Babylon, das Südwesttheater in Byllis, Delphoi (erste Phase), Dodona (zweite Phase), Gitana, Iaitas (zweite Phase), Isthmos, das griechische Theater von Kyrene (zweite Phase), Lokroi Epizephyrioi (zweite Phase), Metapontion (zweite Phase), Morgantina[1734] (zweite und dritte Phase), Nea Pleuron, Nikaia (Klos), Nuceria 1, Oiniadai, Philippopolis (Plovdiv), das grosse Theater von Pompeii (erste Phase), *Roccavecchia di Pratella*, Sarnus (erste und zweite Phase), Segesta (erste und zweite Phase), Solus (zweite Phase) und Tyndaris[1735]. Bei einer genaueren Analyse zeigt sich allerdings, dass nur ein Teil der eben angeführten Grundrisse tatsächlich Paraskenien-Bühnenhäuser sind. Andere Grundrisse, nämlich Byllis, Dodona (zweite Phase), Nikaia (Klos) und Oiniadai, wohl auch Gitana zeigen dagegen eingeschossige Räume neben einem Proskenion. Darauf wird unten eingegangen.

Zunächst wenden wir uns den verbleibenden gegen 20 Paraskenien-Bühnenhäuser mit hohem Proskenion zu, welche die gleiche Grundrissform haben wie diejenigen mit niedriger Bühne[1736]; die Paraskenien hat man sich hier im Aufriss als vortretende mindestens zweigeschossige Flügel des Bühnenhauses zu denken, welche die Spielbühne seitlich einrahmen. Einige dieser Paraskenien-Bühnenhäuser gehören noch ins 3. Jahrhundert, nämlich das griechische Theater von Kyrene (zweite Phase), Metapontion (zweite Phase), Segesta (erste Phase) und Tyndaris; Morgantina (zweite Phase) ist wohl um die Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. entstanden[1737], Isthmos kaum vor dem Ende des 4. Jahrhunderts entstanden[1738]. Noch vor dem Ende des 3. Jahrhunderts wurden vielleicht auch Dodona (zweite Phase), Morgantina (dritte Phase), Nea Pleuron und Solus (zweite Phase) (oder 2. Jahrhundert?) erbaut, um 200 v. Chr. Iaitas (zweite Phase) und Segesta (zweite Phase). Ins 2. Jahrhundert gehören Athenai (zweite Phase), Delphoi (erste Phase), Nuceria (erste Phase), das grosse Theater von Pompeii (erste Phase), Sarnus (erste Phase), um 100 v. Chr. *Roccavecchia di Pratella*. Einige im späten 1. Jahrhundert v. Chr. erneuerte Theater behalten das ältere Bühnenhaus bei, nämlich Iaitas (dritte Phase), Sarnus (zweite Phase) und Segesta (dritte Phase) sowie in der Kaiserzeit

1729 So auch Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 64.

1730 Dazu Frickenhaus 46 mit Anm. 13. Ebenso Vallois 1944, 235. Hellmann, Recherches a. O. (oben Anm. 10) 92 möchte die Preisunterschiede ohne weitere Begründung mit der unterschiedlichen Grösse der Pinakes (was angesichts des vorgegebenen architektonischen Rahmens kaum richtig sein kann) und mit unterschiedlichen Darstellungsthemen begründen. Zuletzt auch Moretti, Pallas 1997 a. O. 21f.

1731 cf. oben167–169.

1732 cf. oben 173.

1733 cf. oben 167.

1734 Zur Frage, ob das hohe Proskenion zum ursprünglichen Bauzustand gehört, ausführlich oben 166.

1735 Zur Frage, ob das hohe Proskenion zum ursprünglichen Bauzustand gehört, ausführlich oben 166.

1736 cf. oben 199f.

1737 Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.*

1738 Dessen Sonderstellung unter den Paraskenientheatern des 4. Jahrhunderts wurde oben 172 hervorgehoben; von der Bühnenhausform her ist ein Ansatz nicht vor dem 3. Jahrhundert wahrscheinlicher.

Tyndaris (zweite Phase). Ebenfalls kaiserzeitlich ist Philippopolis (Plovdiv), auf welches noch näher eingegangen wird[1739]. Innerhalb der hellenistischen Zeit nicht genauer datiert sind Babylon[1740] und Lokroi Epizephyrioi (zweite Phase)[1741].

Im Theater in Delphoi erschwert der schlechte Erhaltungszustand des Bühnenhausbereichs die Beurteilung. Sollten die seitlichen Mauern zu Flügelbauten gehören[1742], könnte es sich nicht um ein Paraskenien-Bühnenhaus handeln. Für Paraskenien spricht aber die Stärke der Mauern. Die Innenecken der Paraskenien liegen hier zwar auf der Höhe der Proskenionflucht, die allerdings nur schlecht erhaltenen Paraskenienfluchten scheinen nach aussen hin geringfügig zurückzuweichen. Unsicher bleibt, ob es sich beim Theater von *Roccavecchia di Pratella* um ein Paraskenientheater handelt, auch wenn der publizierte unvollständige Grundriss des Bühnenhauses darauf hindeutet. Eine besondere, durch die lokalen Gegebenheiten bedingte Lösung trifft man in Nea Pleuron, wo ein eigentliches Bühnenhaus fehlte und stattdessen ein Turm der Stadtmauer als Bühnensaal diente, der sich mit einem Tor auf das Hyposkenion öffnete. Weitere Türen auf dem Niveau des Proskenions waren in der Bauzeit des Theaters im späten 3. Jahrhundert v. Chr. für die Aufführungen zweifellos erforderlich. Schon von daher ergibt sich die Notwendigkeit, die seitlichen Kammern zweigeschossig, d. h. als Paraskenien zu ergänzen[1743]. Im nördlichen Paraskenion scheinen zudem Reste einer Treppe vorhanden zu sein, welche die Verbindung des Turmraumes mit dem seitlichen Flügelraum über den Umweg durch das Hyposkenion ermöglicht hat. Eine Gruppe für sich bilden die kampanischen Theater in Pompeii (erste Phase), Nuceria (erste Phase) und Sarnus (erste Phase) [1744]. Eine besondere Situation liegt auch beim Dionysostheater von Athenai (zweite Phase) vor, auf das unten eingegangen wird. Auch das kaiserzeitliche Beispiel in Philippopolis (Plovdiv) wird gesondert besprochen werden[1745].

In der Regel liegen die Paraskenienfront und die Hochbühne in einer Flucht, wie dies in Babylon (?), in Isthmos, im griechischen Theater von Kyrene (zweite Phase), in Nea Pleuron, *Roccavecchia di Pratella* und Segesta (erste Phase), wohl auch Solus (zweite Phase) der Fall ist; damit wurde die Grundrisslösung der Paraskenientheater mit niedriger Bühne weitergeführt. Daneben gibt es Bauten, bei denen das Proskenion vorspringt, nämlich Iaitas (zweite Phase), Lokroi Epizephyrioi (zweite Phase), Morgantina (dritte Phase), Segesta (zweite Phase) und Tyndaris[1746]. In drei Fällen, nämlich Iaitas (zweite Phase), Morgantina (dritte Phase) und Segesta (zweite Phase), handelt es sich um eine sekundäre Weiterentwicklung des ursprünglichen Plans. In Metapontion (zweite Phase) springen die Paraskenien seitlich über die Flucht des Proskenions etwas vor; es handelt sich um die sekundäre Erweiterung eines ursprünglichen Proskenion-Bühnenhauses. Der Umbau ist wohl als Anpassung an den gängigen Theatertypus in Sizilien[1747] zu verstehen. Angesichts der geringen Zahl von Beispiele wird man diesen Varianten im Verlauf der Proskenionfront keine allzu grosse Bedeutung beimessen. Alle drei Möglichkeiten der Frontgestaltung sind nebeneinander möglich gewesen.

Was den Grundriss des eigentlichen Bühnenhauses angeht, liessen sich weder im Fall der Paraskenientheater mit niedriger Bühne[1748] noch für die Proskeniontheater[1749] besondere Regeln erkennen, und dasselbe gilt auch für die Paraskenientheater mit hohem Proskenion. Abgetrennte Eckräume begegnen hier mehrfach, in Babylon, in Delphoi, wo sie asymmetrisch sind, im griechischen Theater von Kyrene (zweite Phase), und in Lokroi Epizephyrioi

1739 cf. unten 207.

1740 In Babylon ist das Proskenion möglicherweise zu einem nicht genauer zu bestimmenden Zeitpunkt sekundär in ein älteres Paraskenien-Bühnenhaus eingebaut worden, cf. oben 162 und die Diskussion im Katalogteil.

1741 Wie neue Ausgrabungen gezeigt haben, ist das Bühnenhaus von Aptera kaiserzeitlich zu datieren.

1742 cf. dazu die Diskussion im Katalogteil. Da der Baubeginn des Theaters von Delphoi erst ins späte 3. Jahrhundert oder, wahrscheinlicher, ins zweite Viertel des 2. Jahrhunderts v. Chr. fällt, könnte es sich nicht um ein Rampenproskenion, sondern nur um geschlossene Flügelbauten handeln, cf. oben 141. Wegen der Hanglage sind aber auch Flügelbauten wenig wahrscheinlich.

1743 Ergänzungsversuche mit Paraskenien finden sich schon bei Puchstein 109f., Abb. 29f.; Bulle, Untersuchungen 244, Abb. 5 b. c; Fiechter, Oiniadai und Neu-Pleuron a. O. (oben Anm. 1583) 23, Abb. 6, Taf. 11. All diese Rekonstruktionen schlagen auf dem Niveau der Bühne die Breite der Stadtmauer bis auf eine Brustwehr zum Bühnenhaus und ergänzen so eine direkte innere Verbindung vom Bühnenturm in die Paraskenien und (ausser Fiechter) drei Bühnentore. Dasselbe gilt auch für die Rekonstruktion ohne Paraskenien von Frickenhaus 44f., Abb. 20. Angesichts der geringen lichten Weite von (je nach angenommenen Mauerbreiten) jedenfalls deutlich unter einem Meter ist die Rekonstruktion eines solchen Ganges aber ganz unwahrscheinlich.

1744 cf. dazu unten Kapitel 24 und 25.

1745 cf. unten 207

1746 Hier ist unsicher, ob die ursprüngliche Bühne bereits von einem hohen Proskenion getragen wurde, cf. oben 169.

1747 Dazu oben 171. cf. auch 192 mit Anm. 1654.

1748 cf. oben 166.

1749 cf. oben 170.

(zweite Phase), wo sie auf die erste Phase zurückgehen. Grosse Einzelräume als Bühnensäle begegnen in Iaitas (zweite Phase) und Metapontion (zweite Phase). Eine besondere Einteilung haben die sizilischen Beispiel in Morgantina (zweite Phase), Segesta (erste Phase) und Tyndaris[1750]. Unbekannt bleibt die innere Gliederung des Bühnenhauses in *Roccavecchia di Pratella*.

Untersucht man den Aufriss der hohen Proskenien der Paraskenientheater, fällt zunächst auf, dass ein Teil der Beispiele eine geschlossene Proskenionfront zeigt[1751]. Dies gilt für die sizilischen Beispiele in Morgantina (zweite Phase) und Segesta (erste Phase); hinzu kommen auch Iaitas (zweite Phase) und Segesta (zweite Phase); hier liegt eine Sonderentwicklung vor, auf die später[1752] eingegangen wird. Das Theater in Babylon hatte eine geschlossene Front aus Lehmziegeln mit Halbsäulen unbekannter Ordnung. Neben diesen geschlossenen Proskenien stehen als Beispiele mit Halbsäulenpfeilern das griechische Theater in Kalydon, Kyrene (zweite Phase), Nea Pleuron und Tyndaris. In Kalydon ist die Ordnung ionisch[1753]; in Tyndaris wohl dorisch[1754] Sichere Beispiele für dorische Proskenien[1755] mit Halbsäulenpfeilern sind bei den Paraskenientheatern bisher nicht nachgewiesen, was aber zufällig sein dürfte. Im griechischen Theater in Kyrene 2 und in Nea Pleuron, wo die Halbsäulen unkanneliert sind, bleibt die aufgehende Säulenordnung unbekannt. In Lokroi Epizephyrioi und in Metapontion (zweite Phase) sind blosse Stützen bezeugt[1756]; diese bestanden in Metapontion (zweite Phase) aus Stein, während in Lokroi Epizephyrioi eine Sonderlösung mit Holzpfosten, die in erhaltene Steinbasen eingelassen waren, nachgewiesen ist[1757]. Unbekannt bleibt der Aufbau des Proskenions in Delphoi, Metapontion zweite Phase), Morgantina (dritte Phase) (?), *Roccavecchia di Pratella* und Solus (zweite Phase).

Für die Ausbildung der Halbsäulenpfeiler im Einzelnen ergeben sich im Vergleich mit den Halbsäulenpfeilern der Proskenion-Bühnenhäuser[1758] Besonderheiten. Bei den nicht kannelierten Halbsäulenpfeilern von Morgantina 3 entspricht der Halbsäulendurchmesser demjenigen des Pfeilers. Breiter als die Pfeiler sind die dorischen Halbsäulen in Tyndaris. Um ein Geringes schmaler als der Pfeiler sind die nicht kannelierten Halbsäulen unbekannter Ordnung des Theaters von Nea Pleuron[1759]. Im griechischen Theater von Kyrene bleibt die Form der Stützen unbekannt. Riegellöcher sind nicht erhalten geblieben, doch lassen sich Falze für Pinakes in Morgantina (dritte Phase), Nea Pleuron und Tyndaris nachweisen.

Hier seien einige Bemerkungen zur Ausgestaltung der geschlossenen Proskenien angefügt. Unterschieden werden muss zwischen einer Form mit Halbsäulendekoration und einer einfachen Pfostenreihe mit Vermauerung. Eine geschlossene Wand mit Halbsäulendekoration hatte das Theater von Babylon, wo die Gestaltung im Einzelnen nicht mehr zu erkennen ist. Diese Form der geschlossenen Proskenionwand ist auch für drei Proskenion-Bühnenhäuser belegt. Apollonia (Marsa Susa) mit dorischen und wohl auch Orikon mit ionischen Halbsäulen gehören ins frühere 3. Jahrhundert v. Chr. und stimmen darin mit den hier genannten Beispielen überein, während das wesentlich jüngere Theater in *Pietrabbondante* letztlich von der sizilischen Entwicklung abhängt[1760]. In Babylon ist die geschlossene Form möglicherweise auf Grund des vorgegebenen Baumaterials, gebrannte Ziegel, gewählt worden[1761]; die Ordnung der Halbsäulen bleibt für Babylon unbekannt. In Segesta (erste Phase), wo das ursprüngliche Proskenion sekundär entfernt worden ist, bezeugen nur die glatten Wandanschlüsse ein durchgehendes Proskenion, über dessen Ausgestaltung im Einzelnen nichts bekannt ist[1762]; der teilweise in römischem Kontext in der Orchestra

1750 cf. unten 165f.

1751 Als kleinasiatische Sonderform wurden oben 185 mit Anm. 1614 die geschlossenen Proskenien mit Waffenreliefs in Termessos, Miletos (vierte Phase) und Patara interpretiert. Bei den Paraskenientheatern ist der Typus nicht belegt.

1752 cf. unten Kapitel 202f.

1753 cf. oben 190 zu den Proskeniontheatern.

1754 Die dorische Ordnung auf der bekannten Rekonstruktionszeichnung ist ergänzt, erhalten ist nur ein unteres Element eines Halbsäulenpfeilers. cf. L. Bernabò Brea, RIA 13/14, 1964/65, 128 mit Taf. 4 und zum Halbsäulenpfeiler Bulle, Untersuchungen Taf. 36, E.

1755 cf. oben 190 zu den Proskeniontheatern.

1756 cf. oben 197 zu den Proskeniontheatern.

1757 Ein Holzproskenion hatte wohl auch das Proskenion-Theater von Syrakusai (Phase S 2), cf. oben 180 mit Anm. 1552. Zu den vereinzelten Beispielen von Bühnenhäusern, die ganz aus Holz bestanden, oben 65 mit Anm. 398.

1758 Dazu oben 181. 189–191.

1759 Fiechter, Oiniadai und Neu-Pleuron a. O. (oben Anm. 1583) Taf. 10, PS 2. cf. das in einem Bühnentor wiederverbaute Halbsäulenelement bei Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) 19, Taf. 36, 6; 37, 5; 38, 6.

1760 Dazu unten 189.

1761 Eine Zuweisung des Proskenions an den Theaterbau aus der Zeit Alexanders des Grossen ist aus typologischen Gründen unwahrscheinlich, cf. die Diskussion im Katalogteil *s. v.*

1762 Die Pfeilerordnung zwischen gegliederten Wandpaneelen ist von Bulle, Untersuchungen 117 mit Taf. 23 in zwei Varianten frei ergänzt worden, die beide kaum das Richtige treffen.

wiederverwendete Toichobat zeigt keinerlei Standspuren. Eine vorgeblendete Halbsäulen- oder Pfeilerordnung kann wohl angenommen werden. Dies gilt auch für Morgantina (zweite Phase), wo Hinweise auf die Ausgestaltung der geschlossenen Front gleichfalls fehlen.

Eine zweite Form des geschlossenen Proskenions scheint eine sizilische Sonderentwicklung zu sein[1763]. Sie ist in Iaitas (zweite Phase), wo sie die niedrige Bühne ablöst[1764], und in Segesta (zweite Phase), wo sie das glatte Steinproskenion ersetzt, nachgewiesen. Erhalten ist in Iaitas (zweite Phase) eine gegenüber der ursprünglichen Bühne gegen die Orchestra hin vorgezogene Reihe von quadratischen, einst sichtbaren Basisplatten für quadratische Pfeiler; in Segesta (zweite Phase)[1765] finden sich die Basen einer entsprechenden Pfeilerstellung, bei welcher die Pfeiler vor die Mauerflucht vorspringen. Elemente des Aufrisses sind nicht bekannt, doch müssen auf den Einzelfundamenten in Iaitas und in Segesta Steinpfeiler gestanden haben[1766]; dazwischen befand sich eine wenig starke Vermauerung[1767]. Seitlich waren diese Proskenien durch Mauern verschlossen; der unregelmässige Verlauf der Seitenmauern in Iaitas (zweite Phase) ergab sich aus der vorgegebenen älteren Bausituation[1768]. Was insbesondere bei Iaitas (zweite Phase) auffällt, ist die grosse Bühnentiefe, die gegenüber der ursprünglichen niedrigen Bühne, welche mit 3, 2 Tiefe bereits vergleichsweise gross gewesen war[1769] auf 6,3 m verdoppelt wurde; um die Spannweite der tragenden Balken zu verringern, wurden im Boden der niedrigen älteren Bühne Stützen verankert. Da gleichzeitig die Paraskenien verkürzt worden sind, fiel die Bühnentiefe noch mehr ins Auge. In Segesta (zweite Phase) ergibt sich eine Verbreiterung der ursprünglichen Bühne um etwa ein Drittel von 3,45 m auf ebenfalls beachtliche 4,6 m. Solche Bühnentiefen stehen unter den bekannten griechischen Theatern ganz allein[1770]. In beiden Fällen hat es sich um hohe Proskenien gehandelt. In Segesta (zweite Phase) muss die Höhe derjenigen der ersten Bühne etwa entsprochen haben, damit die Tür vom Bühnenhaus ins Hyposkenion benutzbar blieb. In Iaitas (zweite Phase) ist die Verbindungstür ins Hyposkenion ebenfalls benutzbar geblieben, denn sie wurde im Zusammenhang mit der dritten Phase nochmals verändert[1771]. Tiefe Bühnen, *pulpita*, werden später eine Eigenheit der Theater römischer Tradition sein[1772], doch ist dort die Bühnenhöhe deutlich geringer als bei den hier besprochenen Bühnen in Iaitas (zweite Phase) und Segesta (zweite Phase). Auch in Morgantina (vierte Phase) wurde die Spielfläche durch ein neues, in die Orchestra vorgeschobenes Proskenion deutlich vergrössert. Es handelte sich hier jedoch um ein Proskenion mit einer Halbsäulenpfeiler-Front der üblichen Art.

Mit der Erneuerung und Vergrösserung der Bühne war in Iaitas (zweite Phase) und, in etwas geringerem Mass, auch in Segesta (zweite Phase) ein bedeutender Nachteil verbunden, denn damit wurden die Parodoi ganz oder doch zu einem guten Teil verstellt. In Segesta ist dem Problem teilweise begegnet worden, indem man die Innenecken des Koilons entfernte[1773]. Auch wenn seit dem Übergang des Spiels von der Orchestra auf die Hochbühne[1774] die Parodoi für die Aufführungen keine Rolle mehr spielten, waren diese doch als Zugänge ins Sitzhaus für das Publikum immer noch sehr nützlich. In Segesta, wo mit Blick auf die allgemeine Topographie – das Theater befindet sich unterhalb

1763 Dazu schon Isler, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 152. 154.

1764 Courtois 38f. zieht wegen der grossen Bühnentiefe die Zugehörigkeit des Fundaments für Pfeiler und der Einlassungen im Cocciopesto-Boden zur zweiten Phase in Frage und möchte Parallelen zum römischen Fundament in der Orchestra von Segesta 3 erkennen. Dabei übersieht sie die Ähnlichkeit mit dem hier diskutierten Pfeilerfundament von Segesta 2. Ausserdem zeigt allein schon der Plan von Iaitas, dass die niedrige Cocciopesto-Bühne nicht nur zum ursprünglichen Bühnenhaus gehört, sondern auch, dass sie gleichzeitig mit der Verkürzung der Paraskenien ausser Gebrauch gekommen ist. Auch die Bemerkung Courtois 63, in Iaitas habe es nie eine Hochbühne gegeben, trifft daher nicht zu.

1765 Bulle, Untersuchungen Taf. 19. 28 a-b.

1766 Für Holzstützen wären erhöhte Steinbasen mit Einlassungen zu erwarten, cf. Lokroi Epizephyrioi 2. Mit Ziegeln und Kalksteinplatten eingefasste Einlassungen im Boden vor dem Bühnenhaus in Tyndaris können kaum zu einem entsprechenden Proskenion wie in Iaitas 2, aber mit Holzstützen, gehört haben, denn sie beziehen sich auf das römische Arenaniveau, welches deutlich unter dem Niveau der griechischen Orchestra liegt, cf. L. Bernabò Brea, RIA 13/14, 1964/65, 139 mit Taf. 1.

1767 Holzpinakes sind nicht ganz auszuschliessen, doch wäre dafür in Segesta (zweite Phase) ein weniger kräftiges Fundament ausreichend, und in Iaitas (zweite Phase) würde man zwischen den Basisplatten Schwellenelemente erwarten; erhalten sind schmale Fundamente aus Bruchsteinmauerwerk.

1768 cf. dazu den Katalogteil.

1769 cf. oben 188f. zu den Proskeniontiefen bei den Proskenion-Bühnenhäusern.

1770 Abgesehen vom Sonderfall Megalopolis, cf. oben 182.

1771 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

1772 Dies wird für die Baugeschichte des römischen Theaters von Bedeutung sein, wie noch zu zeigen ist, cf. unten 266.

1773 Diese Massnahme ist nicht äusserlich datiert, ist aber nur im Zusammenhang mit der Proskenionverbreiterung verständlich. Zu bedenken ist auch, dass zu diesem Zeitpunkt die unterste Sitzreihe noch vorhanden war, welche erst in der Kaiserzeit herausgenommen wurde, cf. den Katalogteil *s. v.* Segesta.

1774 cf. oben 176f.

der Agora[1775] – angenommen werden kann, dass ein grösserer Teil der Zuschauer das Koilon von oben her betreten hat, fiel der Nachteil nicht sehr ins Gewicht. Anders in Iaitas, wo die Zugänge ins Koilon zwar nicht bekannt sind, wo aber angenommen werden muss, dass die grosse Mehrzahl der Zuschauer von unten kamen, denn das Theater liegt hinter der Agora und unmittelbar unterhalb des höchsten Punktes des Stadtbergs; in Iaitas sind kleine Treppen auf das untere Diazoma vorhanden, die aber von ihrer Kapazität her den beim Umbau verstellten Zugang durch die Parodoi nicht ersetzen konnten. Es fragt sich, was den geschilderten Nachteil für die Bauherrschaft, welche die Umbauten veranlasste, aufgewogen hat. Zwar steht fest, dass die niedrige Bühne von Iaitas (erste Phase) zur Zeit des Umbaus bereits sehr veraltet gewesen ist[1776] und sich ein Umbau zur Hochbühne damit aufdrängte. Aber damit lässt sich die Verbreiterung der Bühne kaum erklären; in Segesta war schon ursprünglich eine Hochbühne vorhanden, die eine, soweit noch zu erkennen, sorgfältig gefügte geschlossene Front in Stein[1777] aufwies. Auch diese hat man geopfert, um die gewünschte Bühnenverbreiterung zu erreichen. Der Grund für die Verbreiterung der Bühne muss also ein gewichtiger gewesen sein. Er kann nur in einer neuen Aufführungspraxis gelegen haben, die allerdings nicht das griechische Drama insgesamt, sondern wohl nur eine lokale Variante betroffen haben kann. Möglich ist, dass auch die Errichtung eines zusätzlichen Proskenions vor dem schon bestehenden in der vierten Phase des Theaters von Morgantina die gleiche Ursache hat. Hier behält das neue Proskenion allerdings die traditionelle Form mit Halbsäulenpfeilern bei; seine Datierung ist innerhalb des späteren 3. oder 2. Jahrhunderts v. Chr. nicht genauer zu bestimmen[1778]. Für das Proskenion sind am Südende als Abschluss der Front Blöcke des Südanalemmas wiederverwendet worden[1779].

Vergleichbare hohe und breite Bühnen sind uns tatsächlich, wenn auch nur indirekt, für die Aufführungen der Phlyakenposse[1780] bezeugt. Diese fanden, jedenfalls ursprünglich, nicht in festen Steintheatern statt, denn sie haben ihren Ursprung in einer Zeit[1781], wo es solche noch kaum gegeben hat. Vielmehr wurden für die Aufführungen jeweils hölzerne Bühnen mit Bühnenhintergrund errichtet, welche durch Vasendarstellungen nachgewiesen werden können[1782]. Die Interpretation derartiger, nie realistisch gemeinter Vasenbilder bleibt im Detail immer schwierig. Fiechter, dem das Deutungsproblem bewusst ist, unterscheidet drei verschieden hohe Bühnentypen[1783] und postuliert eine Entwicklungsreihe, die zum griechischen hohen Proskenion geführt hätte. Diese Frage, die in unserem Zusammenhang nicht relevant ist, mag hier offen bleiben[1784]. Fest steht, dass die Phlykenbühnen auf einer Reihe einzelner Stützen aufruhten, was den Pfeilerbasen in Iaitas (zweite Phase) und Segesta (zweite Phase) entspricht. Die Stützen hatten in der Regel wohl Pfeilerform[1785], d. h. es waren einfache Holz-

1775 Diese ist identifiziert worden, cf. zuletzt AAVV, L'agora/foro di Segesta, in: C. Ampolo, Agora greca e agorai di Sicilia, Atti del Seminario Internazionale di Studi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 giugno-2 luglio 2008 (2012) 271–326.

1776 Festzuhalten ist immerhin, dass die modernen Dramen durchaus auch auf einer niedrigen Bühne aufgeführt werden konnten, cf. oben 177.

1777 Dazu hier oben.

1778 Die sekundäre, in die Orchestra vorspringende Bühne des Theaters von Akrai, deren Höhe unbekannt bleibt, scheint nicht in den hier diskutierten Zusammenhang zu gehören, denn die beiden Halbrundnischen sind charakteristisch für ein römisches *pulpitum*.

1779 Die Treppenansätze auf der Innenseite gehen auf die Nutzung als Analemmawand zurück und bezeugen keine seitliche Treppe auf das jüngere Proskenion. cf. zur Wiederverwendung im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

1780 Zu dieser dramatischen Gattung, welche in Unteritalien und Sizilien gepflegt wurde: A. D. Trendall, EAA 3 (1960) 706–713, *s. v.* Fliacici, vasi. A. D. Trendall/T. B. L. Webster, Illustrations of Greek Drama (1971) 11–13. Auch F. H. Sandbach, Il teatro comico in Grecia e a Roma (1979) 128–130. Im Übersichtswerk von G. A. Seeck (Hrsg.), Das griechische Drama (1979) wird die Phlyakenposse nicht behandelt. R. Rieks, in: Lefèvre, röm. Drama (1978) 353f. hat auf die Einwirkungen der Phlyakenposse auf die oskische, in Rom aufgenommene Atellane hingewiesen. Skeptisch gegenüber einem Einfluss der Phlyakenposse auf das römische Theater ist Sandbach, a. O. 129. Auch J.-Ch. Dumont, La comédie phlyaque et les origines du théâtre romain, in: Texte et image. Actes du Colloque intérnational de Chantilly 1982 (1984) 135–150, Taf. 33–36, stellt die Beziehungen der römischen Komödie zur griechischen Komödie in den Vordergrund und betont hinsichtlich der Phlyakenposse mehr das Trennende als das Verbindende.

1781 Zum Aufkommen der Phlyakenposse Trendall, EAA 3 a. O. 706, mit Hinweis auf einige noch im 5. Jahrhundert v. Chr. entstandene Vorläufer. S. Oppermann, in: Der Kleine Pauly 4 (1972) 793 *s. v.* Phlyakes. H.-G. Nesselrath, DNP 9, 2000, 908f. *s. v.* Phlyaken.

1782 Zusammenstellung bei Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 37–41. Auch Bieber, History[2] 146; Sandbach a. O. 128f.

1783 Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung a. O. Ihm folgt Bieber, History[2] a. O. Ebenso A. D. Trendall, Phlyax Vases [2](1967) 13. Zuletzt C. Bacilieri, La rappresentazione dell'edificio teatrale nella ceramica italiota (2001) 37–40.

1784 Die relative Chronologie der einzelnen Vasenbilder kann eine solche Entwicklungsvorstellung nicht bestätigen. Es handelt sich wohl eher um verschiedene Darstellungskonventionen.

1785 Zwei Balkenseiten sind angegeben: Apulischer Glockenkrater in Petersburg, A. D. Trendall, Phlyax Vases [2](1967) 33f., no. 33 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 29; Bieber, History[2] 141, Abb. 514). Apulischer Glockenkrater in Ruvo, Trendall, Phlyax Vases a. O. 43, no. 57 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 30; Bieber, History[2] 138, Abb. 504). Mit hell abgehobener Balkenseite: Sizilischer Kelchkrater in Lentini, Trendall, Phlyax Vases

balken, allenfalls auch Rundhölzer[1786]. Gelegentlich wurden aber auch Säulen mit Kapitellen versetzt[1787]. Zwischen den Stützen konnten Vorhänge angebracht sein[1788], von der Bühnenvorderkante hängen Girlanden und Tänien[1789] herunter, unter der Bühne stehen Thymiaterien[1790]. All dies zeigt, dass die Holzbühnen eine gewisse Höhe erreicht haben müssen[1791]. Dies bestätigen die Treppen[1792], die auf einigen Bildern von der Orchestra auf die Bühne führen. Bis zu acht Treppenstufen[1793] sind angegeben. Ohne den Realitätsgehalt dieser Bilder überschätzen zu wollen, kann man festhalten, dass die Bühnenhöhe beträchtlich sein konnte und nur wenig hinter derjenigen der hellenistischen Proskenien zurückblieb; bei einer Tritthöhe von 0,2–0,25 m würde die Bühne mit der achtstufigen Treppe eine Höhe von immerhin 1,6–2 m erreichen. Die Notwendigkeit, die Bühne und damit die Schauspieler emporzuheben, ergab sich im Phlyakentheater daraus, dass sich die Zuschauer in der ebenen Fläche vor der Bühnen befanden[1794], während im Steintheater die Zuschauer im Koilon erhöht sassen und

a. O. 51, no. 79 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 38; Bieber, History² 134, Abb. 488; A. D. Trendall/T. B. L. Webster, Illustrations of Greek Drama (1971) 136, IV, 24). Sizilischer Skyphos in Mailand, Trendall, Phlyax Vases a. O. 57f., no. 95 (Bieber, History² 135, Abb. 489). Einige einfache Beispiele: Apulischer Glockenkrater im Louvre, Trendall, Phlyax Vases a. O. 41, no. 52 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 31; Bieber, History² 143, Abb. 515). Apulischer Kelchkrater in Bari, Trendall, Phlyax Vases a. O. 49. no. 74, Taf. 6, a (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 32; Bieber, History² 142, Abb. 519). Apulischer Glockenkrater in Bari, Trendall, Phlyax Vases a. O. 27f., no. 18 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 33; Bieber, History² 135, Abb. 492; Trendall-Webster a. O. 138, IV, 26). Apulischer Kelchkrater im British Museum, London, Trendall, Phlyax Vases a. O. 52, no. 81 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 34; Bieber, History² 133, Abb. 485; Trendall-Webster a. O. 134, IV, 21).

1786 Apulischer Glockenkrater im British Museum, Trendall, Phlyax Vases a. O. 35, no. 37 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 36; Bieber, History² 135, Abb 491; Trendall-Webster a. O. 142, IV, 35).

1787 Dorische Kapitelle: Apulischer Glockenkrater in Mailand, Trendall, Phlyax Vases a. O. 38, no. 45, Taf. 2 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 39; Bieber, History² 139, Abb. 509; Trendall-Webster a. O. 132–134, IV, 18). Paestanischer Krater des Asteas in Berlin, Trendall, Phlyax Vases a. O. 50, no. 76 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 40; Bieber, History² 139, Abb. 508; Trendall-Webster a. O. 131, IV, 14). Paestanischer Glockenkrater im British Museum, Trendall, Phlyax Vases a. O. 36, no. 39 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 41; Bieber, History² 135, Abb. 517; Trendall-Webster a. O. 132, IV, 17). Ionische Kapitelle: Apulischer Glockenkrater in Bari, Trendall, Phlyax Vases a. O. 27, no. 17 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 37; Bieber, History² 132, Abb. 483; Trendall-Webster a. O. 134, IV, 20). Apulischer Glockenkrater in Bari, Trendall, Phlyax Vases a. O. 28, no. 19 (Bieber, History² 136, Abb. 498).

1788 Apulischer Glockenkrater in Bari, Trendall, Phlyax Vases a. O. 27f., no. 18 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 33; Bieber, History² 135, Abb. 492; Trendall-Webster a. O. 138, IV, 26). Apulischer Glockenkrater in Bari, Trendall, Phlyax Vases a. O. 27, no. 17 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 37; Bieber, History² 132, Abb. 483; Trendall-Webster a. O. 134, IV, 20). Apulischer Kelchkrater in Neapel, Trendall, Phlyax Vases a. O. 53, no. 83 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 35; Bieber, History² 139, Abb. 507). Apulischer Glockenkrater in Petersburg, Ermitage, Trendall, Phlyax Vases a. O. 34, no. 34 (Bieber, History² 140, Abb. 511). Apulisches Glockenkraterfragment in Heidelberg, Trendall, Phlyax Vases a. O. 32, no. 30 (Bieber, History² 142, Abb. 518). Paestanischer Glockenkrater des Asteas in Lipari, Trendall, Phlyax Vases a. O. 52, no. 80, Taf. 6, b (Bieber, History² 144, Abb. 535; Trendall-Webster a. O. 128, IV, 11); die Stützen der Bühne bleiben hinter dem Vorhang verborgen.

1789 Sizilischer Kelchkrater in Lentini, Trendall, Phlyax Vases a. O. 51, no. 79 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 38; Bieber, History² 134, Abb. 488; Trendall-Webster a. O. 136, IV, 24). Paestanischer Glockenkrater im British Museum, Trendall, Phlyax Vases a. O. 36, no. 39 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 41; Bieber, History² 135, Abb. 517; Trendall-Webster a. O. 132, IV, 17).

1790 Sizilischer Kelchkrater in Lentini, Trendall, Phlyax Vases a. O. 51, no. 79 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 38; Bieber, History² 134, Abb. 488; Trendall-Webster a. O. 136, IV, 24).

1791 Zu Unrecht wird immer wieder von einer niedrigen Phlyakenbühne gesprochen, cf. etwa H. Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 413. 419. Billig, OpAth 1980 a. O. (oben Anm. 1559) 35, Anm. 2. Courtois 21.

1792 Apulischer Kelchkrater im British Museum, London, Trendall, Phlyax Vases a. O. 52, no. 81 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 34; Bieber, History² 133, Abb. 485; Trendall-Webster a. O. 134, IV, 21). Apulischer Kelchkrater in Neapel, Trendall, Phlyax Vases a. O. 53, no. 83 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 35; Bieber, History² 139, Abb. 507). Apulischer Glockenkrater im British Museum, Trendall, Phlyax Vases a. O. 35, no. 37 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 36; Bieber, History² 135, Abb. 491; Trendall-Webster a. O. 142, IV, 35). Apulischer Glockenkrater in Bari, Trendall, Phlyax Vases a. O. 27, no. 17 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 37; Bieber, History² 132, Abb. 483; Trendall-Webster a. O. 134, IV, 20). Apulisches Glockenkraterfragment in Heidelberg, Trendall, Phlyax Vases a. O. 32, no. 30 (Bieber, History² 142, Abb. 518). Manchmal scheinen statt Treppen Leitern verwendet worden zu sein, die vorn an der Bühne eingehängt (?) wurden: Sizilischer Kelchkrater in Lentini, Trendall, Phlyax Vases a. O. 51, no. 79 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 38; Bieber, History² 134, Abb. 488; Trendall-Webster a. O. 136, IV, 24). Sizilischer Skyphos in Mailand, Trendall, Phlyax Vases a. O. 57f., no. 95 (Bieber, History² 135, Abb. 489).

1793 Apulischer Kelchkrater in Neapel, Trendall, Phlyax Vases a. O. 53, no. 83 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 35; Bieber, History² 139, Abb. 507).

1794 Dies zeigen auch einzelne der Vasenbilder wie der apulische Glockenkrater im British Museum, Trendall, Phlyax Vases a. O. 35, no. 37 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 36; Bieber, History² 135, Abb. 491; Trendall-Webster a. O. 142, IV, 35): der Zuschauer am rechten Bildrand steht!

auf die Spielfläche, ursprünglich die Orchestra, hinunter schauten[1795].

Schwieriger zu bestimmen ist die Tiefe der hölzernen Phlyakenbühnen, denn die Vasenbilder geben keine Hinweise auf die dritte Dimension. In einem Fall[1796] ist die Bühne samt der Rückwand und dem daran befestigten Vordach von der Seite gezeichnet. Im Zentrum der Darstellung steht aber die Aufgangstreppe, und es ist kaum anzunehmen, dass die Bühne in ihrer richtigen Proportion wiedergegeben werden sollte; auch der Zuschauerbereich ist in abgekürzter Form, durch einen stehenden Betrachter im Mantel, angedeutet. Ähnliches gilt für das zweite Bild einer Bühne in Seitenansicht[1797], wo die Haupthandlung sich vor der Hochbühne in der Orchestra abspielt. Bei anderen Bildern[1798] scheinen die Seitenansicht und die Vorderansicht vermengt zu sein. Auch dort, wo die Vasenmaler versucht haben, die Bühnentiefe durch Figurenstaffelung[1799] oder durch perspektivische Aufsicht auf die Bühne[1800] anzudeuten, lassen sich keine präziseren Vorstellungen gewinnen. Da aber, wie die Vasenbilder zeigen, der hintere Teil der Bühne offenbar gelegentlich überdacht war[1801], ergibt sich tendenziell eine eher grössere Bühnentiefe[1802].

Auch bei den griechischen Bühnenhäusern ergab sich im Zusammenhang mit den Thyromata-Bühnenfronten[1803] die Möglichkeit, die vorhandene Spielfläche zu vergrössern, indem ein Teil der Handlung in das Bühnenhaus hinein verlegt wurde. Im Theater im Amphiareion bei Oropos wurde dies durch einen Umbau des Bühnenhauses erreicht, bei welchen das Proskenion sozusagen nach innen ausgedehnt wurde. Eine solche Lösung war bei Bühnenhäusern mit einer architektonisch gestalteten Bühnenfront[1804] wie Iaitas (zweite Phase) und Segesta (zweite Phase) nicht möglich. Eine Verbreiterung der Bühne konnte nur gegen die Orchestra hin erfolgen. So mag auch von hier aus ein Anstoss zur Bühnenverbreiterung in Iaitas (zweite Phase) und Segesta (zweite Phase) ausgegangen sein, der für die Deutung aber nicht ausreicht; die einzeln fundamentierten Pfeilerstützen sind ohne den Einfluss der Phlyakenbühne kaum zu erklären.

Die Länge mancher Proskenien bei Paraskenientheatern ist beträchtlich, obwohl die Bühne seitlich von den Paraskenien eingefasst war[1805]. Bei den sizilischen Theatern von Segesta (erste Phase) und Tyndaris werden immerhin die beträchtlichen Bühnenlängen von 17,7 m und 18,64 m erreicht. In Babylon sind es sogar 24,63 m. In Morgantina (zweite bis dritte Phase) beträgt die Länge 16,9 m, in Iaitas (zweite Phase) 16,34 m, in Solus (zweite Phase) dagegen bloss 10,3 m.

Wie bei den Proskenion-Bühnenhäusern war auch bei den Paraskenien-Bühnenhäusern die Zahl der Stützen je nach Bau unterschiedlich[1806]. Allerdings sind nur spärliche Angaben zu den Stützen verfügbar. Unbekannt bleibt die

1795 Dazu oben 62f.

1796 Apulischer Glockenkrater im British Museum, Trendall, Phlyax Vases a. O. 35, no. 37 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 36; Bieber, History² 135, Abb. 491; Trendall-Webster a. O. 142, IV, 35).

1797 Apulischer Kelchkrater in New York, Trendall, Phlyax Vases a. O. 53, no. 84f. (Bieber, History² 140, Abb. 512; Trendall-Webster a. O. 130, IV, 13).

1798 Neben dem genannten Kelchkrater in Neapel auch der Apulischer Glockenkrater in Bari, Trendall, Phlyax Vases a. O. 27, no. 17 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 37; Bieber, History² 132, Abb. 483; Trendall-Webster a. O. 134, IV, 20).

1799 Apulischer Glockenkrater in Neapel, Trendall, Phlyax Vases a. O. 40, no. 49, Taf. 4, b (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 28). Apulischer Glockenkrater in Petersburg, Trendall, Phlyax Vases a. O. 33f., no. 33 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 29; Bieber, History² 141, Abb. 514). Apulischer Glockenkrater in Ruvo, Trendall, Phlyax Vases a. O. 43, no. 57 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 30; Bieber, History² 138, Abb. 504). Apulischer Glockenkrater in Bari, Trendall, Phlyax Vases a. O. 27f., no. 18 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 33; Bieber, History² 135, Abb. 492; Trendall-Webster a. O. 138, IV, 26).

1800 Sizilischer Kelchkrater in Lentini, Trendall, Phlyax Vases a. O. 51, no. 79 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 38; Bieber, History² 134, Abb. 488; Trendall-Webster a. O. 136, IV, 24). Sizilischer Skyphos in Mailand, Trendall, Phlyax Vases a. O. 57f., no. 95 (Bieber, History² 135, Abb. 489).

1801 cf. die beiden schon genannten apulischen Kratere in Neapel, Trendall, Phlyax Vases a. O. 53, no. 83 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 35; Bieber, History² 139, Abb. 507) und im British Museum, Trendall, Phlyax Vases a. O. 35, no. 37 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 36; Bieber, History² 135, Abb. 491; Trendall-Webster a. O. 142, IV, 35); ferner, falls eine Holzbühne gemeint ist, besonders der paestanische Kelchkrater des Asteas in Madrid, A. D. Trendall, The Red-figured Vases of Paestum (1987) 84. 127, Taf. 46 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 42; Bieber, History² 130, Abb. 479). Eine Überdachung deuten wohl auch Säulenstellungen an, wie auf dem eben zitierten Kelchkrater in Lentini, Trendall, Phlyax Vases a. O. 51, no. 79, dem genannten Skyphos in Mailand, Trendall, Phlyax Vases a. O. 57f., no. 95 und auf einem paestanischer Glockenkrater im British Museum, Trendall, Phlyax Vases a. O. 36, no. 39 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 41; Bieber, History² 135, Abb. 517; Trendall-Webster a. O. 132, IV, 17).

1802 Die Rekonstruktion einer schmalen Phlyakenbühne im grossen Theater von Syrakusai wie bei Bieber, History² 146 mit Abb. 540 nach Bulle, Untersuchungen Taf. 47, 4 ist nicht haltbar, cf. die Diskussion im Katalogteil. Eine ursprüngliche Holzbühne in Syrakusai vermutet nun wieder Courtois 30.

1803 Dazu unten 176 mit Anm. 1504.

1804 Dazu unten 210–213.

1805 Zur Proskenionlänge bei den Proskenion-Bühnenhäusern oben 199f.

1806 Dazu oben 200f.

Stützenanordnung im griechischen Theater von Kyrene (zweite Phase). In Nea Pleuron gab es sechs Halbsäulenpfeiler, zwei seitliche Pfeilervorsprünge und sieben Intercolumnien, dazu eine Mitteltür. In Tyndaris ist eine Proskenionfront mit acht Halbsäulenpfeilern und neun Intercolumnien rekonstruiert worden, was möglich, aber nicht gesichert ist. Metapontion (zweite Phase) hat zwölf Pfeilerstützen und elf Intercolumnien sowie eine Mitteltür. In Iaitas (zweite Phase) gab es acht Pfeiler und sieben Intercolumnien, in Segesta (zweite Phase) sechs Pfeiler und fünf oder sieben Intercolumnien; beide Male ist keine Tür nachgewiesen. Gegen eine Mitteltür in der Proskenionfront in Iaitas (zweite Phase) könnte sprechen, dass das mittlere Intercolumnium deutlich schmaler ist.

Auch die Proskenionhöhe bleibt oft unbekannt. Für Tyndaris hat sie sich auf 3,54 m berechnen lassen. Für Segesta (erste Phase) hat Bulle 2,77 m, Marconi dagegen 3,31 m angenommen[1807], was mit Blick auf Tyndaris wohl eher zutrifft[1808]. Man könnte denken, dass die Paraskenien-Bühnenhäuser insgesamt eher vergleichsweise hohe Bühnen aufzuweisen[1809], doch ist die knappe Auswahl nicht repräsentativ. Tyndaris weist mit 3,54 m, falls der rekonstruierte Wert zutrifft, abgesehen vom Dionysostheater in Athenai (zweite Phase), die grösste überhaupt bekannte Proskenionhöhe eines griechischen Theaters auf, gefolgt vom Proskenion im Theater beim Asklepieion von Epidauros mit 3,525 m Höhe.

Ein Vollsäulenproskenien, wie sie sonst erst seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. bezeugt sind[1810], findet sich beim Paraskenien-Bühnenhaus in Isthmos; hier muss es sich um eine Sonderlösung handeln, falls der frühe Datierungsansatz für dieses nur ungenügend dokumentierte Theater überhaupt das Richtige trifft[1811]. In Isthmos war die Ordnung wohl dorisch, von den Säulen sind allerdings keine Reste erhalten; das Proskenion hatte nur vier Vollsäulen, die auf Einzelfundamenten standen, auch dies eine Besonderheit.

Auch das Dionysostheater in Athenai (zweite Phase) weist ein dorisches Vollsäulenproskenion auf, wobei das Mittelintercolumnium deutlich breiter ist. Da an den Säulen, die allerdings nur im Bereich der Paraskenien erhalten sind, keine Befestigungsspuren für Pinakes vorhanden sind, kann die Mitteltür, die durch Einlassungen auf der Proskenionschwelle bezeugt ist, kaum ursprünglich sein. Ausserordentlich hoch war mit 4,08 m, wenn die Rekonstruktion Fiechters das Richtige trifft, das Proskenion von Athenai (zweite Phase); es wäre das höchste bisher bekannte überhaupt[1812]. Es wies bei einer Länge von 20,95 m 16 Vollsäulen und 15 Intercolumnien von 1,33–1,37 m auf. Auch die gegenüber den ursprünglichen Paraskenien deutlich verkürzten Flügel weisen beim Bühnenhaus von Athenai (zweite Phase) Säulenstellungen auf[1813]; bei einer Stylobatlänge von 6,63 m sind beidseits sechs Säulen vorhanden.

Die beschriebene Aufrissgestaltung von Athenai (zweite Phase) ist unter den bekannten Paraskenientheatern völlig singulär. Aber auch bei den Proskenion-Bühnenhäusern findet sich keine Parallele, mit Ausnahme des ebenfalls einzigartigen Theaters von Zea im Peiraieus, wo auch das weite Mittelintercolumnium begegnet. Diese Verbindung ist schon lange gesehen worden[1814], zwischen den beiden benachbarten Bauten muss eine Abhängigkeit bestehen. Im Allgemeinen wurde wohl zu Recht eine Abhängigkeit des Theaters von Zea im Peiraieus von Athenai (zweite Phase) angenommen[1815]. Dort handelt es sich um die Adaptation eines älteren Paraskenien-Bühnenhauses, während das Theater von Zea ein Neubau ohne Vorgänger ist, dessen Besonderheiten nicht aus sich, sondern nur in Abhängigkeit vom Dionysostheater verständlich sind. Für die Chronologie von Athenai (zweite Phase) ist ein solches Abhängigkeitsverhältnis von Bedeutung, denn das Theater von Zea im Peiraieus lässt sich durch Inschriftzeugnisse um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr., allenfalls bereits um 185 v. Chr. datieren; der Umbau des Dionysostheaters muss dann älter sein.

Das Theater im Peiraieus ist oben[1816] zusammen mit den Proskenion-Bühnenhäusern besprochen worden. Das Bühnenhaus, das inzwischen vollständig freigelegt worden

1807 Dazu im Einzelnen cf. den Katalogteil.

1808 Auch dort war die Rekonstruktion Bulles zu niedrig ausgefallen, cf. L. Bernabò Brea, RIA 13/14, 1964/65, 129.

1809 Zur Proskenionhöhe bei den Proskenion-Bühnenhäusern cf. oben 194. 196.

1810 Dazu oben 191.

1811 cf. als weiteren frühen Sonderfall Thasos, oben 172.

1812 cf. dazu hier oben zum Theater beim Asklepieion in Epidauros und in Tyndaris.

1813 Zum Problem der Ausgestaltung des Paraskenien-Aufrisses beim Lykurg-Bau cf. oben 160f.

1814 Schon Dörpfeld/Reisch 99f. cf. ferner Puchstein 100. 105–106. Frickenhaus 43. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 73f. Bulle, Untersuchungen 203f. Fiechter, Das Dionysos-Theater 3 a. O. (oben Anm. 1341) 76. 77. cf. auch Fiechter, Das Dionysos-Theater 4 a. O. (oben Anm. 999) 40. Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 181f.

1815 So urteilen die meisten in der vorherigen Anmerkung genannten Autoren mit Ausnahme von Bulle 204. Unentschieden bleibt Puchstein.

1816 cf. oben 191.

ist[1817], besteht aus einem einzigen grossen Saal und einem die ganze Breite einnehmenden Proskenion mit vorspringenden Flügeln und seitlich davon einem zurückgesetzten geschlossenen Mauerstück. Auf Grund der durch die Felsbettungen nachgewiesenen Mauerzüge können die Flügel nicht als selbständige Paraskenien ergänzt werden, welche das Logeion seitlich begrenzt hätten.

Es stellt sich die Frage, ob das Bühnenhaus im Dionysostheater von Athenai in seiner umgebauten zweite Phase noch als Paraskenien-Bühnenhaus ergänzt werden kann, oder ob es nicht vielmehr, analog zum Theater von Zea, als Proskenion-Bühnenhaus verstanden werden muss. Die Analogie spricht, wie uns scheint zwingend, für die zweite Lösung. Beim Umbau hat man das Lykurgische Paraskenien-Bühnenhaus in ein moderneres Proskenion-Bühnenhaus umgewandelt. Nur vermutet werden kann, weshalb man im Dionysostheater beim Umbau nicht ganz auf die Paraskenien-Vorsprünge verzichtet und ein einheitlich fluchtendes Proskenion auf der ganzen Breite errichtet hat. Wegen der vorgegebenen grossen Länge des Proskenions von über 34 m mag eine Gliederung mit seitlich vorspringenden Risaliten als erwünscht erschienen sein. Dafür gab es im Theater beim Asklepieion von Epidauros und in demjenigen von Sikyon auch ältere Vorbilder[1818]. Ob dabei der Typus der Flügelrisalitstoa nachgewirkt hat[1819], mag offen bleiben.

Schliesslich soll noch das Paraskenien-Bühnenhaus im Theater von Philippopolis (Plovdiv) eingehender betrachtet werden. Eine Beurteilung des Baus wird dadurch erschwert, dass die Bühnenfront mit den Paraskenien heute unter Verwendung der offenbar nicht sehr zahlreich erhaltenen antiken Bauglieder zu einem guten Teil neu errichtet worden ist, ohne dass bisher ein Plan des erhaltenen Bestandes und eine wissenschaftlich fundierte Veröffentlichung vorgelegt worden wäre[1820]. Der rekonstruierte Aufbau scheint aber im Wesentlichen gesichert, ebenso der Grundriss des Bühnenhauses. Das hohe Proskenion weist eine ionische Halbsäulenordnung und drei Tore auf und springt gegenüber den Paraskenien etwas zurück. Darüber erhebt sich zweigeschossig die Fassade des Bühnenhauses. Die Aufgangstreppen aus der Orchestra auf die Bühne sind eine moderne Zutat.

Das Paraskenien-Bühnenhaus von Philippopolis (Plovdiv) ist in der rekonstruierten Form unter Kaiser Traian zwischen 114 oder eher 116 und 117 n. Chr. geweiht worden, die Bauinschrift ist nur fragmentarisch erhalten[1821]. Innerhalb der Kaiserzeit steht die Architektur dieses Bühnenhauses völlig vereinzelt da. Philippopolis war eine Gründung Philipps II von Makedonien und auch die Errichtung des Theaters wird von den Ausgräbern (mündlich) ohne nähere Begründung noch ins 4. Jahrhundert v. Chr. datiert. So liegt die Vermutung nahe, dass der Grundriss des erhaltenen Bühnenhauses auf den ursprünglichen Bau zurückgehen muss[1822]; im Theater von Aigai (Vergina)[1823] ist uns, wenn auch in fragmentarischem Erhaltungszustand, ein Paraskenien-Bühnenhaus der Zeit Philipps II erhalten. Unter Traian muss das Bühnenhaus von Philippopolis (Plovdiv) in römischer Bautechnik und in Marmor, aber unter Beibehaltung der ursprünglichen Bauformen vollständig erneuert worden sein. Das Problem wird unten[1824] im Zusammenhang der Aufrissgestaltung der Bühnenhäuser nochmals diskutiert werden.

Hier sollen vorerst zwei Punkte festgehalten werden. Zum einen ist auf Grund der bisherigen Untersuchungen klar, dass das hohe Proskenion nicht auf einen Bau des 4. Jahrhunderts zurückgehen kann. Handelt es sich beim Bühnenhaus in Philippopolis tatsächlich um die Erneuerung eines älteren Vorbildes, muss dieses entweder als ganzes nach 300 v. Chr., d. h. später als Philipp II datiert werden, oder es muss angenommen werden, dass schon der ursprüngliche, noch klassische Bau sekundär mit einem hohen Proskenion ausgestattet wurde, wie dies etwa auch in Babylon, Iaitas oder Lokroi Epizephyrioi der Fall gewesen ist; für den Bau griechischer Zeit ergäben sich dann zwei Bauphasen. Zweitens ist festzuhalten, dass auf Grund des aktuellen Forschungs- und Publikationsstandes keine Schlüsse darüber

1817 Der Plan bei Fiechter, Das Dionysos-Theater 4 a. O. (oben Anm. 999) Taf. 6 ist unvollständig, ein neuerer Bestandplan ist bisher nicht publiziert worden. Dörpfeld/Reisch 99 mit dem schematischen Plan Abb. 34 kennen den vollständigen Grundriss; der Bau scheint am Ende des 19. Jahrhunderts schon einmal freigelegt worden zu sein.

1818 Dazu oben 193.

1819 Dazu oben 193 mit Anm. 1667. Offen bleibt, ob Oiniadai älter oder jünger als die zweite Phase des Dionysostheaters von Athenai ist.

1820 Eine Übersichtsaufnahme nach der Freilegung und vor Beginn des Wiederaufbaus bei T. Bechert, Die Provinzen des Römischen Reiches. Einführung und Überblick (1999) 176, Abb. 213.

1821 N. Sharankov, ZPE 151, 2005, 237–242, no. 2 (= SEG 55, 2005, 762f.).

1822 E. Bouley, Ktema 21, 1996, 109–116, hat zwar die nichtrömischen Züge des Theaters erkannt, versucht sie jedoch mit Beziehungen zu den kleinasiatisch römischen Theaterbauten zu erklären, was von vornherein ganz unwahrscheinlich ist, da diese geographisch und kulturell weit abliegen. Insbesondere vertreten sie aber einen grundsätzlich verschiedenen Theatertypus. Zu diesem ausführlich unten 207f. 221.

1823 cf. oben169f.

1824 cf. unten 221.

möglich sind, wie treu sich die traianische Erneuerung im Einzelnen an das griechische Vorbild hielt; das verwendete Marmormaterial schliesst jedenfalls aus, dass ursprüngliche Bauteile wiederverwendet worden sein könnten; zu demselben Schluss führt auch die Architekturornamentik, soweit die Elemente publiziert worden sind. Offen bleibt damit, ob die Anzahl von 18 Halbsäulenpfeilern und 17 Intercolumnien sowie die Dreizahl der Türen im Proskenion dem vermuteten Vorbild entspricht.

Wie oben bereits erwähnt zeigen die Bühnenhäuser in Byllis, Dodona (zweite Phase), Nikaia (Klos) und Oiniadai[1825] eingeschossige Räume neben einem Proskenion. Möglicherweise gehört auch Gitana hierher, doch ist der Steinplan[1826] nicht deutlich und die Grabung wohl auch nicht ganz zu Ende geführt. Ausgangspunkt für die Beobachtungen zu dieser besonderen Gruppe nordwestgriechischer Bühnenhäuser ist Dodona (zweite Phase). Hier fällt auf, dass die östliche Kammer im Erdgeschoss nicht zu betreten war, während die westliche einen Zugang von hinten neben dem Parodostor hat. Die äusseren Kammerwände haben eine geringere Stärke als die Wände des Bühnenhauses, was darauf hindeutet, dass die Kammern nur eingeschossig waren. Nur im Osten ist die proskenionseitige Kammerwand erhalten, welche die Wandstärke der Bühnenhauswand aufnimmt. So könnte man denken, dass sie wie die Seitenwand bei einigen Proskenion-Theatern[1827] neben dem hohen Proskenion hochgezogen war. Dann allerdings wäre die Funktion der seitlichen Kammern, deren Dach so nicht mehr begehbar wäre, völlig unverständlich. Wie dem auch sei, der Befund macht deutlich, dass es sich bei Dodona (zweite Phase) nicht um Paraskenien-Bühnenhaus, sondern um ein Proskenion-Bühnenhaus mit seitlich etwas vorspringender hoher Bühne handelt

Mit dem Grundriss von Dodona (zweite Phase) eng verwandt, was die Verwendung von Pfeilern an Stelle der Bühnenhaus-Frontwand angeht, sind weitere nordwestgriechische Theaterbauten. In Stratos, wo es keine Paraskenien gab, ist eine Pfeilerreihe an der Front des eigentlichen Bühnenhauses mit einem hohen Proskenion mit seitlich vorspringenden Flügelrampen verbunden. Auch in Byllis, Gitana und im grossen Theater von Kassope, welches keine Paraskenien aufweisen, ist die Frontwand als Pfeilerreihe ausgebildet. Gemeinsam ist all diesen Bauten auch ein sehr tiefes Bühnenhaus. In ihnen wird offensichtlich eine nordwestgriechische Sonderentwicklung im 3. Jahrhundert fassbar. Ausgangspunkt dürften Bauten wie Dodona (erste Phase) gewesen sein, wo eine Pfeilerreihe an der Bühnenhausfront begegnet, welche noch nicht mit einem hohen Proskenion verbunden ist[1828]. Sollte die für Stratos vorgeschlagene Phasengliederung mit einem ersten Zustand noch ohne das hohe Proskenion zutreffen[1829], läge hier ein zweites Beispiel vor. Bei der Erweiterung des Bühnenhauses in Dodona (zweite Phase) mit einem hohen Proskenion wurde eine Lösung mit seitlich vorstehenden Flügelräumen gewählt, die typenbildend gewirkt hat. Dagegen wurden in Stratos[1830] Rampenaufgänge mit derselben Tiefe wie Bühne bevorzugt. Ein frühes Beispiel mit einem hohen Proskenion ist auch das grosse Theater von Kassope. Hier sind die Flügel nicht als Rampen ausgestaltet und es bleibt offen, ob die Flügel eingeschossig oder zweigeschossig ausgebildet waren. Sie könnten, wie in Nea Pleuron[1831] oder in Eretria (zweite Phase) [1832], Aufgänge auf die Bühnen enthalten haben; allerdings ist in Kassope nicht geklärt, wie die Flügelräume betreten werden konnten[1833].

Bei den jüngeren Beispielen in Byllis, in Gitana, wo keine Einzelheiten zu erkennen sind, und in Oiniadai, und auch in Dodona (zweite Phase) sind die Flügel in ihrer seitlichen Dimension zurückgenommen worden. Während die Flügel in Dodona (zweite Phase) und in Oiniadai geschlossen bleiben[1834], wäre in Byllis nach der Rekonstruktion des Ausgräbers der Proskenionstylobat bis nach aussen geführt worden[1835]. Der Erhaltungszustand der Ruine ist sehr schlecht und die Publikationslage ganz ungenügend, doch zeigen die Aufnahmen des Fundzustandes klar, dass, anders als auf dem veröffentlichten schematischen Plan und in der Rekonstruktionszeichnung, der Flügelbau mit einer massiven Mauer gegen das eigentliche Proskenion abge-

1825 Zur baulichen Einheitlichkeit dieses Bühnenhauses cf. den Katalogteil s. v.

1826 cf. Preka, Deltion a. O. 1997 (oben Anm. 715) 615, Abb. 4

1827 Dazu oben 182f.

1828 cf. oben 199. Dort auch zur Frage der Aufrissrekonstruktion der Front.

1829 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*, auch oben 165.

1830 Hier gehören die Flügelbauten anders als in Dodona mit der Pfeilerreihe zusammen, sie sind also ursprünglich, ob die vorgeschlagene Phaseneinteilung das richtige trifft oder nicht.

1831 cf. hier oben.

1832 cf. hier oben.

1833 Fest steht nur, dass es an den Schmalseiten aussen keine Türen gab und dass es sich nicht um Rampen handeln kann; cf. den Katalogteil *s. v.*

1834 Die rekonstruierte Ansicht bei Gogos, Oiniadai a. O. (oben Anm. 19) 192, Plan 21 dürfte das Richtige treffen.

1835 Dagegen nimmt Baçe, BJb 2002/2003 a. O. (oben Anm. 629) 838f. mit Abb. 14. 16 ein Paraskenien-Bühnenhaus an.

grenzt war[1836]. Eine Lösung mit geschlossenen Flügeln wie bei den andern eben genannten Bauten dürfte daher auch in Byllis vorliegen. In Oiniadai, wo das Proskenion mit ionischen Halbsäulen ausgestattet war, waren die Flügelkammern mit Türen aus dem Hyposkenion zugänglich, in Dodona 2 waren die eine verschlossen, die andere nur von aussen zugänglich. Solche Kammer können kaum eine wichtige Funktion im Spielablauf gehabt haben. Sie dienten als seitliche Erweiterung der Spielflächen und allenfalls auch als Verbindung zur Parodos, die in Dodona und in Byllis neben dem Bühnenhaus im Winkel in die Orchestra geführt worden ist.

Ähnlich wie Dodona (zweite Phase) war das kleine Bühnenhaus von Nikaia (Klos) ausgelegt, auch wenn dort statt einer Pfeilerstellung eine durchgehende Bühnenwand vorhanden ist[1837]. Der Erhaltungszustand des Bühnenhauses ist unzureichend, in den Fundamentgräben im Fels ist kein einziger Stein erhalten geblieben. Auch wenn bisher nur eine Kammer seitlich des Proskenionbereichs freigelegt worden ist, muss aus Symmetriegründen auch eine zweite angenommen werden[1838]. Abschliessend ist nochmals zu unterstreichen, dass es sich bei der kleinen Gruppe der Bühnenhäuser mit Dodona (zweite Phase) nicht um Paraskenien-Bühnenhäuser mit hohem Proskenion handelt, sondern vielmehr eine Sondergruppe innerhalb der Proskeniontheater.

17. Das griechische Bühnenhaus: Aufrissprobleme

Wenn man nach der Ausgestaltung des Aufrisses des griechischen Bühnenhauses fragt, ergeben sich zunächst Dokumentationsprobleme. Wie schon die Diskussion der Bühnentypen deutlich gemacht hat, sind die Bühnenhäuser griechischer Zeit in der Regel im Aufgehenden nicht hoch erhalten. Im günstigsten Fall steht, wie etwa in Priene, Halikarnassos, Arykanda und Aphrodisias oder auch in Iaitas, Segesta und Tyndaris, das Erdgeschoss noch einigermassen aufrecht. Erst aus der römischen Kaiserzeit sind mit Ausnahme des Daches ganz oder doch weitgehend erhaltener Bühnenhäuser, z. B. Arausio oder Aspendos, bekannt. Der Erhaltungszustand eines antiken Bauwerks hängt nicht zuletzt mit dem dafür verwendeten Baumaterial und der Bautechnik zusammen. Die Verwendung von Mörtel machte die römischen Bauten dauerhafter. Zudem ist das Baumaterial zur Wiederverwendung weit weniger geeignet, während Quadern und Bruchsteine, aber auch das Metall der Klammern griechischer Bauwerke in späteren Zeiten begehrt waren und zur Zerstörung der Bauten Anlass gaben.

Ist, wie im Fall der griechischen Bühnenhäuser, meist nur wenig mehr als die Grundmauern erhalten, ergeben sich von vornherein Einschränkungen, was die Erkenntnisse über den Aufriss angeht. Grundsätzlich kann über den Aufbau nur etwas ausgesagt werden, wenn dafür charakteristische Architekturglieder irgendwelcher Art verwendet worden sind. Dann kann man auf Türen, Fenster oder Architekturschmuck schliessen. Wenn eine Wand aus blossen Quadern oder aus Bruchsteinmauerwerk bestand, aber auch, wenn von den Architekturgliedern auf Grund ungünstiger Fundumstände nichts erhalten geblieben ist, lässt sich über den Aufbau nichts mehr aussagen. Fast aussichtslos ist es, von der Ausgestaltung der Nebenseiten und der Rückseite der Bühnenhäuser eine Vorstellung zu gewinnen. Diese grundsätzlichen Schwierigkeiten muss man sich ständig vor Augen halten, wenn man sich mit der Problematik des Bühnenhaus-Aufrisses beschäftigt. Es wird nie möglich sein, zu repräsentativen Aussagen über die Häufigkeit und Verbreitung verschiedener Aufrisstypen zu kommen. Ziel kann es nur sein, die verschiedenen Aufrisstypen zu definieren und ihre Entwicklung so weit wie möglich nachzuzeichnen. Im Zentrum steht dabei die Bühnenfront als rückwärtiger Abschluss der Spielfläche.

Für weniger als 30 griechische Bühnenhäuser lässt sich noch eine einigermassen gesicherte Vorstellung vom Aufriss gewinnen. Auf Grund der erhaltenen Bauglieder und allgemeiner Überlegungen sind für den Aufriss der Bühnenhaus-Front drei Formen bezeugt, nämlich die glatte Front, die Thyromata-Front und die Front mit plastischem Architekturdekor. Sie werden in den anschliessenden Kapiteln einzeln untersucht. Hier folgen zunächst einige allgemeine Bemerkungen zu den verschiedenen Formen.

Besonders schwierig nachzuweisen ist die Form mit der glatten Wand, wenn diese nicht erhalten ist, denn Aussagen auf Grund von einzelnen Architekturgliedern sind kaum möglich. Selbst wenn ein Türsturz gefunden würde, wird oft unklar bleiben, ob er vom Obergeschoss oder allenfalls vom Hyposkenion stammt. Der architektonisch einfachste, am wenigsten aufwendige Bühnenhaus-Typus ist somit derjenige, der am schwierigsten nachzuweisen ist. Er dürfte weiter

---

1836 cf. Albanien, Schätze aus dem Land der Skipetaren, Ausstellungskatalog Hildesheim 1988, 74f., Abb. 49 (Rekonstruktionszeichnung). Abb. 50 (schematischer Plan). Abb. 55 (Erhaltungszustand, nur vom Westflügel sind einige Reste vorhanden!).

1837 Offen ist bisher, ob auch das Bühnenhaus von Kalydon zu dieser Gruppe gehört.

1838 Anders der Ausgräber L. Papajani, Monumentet 18, 1979, 53, Taf. 3; cf. zum Erhaltungszustand den Bestandplan 52, Taf. 2!

verbreitet gewesen sein, als die wenigen sicheren Beispiele dies ahnen lassen.

Die Thyromata-Front ist ausgezeichnet durch breite Öffnungen in der Bühnenhaus-Wand hinter dem hohen Proskenion, die geschlossen werden, aber auch offen stehen können. Wegen der weiten Öffnungen war es nicht möglich, für diese Öffnungen oder zumindest für die grösste mittlere Öffnung Türstürze aus Stein[1839] zu verwenden. Um die Spannweite der Öffnungen zusätzlich zu verringern, hat man zudem die Türstürze in der Form von Holzbalken, zumindest für die breitere Mittelöffnung, in der Regel offenbar auf vorkragende steinerne Konsolen gelegt. Solche Kragsteine von charakteristischer und daher leicht zu erkennender Form kamen sonst im Zusammenhang mit dem Theater und insbesondere mit dem Bühnenhaus nicht zur Verwendung[1840]. Der Nachweis eines einzigen solchen Kragsteines reicht daher aus, um mit Grund auf ein Thyromata-Bühnenhaus zurückschliessen zu können; über dessen Ausgestaltung im Detail lässt sich dann nichts weiteres aussagen. Häufiger geben sich deutliche Hinweise auf Thyromata-Öffnungen daraus, dass das Gewicht solcher Fassaden auf den Pfeilern zwischen und neben den Öffnungen liegt; die besonderen statischen Verhältnisse lassen sich nicht selten schon an der Ausgestaltung des Fundamentes abzulesen, welches den Pfeilerrhythmus aufnimmt.

Bühnenhaus-Fronten mit plastischer architektonischer Ausgestaltung sind dann nachweisbar, wenn signifikante Bauglieder in ausreichender Zahl erhalten sind. Es geht dabei um einen Architekturaufbau, der in der Regel in der Form von Halbsäulen mit plastisch ausgebildeten Gebälkelementen vor die eigentliche Fassade gesetzt wird, wobei, technisch gesehen, die Halbsäulenelemente und die dahinter liegenden Mauerquadern aus einem einzigen Stein bestehen. Insgesamt finden sich damit an einer Bühnenhaus-Front dieses Typs relativ viele signifikante Einzelstücke, d. h., wenn es eine solche Fassade gegeben hat, ist die Wahrscheinlichkeit relativ gross, dass sie mit Hilfe von Fundstücken auch nachgewiesen werden kann. Im Weiteren kann auch ein stärkeres Frontfundament des Bühnenhauses auf eine solche architektonische Ausgestaltung des Oberbaus hinweisen. Betont sei, dass es hier um eine dreidimensionale Architekturgliederung aus Stein geht. Denkbar wären auch gemalte Architekturen etwa in Verbindung mit einer glatten Bühnenfront. In Pompeji wurden gemalte Theaterfassaden, allerdings späterer Zeit, gefunden[1841]. Zeugnisse für ähnliche Malereien sind für griechische Bühnenhäuser bisher nicht bekannt, doch kann dies auch an der Erhaltungssituation liegen. A priori ist jedenfalls nicht auszuschliessen, dass glatte Bühnenhaus-Wände eine gemalte Dekoration getragen haben könnten.

18. Bühnenhaus-Fassaden mit plastischem Architekturdekor

Sizilische Bühnenhäuser

Bühnenhaus-Fassaden mit plastischem Schmuck sind insbesondere aus Sizilien bekannt. H. Bulle hat diejenigen von Segesta[1842] und von Tyndaris[1843] auf Grund von erhaltenen Architekturgliedern 1928 rekonstruiert, und seine Rekonstruktionen sind in die Handbücher eingegangen[1844]. Schon O. Puchstein[1845] hatte 1901 erkannt, dass es sich bei diesen Fassaden um hellenistische, von Römischem noch unabhängige Elemente handelt. Die beiden sizilischen Beispiele, welche als charakteristische Vertreter des Paraskenien-Bühnenhauses bereits diskutiert worden sind[1846], dienen als Ausgangspunkt der folgenden Betrachtung, und es stellt sich die Frage, ob es sich dabei um lokale – und, wie vermutet wurde[1847], allenfalls späte – Fassadenbeispiele handelt. Es erstaunt nicht, dass man angesichts solcher architektonisch ausgestalteter Fassaden an die Theater der römischen Kaiserzeit denkt, für welche eine *scaenae frons* mit gebauter Architektur charakteristisch ist. Solche römischen Bühnenfronten gibt es allerdings wohl erst seit augusteischer Zeit[1848]. A. v. Gerkan hat schon 1921[1849] und wieder 1952[1850]

[1839] Ein Sturz aus Marmor ist in Orchomenos in Böotien erhalten, cf. unten 223.

[1840] Eine kleinere Konsole wollte Bulle, am Proskenion von Akrai unterbringen, cf. unten 223.

[1841] cf. R. Ling, Roman Painting (1991) 30f. 75f., Abb. 77. 131f. Umstritten bleibt, in wieweit solche Theaterfassaden mit dem realen Theaterbau zu verbinden sind. Ihren Zeugniswert relativiert C. Courtois, Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain 19, 1986, 51. cf. auch Courtois 93f. mit Anm. 315.

[1842] Bulle, Untersuchungen 116–130, Taf. 21–25. 31f.

[1843] Bulle, Untersuchungen 138–150, Taf. 35–37. 41.

[1844] cf. Bieber, History[2] 170, Abb. 600–602. Allgemein auch Lauter, Architektur a. O. (oben Anm. 405) 172f.

[1845] Puchstein 115f. und zurückhaltender 121f.

[1846] cf. oben 210–213.

[1847] So auch Bieber, History[2] 170. cf. jedoch die folgende Diskussion!

[1848] cf. unten 266, Kapitel 27.

[1849] Gerkan, Priene 106. 118. Es trifft nicht zu, dass Segesta unter Verwendung von Mörtel erbaut wurde, wie Gerkan behauptet!

[1850] A. von Gerkan, Zu den Theatern von Segesta und Tyndaris, in: Festschrift für Andreas Rumpf (1952) 82–92. Nochmals ders., GGA 210, 1956, 164: *Ich selbst habe ... die Datierung ... als unhaltbar nachgewiesen* ... (!). Aufgenommen von Dinsmoor, Architecture a. O. (oben Anm. 227) 307, von A. W. Lawrence Greek Architecture [3](1973), 287 und auch von Billig, OpAth 1980 a. O. (oben Anm. 1559) 55. Entschieden negativ dagegen Bernabò Brea,

daher versucht, die sizilischen Beispiele als beeinflusst von der römischen Entwicklung zu erklären und sie ins 1. Jahrhundert v. Chr. zu datieren. In Segesta musste er dafür eine komplizierte Baugeschichte postulieren, die in den erhaltenen Resten keinerlei Stütze findet.

Für die Bühnenhäuser von Segesta und von Tyndaris gibt es bisher keine stratigraphischen Datierungshinweise. Der Schriftcharakter zweier Ehreninschriften von Statuen[1851], die im Bühnenhaus von Segesta aufgestellt waren und daher seine Existenz voraussetzen, scheint aber eine Datierung nach der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. wahrscheinlich zu machen[1852]. Die Erbauung des Bühnenhauses von Iaitas (Phase 1) kann auf Grund der Ausgrabungsergebnisse stratigraphisch noch ins späte 4. Jahrhundert v. Chr. oder unmittelbar danach datiert werden. Die von Gerkan aufgeworfenen chronologischen Probleme bezüglich des Aufkommens der Bühnenhausfassaden mit plastischem Schmuck sind damit gelöst[1853]. Zum Bühnenhaus der zweiten Phase gehören dort, neben dem statuarischen Schmuck im Architekturverband, auf den noch ausführlicher zurückzukommen ist[1854], ionische Zahnschnittelemente aus Kalkstein[1855], die im unteren Bereich des Bühnenhauses unterzubringen sind, und eine dorische Halbsäulenordnung aus verstucktem Tuff[1856], die im Hauptgeschoss angebracht war[1857], und schliesslich eine Halbsäulenordnung mit sizilisch-ionischen Kapitellen im Attikageschoss. Eine systematische Auswertung der zahlreichen Architekturglieder des Bühnenhauses und eine Rekonstruktion des Aufrisses der beiden Bauphasen des Bühnenhauses von Iaitas ist in Arbeit, aber noch unpubliziert. Der Befund macht aber in jedem Fall klar, dass es architektonischen Ausgestaltungen der Bühnenfront, wie sie in Iaitas, Segesta und Tyndaris begegnen, wohl seit dem mittleren 3. Jahrhundert v. Chr., spätestens aber seit der Zeit um 200 v Chr., der Bauzeit von Iaitas (Phase 2), gegeben hat. Die Spätdatierung, wie sie Gerkan postuliert hat, ist damit überholt[1858].

Nach der Rekonstruktion von Bulle war das Paraskenien-Bühnenhaus von Segesta, welches von Anfang an mit einem Proskenion geplant war[1859], dreigeschossig. Das Bühnenhaus besteht aus einem mittleren langen Saal, der durch Trennmauern in vier Kammern unterteilt ist[1860], und aus zwei seitlichen, die ganze Tiefe einnehmenden Paraskenien, zwischen welchen sich vor dem grossen Saal das hohe, nicht erhaltene Proskenion erstreckte. Die Paraskenien sind von aussen durch Türen in der Seitenwand zugänglich. Der rückwärtige Teil der Paraskenien enthielt eine zumindest teilweise aus Stein gebaute Treppe ins Hauptgeschoss des Bühnenhaus; diejenige im Ostparaskenion ist teilweise erhalten geblieben. Verbindungstüren zum Hauptsaal und zwischen den Kammern des Hauptsaales sind nicht mehr nachzuweisen[1861]. Die Vorderwand der Proskenien ist schräg gegen das Proskenion hin verdickt, parallel dazu ist innen eine kleine Kammer abgeteilt. Im Obergeschoss war hier eine schräg nach der Bühne hin zurückweichende Wand angebracht; zugehörige schräge Bauglieder des Obergeschosses waren schon Puchstein aufgefallen[1862]. Es handelt sich um ein entwicklungsfähiges neues Element, das wir in anderem Zusammenhang weiter verfolgen werden[1863]. An der Südfront der Paraskenien sind an den Aussenecken Pilaster für die Parodostore angebracht, die aus dem umlaufenden Sockelprofil ausgespart blieben und daher gleichzeitig mit der Erbauung des Bühnenhaus sein müssen. Nahe den inneren Ecken der Paraskenien stehen in Hochrelief gearbeitete bockfüssige Panfiguren, von denen Teile der Unterkörper noch am Bau erhalten sind, auch dies ein Element, dem wir uns später wieder zuwenden werden, wenn es um die Frage der Herleitung der kampanischen und römischen Theater

RIA 1964/65 a. O. (oben Anm. 1809) 137. Unentschieden Bieber, History² 168–170, welche jedoch die Spätdatierung übernommen hat. Spätdatierung auch bei Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 415.

1851 dazu Bulle, Untersuchungen 130f.

1852 Zu den Datierungsfragen im Einzelnen, auch zur relativen Chronologie der beiden Bauten, cf. Katalogteil *s. v.* Segesta und *s. v.* Tyndaris!

1853 Dazu zuletzt H. P. Isler, MEFRA 123, 2011, 123f.

1854 cf. unten 230–232.

1855 cf. SicA. VI 21–22, 1973, 15.

1856 cf. SicA. VI 21–22, 1973, 15, Abb. 7.

1857 Für die Einzelheiten cf. H. P. Isler, AntK 23, 1980, 111f. und SicA XIII 44, 1980, 17. Die dorischen Stuckelemente gehören zum dorischen Tufffries, was früher noch nicht erkannt worden war.

1858 Zu spät datiert Lauter, Architektur a. O. (oben Anm. 405) 172, welcher ein nicht zu belegendes Bühnenhaus in Syrakusai aus der Zeit Hierons II als Prototyp postuliert. Zur Abhängigkeit der Stützfiguren aus dem Theater von Syrakusai von den älteren von Iaitas (Phase 1) cf. ferner unten 232.

1859 cf. oben 214.

1860 Bulle kannte die inneren Trennmauern, die P. Marconi, NSc 1927, 301 mit Abb. 4 freilegte, noch nicht und hielt die sekundären Pfeiler im Innern des Bühnensaales für ursprünglich, worauf auch Gerkan, Festschrift Rumpf a. O. (oben Anm. 1850) verweist. Zu den Bauphasen des Bühnenhauses von Segesta cf. Katalogteil *s. v.* und schon Isler, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 154–158.

1861 cf. den Bestandplan bei Isler, NumACl 1981 a. O. 155, Taf. 5, 9. Die Türen bei von Gerkan, Festschrift Rumpf a. O. 83, Abb. 5 l. sind frei ergänzt!

1862 Puchstein 116.

1863 cf. dazu unten 217.

gehen wird[1864]. Zwischen den Panfiguren verlief das nicht erhaltene geschlossene hohe Proskenion, über dessen Gliederung im Einzelnen nichts näheres bekannt ist[1865].

In seiner Rekonstruktionszeichnung der Bühnenwand von Segesta[1866] hat Bulle die erhaltenen Bauglieder eingetragen. Von der dorischen Ordnung des ersten Obergeschosses sind Teile der Halbsäulenordnung hinter der Bühne erhalten, ebenso ist der Triglyphenfries nachgewiesen, im Weiteren die Gitterschranken[1867]. Auch von der ionischen Ordnung des zweiten Obergeschosses, wo Bulle in den Paraskenien die durch die erwähnten Inschriften bezeugten Statuen platziert hat, sind Halbsäulen nachgewiesen. An den Paraskenien gab es kleine Giebel[1868]. Schwieriger ist der Nachweis des auffälligen grossen Giebels mit einer lichten Höhe von 2,75 m über dem Hauptbau, mit welchem ein Zahnschnittelement verbunden wird, das Bulle allerdings der Rückseite des Baus zuweist[1869]. Insgesamt kann festgehalten werden, dass Bulles Rekonstruktion von Segesta auf einer Reihe von Bauglieder beruht, die, wenn auch nicht sehr zahlreich, eine zumindest ungefähre Vorstellung vom Aufriss geben können. Dagegen ist Bulles Rekonstruktion eines zurückgesetzten zweiten Obergeschosses mit Spielbühne[1870], wie schon A. von Gerkan[1871] richtig gesehen hat, verfehlt; die Halbsäulenordnung des zweiten Obergeschosses stand vielmehr über derjenigen des Hauptgeschosses.

Recht zahlreich sind die erhaltenen Bauglieder des Bühnenhauses von Tyndaris, welches L. Bernabò Brea[1872] 1960–1965 neu untersucht hat, was zu einer Modifikation der Rekonstruktion von Bulle geführt hat[1873]. Das Bühnenhaus von Tyndaris gehört ebenfalls zum Paraskenien-Typus[1874]. Im Grundriss[1875] scheint es sich deutlicher als im Aufriss von Segesta zu unterscheiden. Auffällig sind die drei breiten, mit Bogen überspannten Durchgänge, die wohl auch als Zugänge für die Zuschauer dienten[1876]. Die vorspringenden Paraskenien sind schmaler als in Segesta, aber ebenfalls zweigeteilt. Im hinteren, von den Durchgängen her zu erreichenden Teil waren wohl hölzerne (?) Treppen ins Hauptgeschoss angeordnet[1877]. Der vordere Teil des Paraskenions war durch zwei Mauerzungen zusätzlich abgeteilt. Im Gegensatz zu Segesta ist die Paraskenionstirn aber nicht asymmetrisch verdickt und die Mauerzungen verlaufen nicht schräg. Im Ganzen ergeben sich bei näherem Zusehen doch einige Ähnlichkeiten im Grundriss zwischen den beiden Bühnenhäusern, auch wenn die schräge Paraskenienfront nur in Segesta begegnet. Für die Begehbarkeit wichtige Unterschiede liegen in der Position der Türen. Wenn in Segesta der mittlere Durchgang[1878] nicht durch das Gebäude hindurchführen, mag dies mit der topographischen Lage über dem steilen Abhang zusammenhängen. Aber Segesta weist nur eine einzige Tür aus dem Hyposkenion ins Innere auf, die Räume waren im Bühnenhausinnern miteinander verbunden. In Tyndaris dagegen öffnen sich nicht weniger als fünf Tore aus dem Hyposkenionbereich gegen die Orchestra, möglicherweise auf eine ursprüngliche niedrige Bühne[1879]; ob die Paraskenienflügel auch von aussen zugänglich waren, lässt sich nicht mehr sicher erkennen. Die inneren Hauptkammern waren jedenfalls nur von vorn zu betreten. Auch ist in Tyndaris kein figürlicher Architekturschmuck nachgewiesen, welcher den Panfiguren in Segesta entsprechen würde. Deutlich ist schliesslich, dass der Grundriss des Bühnenhauses von Iaitas, welcher auf den ursprünglichen Bau zurückgeht und in der zweiten Phase, was den Bühnensaal und was die Begehbarkeit angeht, beibehalten wurde, weit schlichter ist; darin spiegelt sich die frühere Zeitstellung von Iaitas.

Berücksichtigt man die Ähnlichkeiten im Grundriss und die vergleichbaren erhaltenen Architekturglieder, wird man davon ausgehen, dass der Aufriss der beiden Bühnenhäuser von Segesta und von Tyndaris grundsätzlich ähnlich

1864 cf. dazu unten 282.

1865 Zur Proskenionform in Segesta oben 201.

1866 Bulle, Untersuchungen Taf. 23; dazu kommt die detaillierte Beschreibung der erhaltenen, teilweise nur in der älteren Literatur angeführten Bauglieder 119–128. cf. auch die zeichnerische Wiedergabe der bekannten Architekturglieder auf Taf. 21f.

1867 Vergleichbare Schranken finden sich u. a. auch bei der Hofarchitektur des Peristylhauses 1 von Iaitas aus der Zeit um 300 v. Chr., cf. K. Dalcher, Studia Ietina 6: Das Peristylhaus 1 von Iaitas; Architektur und Baugeschichte (1994) 58, mit Vergleichen. Es gibt daher keinen Grund, dieses Element mit Gerkan, Festschrift Rumpf a. O 86 aus der Privatarchitektur in Pompeji abzuleiten und ins 1. Jahrhundert v. Chr. zu datieren.

1868 Zu diesen und ihrer Ausrichtung cf. unten 239 im Zusammenhang mit der Dachgestaltung.

1869 Bulle, Untersuchungen 127, Q 1, Taf. 22. 31, c.

1870 cf. Bulle, Untersuchungen 122, mit Taf. 23–25.

1871 Gerkan, Festschrift Rumpf a. O. 86.

1872 Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. (oben Anm. 1809) 99–144. cf. die Zeichnungen der erhaltenen Architekturglieder auf Abb. 47–53.

1873 cf. Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. Taf. 4 mit Bulle, Untersuchungen Taf. 37.

1874 cf. oben 199.

1875 cf. RIA 1964/65 a. O. Taf. 1.

1876 cf. oben 166.

1877 So schon Puchstein 120; zustimmend RIA 1964/65 a. O. 127. Sichere Reste von Treppen gibt es jedoch nicht.

1878 Eine Tür auf der Rückseite des Bühnenhauses ist für Segesta nicht gesichert, cf. den Katalogteil *s. v.*

1879 cf. oben 166.

gewesen sein muss[1880], zumal es in Segesta, wie ausgeführt, ein zurückgesetztes zweites Obergeschosses mit Spielbühne so nie gegeben hat. L. Bernabò Brea[1881] hat die bei Bulle behandelten und auch einige zusätzliche Architekturglieder neu untersucht und die Rekonstruktion Bulles kritisch überprüft. Bei zahlreichen Berichtigungen im Einzelnen hat sich der Aufbau des Hauptgeschosses mit dorischen Halbsäulen und einem Trigylphenfries, der seitlich am Bühnenhaus umlief[1882], im Ganzen bestätigt. Auch die Form des zweiten Obergeschosses als Attika mit ionischem Fries und dorischen Regulae und mit einer Pilastergliederung ist durch Architekturglieder belegt. Gesichert sind die kleinen Giebel der Paraskenien[1883]. Da der obere Abschluss des Attikageschosses auf der Oberseite nicht geglättet und daher zur Aufnahme eines weiteren aufgehenden Elements nicht geeignet ist[1884], lehnt Bernabò Brea für Tyndaris zu Recht einen grossen Giebel über dem Mittelbereich der Bühnenhausfassade ab, wie ihn Bulle in Analogie zu Segesta angenommen hatte. Insgesamt wirkt die Rekonstruktion von Tyndaris nach Bernabò Brea mit ihren überall geschlossenen Mauerflächen weit strenger als die Fassade von Segesta. Beim Vergleich der beiden Aufrisse in Segesta[1885] und Tyndaris[1886] könnte man kann sich fragen, ob an den Paraskenien im Obergeschoss von Tyndaris nicht allenfalls je zwei freistehende Säulen ähnlich wie in Segesta zu rekonstruieren wären; eine zurückgesetzte Wand könnte die Zungenmauern im Erdgeschoss der Paraskenien erklären. Weder von rundplastischen Säulen noch von Pilastern im Hauptgeschoss oder von Schrankenplatten sind jedoch irgendwelche Reste nachgewiesen[1887]. Der Hauptunterschied zwischen den Aufrissrekonstruktionen von Segesta und Tyndaris liegt im Vorhandensein oder Fehlen eines grossen Giebels. Der Frontaufbau mit einem hohen Proskenion, einem dorischen Hauptgeschoss und einem ionischen Obergeschoss begegnet auch in Iaitas[1888], wo er mit der zweiten Bauphase zu verbinden ist; anders als in Tyndaris zeigt das Obergeschoss keine Pilaster, sondern wie in Segesta eine Halbsäulenordnung.

In Iaitas sind, wie in Tyndaris, keinerlei Reste eines grossen Giebels gefunden worden, wohl aber Akrotere oder Architekturglieder, welche zeigen, dass über den Paraskenien kleine Giebel vorhanden waren[1889]. Hat es in Segesta wirklich einen grossen mittleren Giebel gegeben? Solche Giebel erwarten wir, nach aller Kenntnis der griechischen Architektur, eher bei Sakralbauten, nicht bei Profanbauten, zudem über einer Schmalseite, nicht über der Langseite eines Gebäude. Dazu kommt ein technischer Aspekt. Ein Giebel, wie er für Segesta angenommen wurde, erfordert eine komplexe, langgestreckte Dachkonstruktion mit schmalen Traufseiten, während man bei einem langgestreckten Bau wohl eher ein konstruktiv viel einfacheren Pultdach oder allenfalls ein Satteldach erwarten würde[1890]; ein Pultdach rekonstruiert Bernabò Brea denn auch über der Attika in Tyndaris[1891]. Auch in Iaitas (zweite Phase) war ein nach hinten geneigtes Pultdach vorhanden. Eine entsprechende Lösung fordere schon von Gerkan[1892] für Segesta; unerklärt bleiben dann allerdings des schon genannten Blocks mit schrägem Zahnschnitt und seines glattes Gegenstücks innerhalb des Baus[1893].

Nun gibt es für den Mittelgiebel ein Zeugnis ausserhalb der Theaterarchitektur, welches eine mit Segesta scheinbar vergleichbare Fassade mit Giebel bezeugt. Es handelt sich um ein 0,32 m hohes Terrakottarelief im Museum von Neapel[1894], leider unbekannten Fundortes und ohne äussere

1880 Hier mit Gerkan, Festschrift Rumpf a. O. 88 zu behaupten, dass die Ähnlichkeit der zwei Aufrisse nur in der Rekonstruktion Bulles zu finden sei, geht angesichts der zahlreichen verwandten Bauglieder nicht an. Richtig ist aber, dass die beiden Rekonstruktionen, welche auf denselben Autor zurückgehen, nicht voneinander unabhängig sind.

1881 Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. 129–134, mit Taf. 4, wo die erhaltenen Bauglieder eingetragen sind.

1882 Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. 132.

1883 Zu diesen und ihrer Orientierung cf. auch unten 237. 239.

1884 Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. 134.

1885 Bulle, Untersuchungen Taf. 23.

1886 Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. Taf. 4

1887 cf. die zeichnerische Zusammenstellung der erhaltenen Bauglieder bei Bernabò Brea RIA 1964/65 a. O. 130–133, Abb. 47–53.

1888 Die Rekonstruktion des Bühnenhauses von Iaitas (Phase 2), welche sich auf zahlreiche erhaltene und teilweise in Sturzlage gefundene Architekturelemente stützen kann, ist in Ausarbeitung.

1889 cf. H. P. Isler, SicA 25, 92, 1992, 10–13, Abb. 11f. und AntK 35, 1992, 55f., Abb. 2. Auf Grund der Fundlage ergibt sich, dass die Giebel über der Schmalseite des Bühnenhauses angebracht waren. Zu Orientierung der Giebel cf. auch unten 239.

1890 Zur Frage der Überdachung der Bühnenhäuser unten 237–240.

1891 Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. 134, Taf. 2, b.

1892 Gerkan, Festschrift Rumpf a. O. (oben Anm. 1850) 88; unerklärt bleibt dann aber der oben 212 mit Anm. 1869 genannte Block mit schrägem Zahnschnitt.

1893 Zu diesen Elementen im Einzelnen Bulle, Untersuchungen 127, Q 1. 3, Taf. 22. 31, c. Das zweite Element (Q 3) ist, ohne im Text erwähnt zu werden, abgebildet bei D. Lo Faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco, Le antichità della Sicilia 1 (1834), Taf. 16, 5; dort Taf. 16, 6 findet sich auch ein Giebelfragment mit Scheibenakroter vom Paraskenion, Bulle a. O. Taf. 22, Q 3.

1894 Ehemals Sammlung Sant'Angelo. A. Levi, Le terrecotte figurate del Museo Nazionale di Napoli (1926) 173f., no. 773, Abb. 134. Bieber, History^2 130, Abb. 480. Courtois 24, Abb. 10, mit Anm. 45

Datierung. Der bisher vorgeschlagene zeitliche Ansatz schwankt zwischen dem 4. und dem 2. Jahrhundert v. Chr. Das Relief zeigt zwischen zwei turmartigen seitlichen Vorsprüngen mit Zinnen als oberem Abschluss eine zweigeschossige ionische Säulenordnung, darüber einen ursprünglich mit drei Scheibenakroteren geschmückten Giebel, in welchem eine weibliche Büste sitzt. Drei Tore sind zwischen den Säulen der unteren Ordnung angebracht, dazu kommen Bogentore in den seitlichen Vorsprüngen. Es ist keineswegs sicher, dass es sich hier um die Darstellung einer Bühnenfassade handelt[1895]. Andere Interpreten deuten das Relief als Bild eines Stadttors[1896], was durchaus wahrscheinlich ist. An eine Bühnenfassade erinnern die beiden paraskenienartigen Turmvorsprünge und die drei Tore. Allerdings haben alle verglichenen Bühnenhäuser Giebelabschlüsse auf den Paraskenien. Auch fehlt beim Modell eine hohe Bühne, doch könnte ein Theater mit niedriger Bühne in der Art von Iaitas (Phase 1) wiedergegeben sein[1897], falls das Relief in die Zeit um 300 v. Chr. oder davor datiert wird. Wenn das Relief, abgesehen von den Proportionen, die, wenn überhaupt, eher an Tyndaris erinnern, der Rekonstruktion Bulles für Segesta ähnlich sieht, hängt dies auch damit zusammen, dass diese nicht in Unkenntnis des Reliefs entstanden ist[1898]. Eine Deutung des Reliefs als Theaterfassade kann m. E. nicht ganz ausgeschlossen werden, doch lässt sie sich nicht beweisen. In jedem Fall aber ist damit ein wohl doch sicher profaner Gebäudeaufriss mit einem Mittelgiebel belegt, wie ihn Bulle in Segesta rekonstruiert; von vorn herein unmöglich ist der grosse Mittelgiebel in Segesta damit nicht! Ob die Rekonstruktionszeichnung Bulles für Segesta nun das Richtige trifft oder nicht, das Argument, es habe keine derartigen Bauten geben können, ist wegen des Reliefs in jedem Fall nicht stichhaltig. Ob der Giebel in Segesta vorhanden war, ist nach allem wohl weiterhin offen[1899]; erklärungsbedürftig bleiben, wenn sie wirklich zum Bühnenhaus gehören, die beiden Architekturglieder mit dem schrägen Zahnschnitt[1900].

Ungewöhnlich bei den beiden Bühnenhäusern von Segesta und Tyndaris in der von Bulle und Bernabò Brea rekonstruierten Form ist, im Vergleich mit anderen bekannten hellenistischen Bühnenhäusern, der dreigeschossige Aufriss. Die Thyromata-Bühnenhäuser waren zweigeschossig[1901]. C. Buckler[1902] hat den Versuch unternommen, unter Verwendung der erhaltenen Architekturglieder für die beiden genannten Bühnenhäuser zweigeschossige Rekonstruktionen zu erarbeiten[1903]. Die Grundidee dabei war, dass die von Bulle und Bernabò Brea für das zweite Obergeschoss verwendeten Bauglieder am Proskenion angebracht werden[1904], während die Rekonstruktion des Hauptgeschosses im Wesentlichen übernommen werden kann[1905]. Die Rekonstruktionen sind optisch ansprechend[1906], wenn sie auch sehr breit und gedrungen wirken[1907]. Können sie aber auch überzeugen?

Ein Vorteil der Rekonstruktionen von Buckler könnte sein, dass damit erklärt wäre, weshalb nach Bulle und Bernabò Brea von den Proskenien kaum Bauteile erhalten geblieben sind. Allerdings genügt dazu wohl auch die Fest-

zur Datierung. Massangabe nach Levi a. O. Bei Courtois finden sich deutlich abweichende Massangaben.

1895 Zurückhaltend Levi, Le terrecotte a. O. 174. Interpretation als Bühnenfassade: E. Petersen, RM 1897, 139–143, Abb. 11. E. Bethe, JdI 15, 1900, 59–61 mit Abb. 2. O. Benndorf, OeJh 5, 1902, 190f., Anm. 41. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 102, Abb. 98. Bulle, Untersuchungen 225f. A. D. Trendall, Paestan Pottery (1936) 32, Abb. 12. Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 220f., Abb. 82. Bieber, History² 130.

1896 Dörpfeld/Reisch 332f.; noch Dörpfeld, AM 1924 a. O. (oben Anm. 87) 93f. Mit ausführlicher Begründung L. Bacchielli, RendLinc ser. VIII, 38, 1983, 29–31, Taf. 2,b; L. Bacchielli, RM 91, 1984, 86, Taf. 44, 2. Ihm folgt Trendall, Paestum a. O. (oben Anm. 1801) 90, Anm. 15.

1897 Dies bemerkte auch Courtois 24, die ebenfalls an eine niedrige, nicht dargestellt Bühne als Möglichkeit denkt. Kritik am Fehlen einer hohen Bühne bei Bacchielli, RendLinc 1983 a. O. 30.

1898 Das Relief wird diskutiert und mit Segesta verglichen bei Bulle, Untersuchungen 225f., mit Datierung in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr.

1899 Dazu auch die Bemerkung unten 239 im Zusammenhang mit der Diskussion der Dachlösung in Segesta und Tyndaris.

1900 Die Zugehörigkeit dieser Elemente zum Bühnenhaus ist nach C. Buckler, Two Sicilian skenai: a modified view, AA 1992, 285 mit Anm. 48 nicht gesichert.

1901 cf. unten 214.

1902 Buckler a. O. 277–293. Ablehnend: U. Schädler, Stadion 23, 1997, 46–48. Wiegand, Solunt a. O. (oben Anm. 157) 45–47.

1903 Das Fehlen weiterer Belege für dreigeschossige Bühnenhäuser hellenistischer Zeit, so Buckler a. O. 279, ist angesichts der Schwierigkeiten, den Oberbau der Bühnenhäuser überhaupt nachzuweisen, allerdings nicht sehr verwunderlich. cf. dazu oben 170 mit Bemerkungen zur Erhaltungssituation und zu den Möglichkeiten eines Nachweises.

1904 cf. Buckler a. O. 279–281. 289–291 mit Abb. 5. 11.

1905 Buckler a. O. 284. 291.

1906 Buckler a. O. 279 bezeichnet sie als 'aesthetically pleasing' und a. O. 289 als 'well proportioned', doch beweist dies noch lange nicht, dass sie deswegen auch richtig sind.

1907 Ähnliche Proportionen zwischen Proskenionhöhe und Höhe der Bühnenwand finden sich auch bei Thyromata-Bühnenhäusern, die allerdings im Allgemeinen weniger breit sind. cf. etwa Priene, Gerkan, Priene Taf. 33; Bieber, History² 110, Abb. 421. Auch das späthellenistische Bühnenhaus in Ephesos, Heberdey/Niemann/Wilberg, FiE 2 a. O. (oben Anm. 38) Abb. 56; Bieber, History² 116, Abb. 444.

stellung, dass das Proskenion in Tyndaris, wo immerhin ein Halbsäulenpfeiler traditioneller Form erhalten geblieben ist[1908], durch die Errichtung einer Arena in der Kaiserzeit vollkommen beseitigt wurde[1909], und dass in Segesta an Stelle des ursprünglichen geschlossenen Proskenions um 200 v. Chr. ein vorspringendes und in der Kaiserzeit schliesslich vielleicht ein zusätzliches Bema[1910] errichtet wurde. Buckler geht bei ihrem Rekonstruktionsversuch in Segesta denn auch vom zweiten Stylobat mit Einzelfundamenten (Segesta, Phase 2) aus, ohne dies näher zu begründen[1911]. Sie leitet daraus auch für Tyndaris eine gegenüber der Front der Paraskenien etwas vorspringende Proskenion-Front ab. In diesem Ausgangspunkt liegt eine Schwäche der Rekonstruktionsvorschläge, die aber nur den Grundriss der Proskenien betrifft, denn die Architekturelemente des Aufrisses des Bühnenhauses müssten mit der Proskenionfront einer zweiten Bauphase zugewiesen werden, welche an der Bühnenwand keinerlei Spuren hinterlassen hat. Andernfalls müssten die im Stil und in der Ausführung eng verwandten Bauglieder, welche mit dem Proskenion oder mit der Bühnenfront zu verbinden sind, chronologisch auf zwei Phasen aufgeteilt werden[1912]. Mit der Rekonstruktion eines ursprünglichen Proskenions in der Flucht der Paraskenien in Segesta, die gleichfalls denkbar wäre, könnte die zweigeschossige Bühnenhausfassade entsprechend der Vorschlag von Buckler beibehalten werden.

Die zweigeschossige Rekonstruktion mit begehbaren Paraskenien im Hauptgeschoss macht es nötig, die durch Inschriften im Theater von Segesta nachgewiesenen Statuen vom Bühnenhaus zu trennen; sie können irgendwo im Theater aufgestellt gewesen sein[1913], am ehesten am Orchestrarand. Damit entfällt allerdings ein, wenngleich nicht sehr verlässliches Argument für die absolute Datierung des ersten Bühnenhauses von Segesta[1914]. Wenn die neue Rekonstruktion in Segesta eine dorische über einer ionischen Ordnung anbringt, ist dies, wie Buckler[1915] anmerkt, kein Hindernis[1916].

Bedenklich erscheint dagegen, dass nur ein Teil der bekannten Architekturglieder in den Rekonstruktionen Bucklers untergebracht werden kann; wenn Buckler diese Elemente einfach anderen Phasen der Bühnenhäusern oder anderen (nicht näher bezeichneten) Partien der Konstruktionen zuweist[1917], macht sie es sich doch wohl zu leicht. Fest steht, dass in Tyndaris, wo für das Bühnenhaus keinerlei Bauphasen nachgewiesen sind[1918], Elemente dreier Geschosse erhalten sind, nämlich ein Halbsäulenpfeiler-Proskenion traditioneller Art[1919], eine dorische Halbsäulenordnung, die im Hauptgeschoss anzunehmen ist, und eine Pilasterordnung, die mit der Attika verbunden wird. In Segesta wird das charakteristische Pilasterkapitell[1920] von Buckler[1921] einem früheren Bauzustand zugeteilt. Seine Verwendung nicht als selbständiges Element, sondern zusammen mit einer ionischen Ordnung, wie dies die Rekonstruktion von Bulle vorsieht, ist jedoch durch Funde in Iaitas und in Makedonien für die Zeit um 300 v. Chr. und bald danach gut bezeugt[1922].

Ein weiterer Diskussionspunkt ist die Ausgestaltung des Daches der Bühnenhäuser. Buckler rekonstruiert, offenbar aus ästhetischen Erwägungen[1923], für Segesta ein Satteldach[1924], ebenso auch für Tyndaris[1925]. Bernabò Brea's Vorschlag für ein Pultdach wird aus ästhetischen Erwägungen

1908 cf. den Katalogteil *s. v.* Tyndaris

1909 cf. dazu Katalogteil zu Tyndaris.

1910 cf. dazu Katalogteil zu Segesta.

1911 Buckler a. O. 279. 280.

1912 Das Problem wird bei Buckler a. O. nicht angesprochen.

1913 So Buckler a. O. 284 mit Anm. 39, die sich auf Ch. Schwingenstein, Die Figurenausstattung des griechischen Theatergebäudes (1977) 84. 138 beruft. cf. jedoch die Statuen am Bühnenhaus von Philippopolis (Plovdiv), unten 221.

1914 cf. oben 211f. Als Datierungshinweis für die Erbauung des Theaters können die Inschriften jedoch gleichwohl benutzt werden.

1915 Buckler a. O. 284 mit Belegen; besonders interessant ist der Hinweis auf den paestanische Kelchkrater des Asteas in Madrid, Trendall, Paestum a. O. (oben Anm. 1801) 84. 127, Taf. 46; Bieber, History[2] 130, Abb. 479, mit fehlerhafter Umzeichnung der Architekturordnungen Abb. 479, b.

1916 Ionische Proskenien sind über die von Buckler a. O. 282 mit Anm. 26 genannten Beispiele hinaus belegt, cf. oben 190. Im ersten Theater von Larissa, a. O. 282f. mit Anm. 27, liegt das ionische Gebälk über dorischen Halbsäulen ohne Kapitelle nicht *in situ*! cf. dazu der Katalogteil *s. v.* Larissa, erstes Theater! Dies hat schon Bulle, Untersuchungen 237 mit Abb. 4, b richtig gesehen.

1917 cf. Buckler a. O. 285 mit Anm. 44; 289. 293!

1918 cf. Katalogteil zu Tyndaris; auch oben 169 zu einer vermuteten ersten Phase mit einer niedrigen Bühne, welche der bei Buckler vorgeschlagenen Rekonstruktion vorausgehen müsste.

1919 So auch Buckler a. O. 289.

1920 Bulle, Untersuchungen 124, L, Taf. 22. 24.

1921 Buckler a. O. 285, Anm. 44 mit Abb. 3.

1922 Dazu Dalcher, Studia Ietina 6 a. O. (oben Anm. 1867) 59f., mit Belegen. Auch schon H. P. Isler, in: W. Hoepfner/G. Brands, Basileia. Die Paläste der hellenistischen Könige, Symposion Berlin 1992 (1996) 256f. mit Abb. 6f.

1923 cf. a. O. 285: 'a better, more harmonious solution'.

1924 Buckler a. O. 285 mit Anm. 48 schliesst einen grossen mittleren Giebel nicht ganz aus, weist aber darauf hin, dass die Zugehörigkeit des schrägen Zahnschnittelements zum Bühnenhaus nicht sicher ist.

1925 cf. Buckler a. O. 292.

zurückgewiesen[1926]. Dabei bleibt der Autorin[1927] bewusst, dass sich mit einer gegen die Bühne geneigten Dachfläche das Problem einer wirksamen Wasserableitung stellt, denn das Meteorwasser kann wohl kaum direkt auf die Holzbühne des Proskenions abgeleitet worden sein[1928]. Sie schlägt daher ein nirgendwo sonst bezeugtes Wasserableitungssystem vor[1929], das parallel hinter dem Dachrand mit nicht funktionalen, sondern bloss dekorativen Löwenkopf-Wasserspeiern[1930] verlaufen wäre. Bei der von Buckler vorgeschlagenen Satteldachlösung ergeben sich jedoch technisch nur schwer zu lösende Probleme der Dachentwässerung. Das Entwässerungsproblem lässt sich mit einem Pultdach mit der Traufseite hinten, wie Bernabò Brea für Tyndaris vorgeschlagen hat, zwanglos lösen. Dort fehlen bei den erhaltenen Architekturgliedern vom Dachrand der Attika Regenrinnen[1931]; zudem sind sie oben nicht geglättet. Die Einarbeitungen, welche Bulle in Segesta als Regenrinnen in Anspruch nimmt[1932], sind anders zu interpretieren[1933], denn Regenrinnen haben keinen rechteckigen Querschnitt. Es kann sich, wenn eine Lösung mit Pultdach auch für Segesta angenommen wird, um die Befestigungsvorrichtung für das aufliegende Dach handeln. Eine Lösung mit grossem mittlerem Giebelabschluss ist dann allerdings für Segesta ausgeschlossen.

Auch bei den Bühnenhäusern in Segesta und Tyndaris handelt es sich nicht wirklich um dreigeschossige Bauten, sondern, wenn man Bulle und Bernabò Brea folgt, um zweigeschossige Konstruktionen mit einer dreigeschossigen Fassade und dreigeschossigen Paraskenien. Zwar hatte Bulle geglaubt, auf der Höhe des zweiten Obergeschosses eine Spielfläche annehmen zu müssen und daher den Giebel zurückgesetzt, was nicht zutreffen kann[1934]. Auf dem Niveau des zweiten Obergeschosses hat sich im Bühnensaal kein funktionaler Boden befunden, während die Paraskenien allenfalls ein echtes zweites Obergeschoss gehabt haben können, wie dies Bernabò Brea für Tyndaris angenommen hat[1935]. Dem entspricht auch die Beobachtung im Bühnenhaus von Iaitas, dass es im Hauptsaal nur einen Zwischenboden, eben denjenigen im Hauptgeschoss, gegeben hat[1936], was aber nicht als Argument gegen eine dreigeschossige Bühnenhausfassade verwendet werden kann[1937]. Die Dachrekonstruktion ist mit der Aufrissrekonstruktion direkt verknüpft. Im Fall einer Pultdachlösung, wie sie auch für Iaitas (Phase 2) zu rekonstruieren ist, ergibt sich aus konstruktiven Gründen notwendigerweise eine Attikazone als oberer Abschluss der Fassade; dass die Attika wie die darunter liegenden Fassadengeschosse architektonisch gestaltet wird, kann dabei nicht verwundern. Insgesamt ergibt sich, dass der traditionellen Rekonstruktion von Segesta und Tyndaris (nach Bernabò Brea) mit einem nach der Rückseite hin geneigten Pultdach weiterhin der Vorzug gegenüber der zweigeschossigen Satteldachlösung zu geben ist.

In Segesta geben die erhaltenen Bauglieder auch Auskunft über die Türen, welche vom Bühnenhaus auf das hohe Proskenion führten. Es gab eine grössere mittlere und zwei kleinere seitliche und den Halbsäulen unmittelbar benachbarte Türen[1938]; das mittlere Bühnentor war nicht nur durch seine Grösse, sondern auch durch den weiteren Achsabstand der mittleren Halbsäulen betont. Weitere Türen werden oberhalb derjenigen im Erdgeschoss vom Bühnenhaus in die Paraskenien geführt haben, doch sind sie nicht mehr nachzuweisen. Bulle hat die Paraskenienhallen gegen die Bühne hin mit Schrankenplatten abschliessen wollen[1939], doch trifft dies kaum das Richtige, denn damit wären die Paraskenienhallen für das dramatische Geschehen weitgehend unbe-

1926 Buckler a. O. 292: '*Viewed from almost any angle this solution presents an awkward and graceless appearence*' ... cf. auch a. O. Anm. 76.

1927 Buckler a. O. 285–287.

1928 Ein Problem, welches sich auch bei den Thyromata-Bühnenhäusern stellt. cf. allgemein dazu unten 236.

1929 Eine Wasserableitung zur Rückwand des Bühnenhauses stellte sich schon Bulle, Untersuchungen 126 vor.

1930 Nicht durchbohrte Löwenkopf-Wasserspeier sind, über die Buckler a. O. 285f. mit Anm. 51 hinaus angeführten Beispiele, nicht ganz vereinzelt. Für weitere Beispiele cf. M. Mertens-Horn, Die Löwenkopf-Wasserspeier des griechischen Westens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr., RM, Ergh. 28 (1988), 131–143 zu den Pseudo-Wasserspeiern sowie Kat. 48–61; auch Kat. 11. Hellenistische und kaiserzeitliche Beispiele aus Kleinasien nennt K. Piesker, Patara II 2 (2012) 238.

1931 cf. Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. (oben Anm. 1809) 134 mit Abb. 52.

1932 Bulle, Untersuchungen 126, P 1–8, Taf. 22 und Taf. 20 Mitte; die Anordnung der Blöcke ist nicht verbindlich, sondern Rekonstruktion.

1933 Den typischen Querschnitt eines Gebälks mit halbkreisförmiger Regenrinne zeigt das Vergleichsstück aus Solunt bei Bulle, Untersuchungen Taf. 22. cf. auch die ganz entsprechenden Elemente vom Peristylhaus 1 in Iaitas, cf. Dalcher, Studia Ietina 6 a. O. (oben Anm. 1867) 57f., Taf. 67, mit weiteren Belegen.

1934 cf. oben 212f.

1935 cf. die Schnittrekonstruktion bei Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. Taf. 2 b.

1936 Dazu Isler, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 134.

1937 So Buckler a. O. 293.

1938 cf. Bulle, Untersuchungen 121 mit Taf. 23, wo die erhaltenen Bauglieder eingetragen sind. Die Türen wurden entsprechend auch in Bucklers Rekonstruktion übernommen, cf. a. O. (oben Anm. 1900) 285 mit Abb. 5.

1939 Besonders deutlich bei Bulle, Untersuchungen Taf. 24f. Übernommen bei Buckler a. O. 285.

nutzbar geworden; die Flügelhallen müssen von der Bühne her betretbar gewesen sein. Eine Lösung mit drei entsprechend proportionierten Bühnentoren wird auch für Tyndaris angenommen, wo jedoch nur der Sturz der Mitteltür nachgewiesen ist[1940], nach welchem sich die Dimensionen auch von Bulles Mitteltür für Segesta richten. Eine dreitürige Lösung für Tyndaris hat den statisch ins Gewicht fallenden Nachteil, dass die Öffnungen im Erdgeschoss aus dem Bühnenhaus ins Hyposkenion nicht unter denjenigen des Obergeschosses liegen[1941]. Im weiteren hat die Lösung mit drei Bühnentoren zur Folge, dass in den vorgeschlagenen Rekonstruktionen für Tyndaris eine Säulenabfolge mit ganz unregelmässigen Intercolumnien entsteht. So wäre vielleicht eine Lösung mit fünf nach aussen kleiner werdenden Toren vorzuziehen, auch wenn dafür keine direkten Parallelen beizubringen sind[1942]. In Iaitas (Phase 2) gab es, wie in Segesta, drei Bühnentore, von denen Schwellen und Türstürze in Falllage geborgen werden konnten.

Ein charakteristisches Element des Aufrisses der Bühnenhäuser von Iaitas, Segesta und Tyndaris sind die Paraskenien. Hier lässt sich eine Entwicklung erkennen, auf die nun einzutreten ist[1943]. Zunächst kann festgehalten werden, dass die genannten Bauten in den hier interessierenden Phasen einigermassen datierbar sind[1944]. Am ältesten ist Iaitas (Phase 1), das stratigraphisch noch ins späte 4. Jahrhundert v. Chr. oder unmittelbar danach gesetzt werden kann. Iaitas (Phase 2) ist stratigraphisch um 200 v. Chr. oder bald danach datiert, Segesta (Phase 2) aus typologischen Gründen etwa gleichzeitig[1945]. Segesta (Phase1) muss wegen des Vorhandenseins einer Hochbühne in jedem Fall jünger sein als Iaitas (Phase 1) mit seiner niedrigen Bühne; wie erwähnt[1946] gibt es Hinweise auf eine Bauzeit um die Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. oder wenig später. Ohne feste Datierungshinweise bleibt Tyndaris, doch wird man vermuten, dass dieses Bühnenhaus insbesondere auf Grund der etwas einfacheren Fassadengestaltung älter als Segesta (Phase 1) ist[1947]; die Grundrissanalyse wird diesen Ansatz bestätigen. Tatsächlich lassen sich an den Paraskenien wichtige Veränderungen erkennen. Beim ältesten Beispiel, Iaitas (Phase 1) handelt es sich um seitliche Vorbauten ohne jegliche innere Unterteilung; auf die direkte Abhängigkeit dieses Grundrisses vom Dionysostheater in Athenai wurde bereits hingewiesen[1948].

Eine auffällige Neuerung begegnet erstmals in Segesta (Phase 1). Hier sind die Proskenionfronten gegen die Bühne hin verdickt; zudem finden sich innere Parallelmauern, welche die Schräge der Innenflucht der Frontmauern aufnehmen. Spitzwinklig und stumpfwinklig geschnittene Architekturglieder machen deutlich, dass im ersten Obergeschoss die Paraskenienflucht der Innenflucht der Frontmauern folgte und schräg gegen die hohe Bühne hin zurückwich. Dies ist in der Rekonstruktion von Bulle[1949] und auch in derjenigen von Buckler[1950] berücksichtigt, wo an den Paraskenienflügeln offene Säulenhallen angeordnet werden, zwischen welchen Schrankenplatten eingefügt sind[1951]. Als Motiv für diese Neuerung mit schrägen, zur Bühne hin zurückweichenden Fluchten vermutete schon Puchstein einerseits ästhetische, andererseits praktische Gründe[1952]. Tatsächlich ergab sich eine deutliche Sichtverbesserung für die Zuschauer, die oben in den Koilonflügeln und nahe bei den Analemmata sassen. Aber es ergab sich auch eine optische Korrektur, ein Verkürzungseffekt[1953]. Eine gemalte Skenographie[1954] ist hier sozusagen in gebaute Architektur übersetzt. Dies ist ein für die antike Theaterarchitektur sonst nicht belegtes Vorgehen, das erst wieder in der europäischen Renaissance Vergleiche findet, man denke nur an das Teatro Olimpico des Palladio in Vicenza[1955]. Es handelt sich bei den schrägen Paraskenienfronten um eine wichtige, in ihrer Bedeutung noch zu wenig hervorgehobene Neuerung, welche in Kampanien in modifizierter Form aufgenommen wer-

1940 cf. Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. 131, Abb. 49, mit Taf. 4, b. Übernommen bei Buckler a. O. (oben Anm. 1900) mit Abb. 11.

1941 Buckler a. O. 291 fragte sich, ob den fünf Hyposkeniontüren drei oder fünf Türen im Proskenion entsprochen haben. Nachdem dieses aber nach dem Ausweis des erhaltenen, oben genannten Werkstückes ein offenes Proskenion mit Pinakes der üblichen Form gewesen ist, stellt sich das Problem in dieser Form nicht.

1942 Fünf Tore auf die Bühne sind beim Proskenion-Bühnenhaus von Termessos erhalten, cf. unten 229.

1943 cf. schon Isler, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 151f. mit einem Ausblick auf die Entwicklung in Kampanien; dazu hier oben 211.

1944 Zu den Datierungsgrundlagen cf. auch den Katalogteil!

1945 Dazu schon oben 218.

1946 Dazu auch oben 199 und ausführlich im Katalogteil *s. v.*

1947 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

1948 cf. oben 167.

1949 Bulle, Untersuchungen Taf. 23–25.

1950 Buckler a. O. Abb. 5.

1951 Zur Rekonstruktion der Schrankenplatten cf. oben 213. 216.

1952 Puchstein 116. Ebenso Bulle, Untersuchungen 238. Bieber, History[2] führt nur die bessere Sicht auf die Bühne an.

1953 Bei Puchstein 116 heisst dies: '*um die malerische Wirkung der ganzen Bühnenfassade zu steigern*'.

1954 cf. dazu 157.

1955 cf. Catalogo. Mostra del Palladio a. O. (oben Anm. 201). Vicenza, Basilica Palladiana 143, Abb. 147. Die perspektivische Wirkung der Szenerie wird dagegen bei Bieber, History[2], 257, Abb. 841 nicht deutlich.

den wird[1956], mit der Einführung der kaiserzeitlichen *scaenae frons*[1957] dann aber keine Fortsetzung mehr findet.

Ein weiteres Beispiel für ein Bühnenhaus mit schräg nach der Mitte hin zurückweichenden Paraskenienfronten ist das Theater von Solus (Phase 2), wie es A. Wiegand rekonstruiert hat[1958], der sich an die Rekonstruktion von Bulle für Segesta (Phase 1) anlehnt. Varianten ergeben sich nach Wiegand auf Grund der erhaltenen Bauglieder nur für die Anordnung der drei Bühnentore. Die Aufrissrekonstruktion wird im ganzen, was das Hauptgeschoss und die Fassade des Obergeschosses betrifft, das Richtige treffen. Auch in Solus (Phase 2) ist aber statt des von Wiegand vorgeschlagenen Satteldachs, wie für die anderen verwandten Bauten ein Pultdach anzunehmen[1959], denn für ein voll ausgebautes zweites Obergeschoss, wie es sich bei Wiegands Rekonstruktion[1960] ergibt, ist funktional kein Bedürfnis vorhanden[1961]. Nicht richtig kann die Rekonstruktion des Bühnenhaussockels sein, der viel zu niedrig ausgefallen ist[1962]. Alle übrigen bekannten hohen Proskenien griechischer Theater sind bedeutend höher[1963]. Die Sockelhöhe ist in der vorgeschlagenen Rekonstruktion von der rekonstruierten Höhe der erhaltenen Karyatide abgeleitet, die allerdings kaum in der von Wiegand vorgeschlagenen Position am Bau angebracht gewesen sein kann[1964]. Der Erhaltungszustand des Bühnenhauses von Solus ist ganz ungenügend, entscheidende Punkte können nicht mehr geklärt werden. Dies betrifft die Unterscheidung von Bauphasen und die absolute Chronologie. Die geringen Reste der einzig erhaltenen schrägen Paraskenienfront im Norden machen einen sekundären Einbau wahrscheinlich[1965]. Daraus ergibt sich, dass die schrägen Fronten der Paraskenia in Solus der zweiten Bauphase zugehören, die in Abhängigkeit von Segesta (Phase 1) entstanden sein muss, während die Karyatide noch mit einem ursprünglichen Bühnenhaus aus der Zeit nach der Neugründung von Solus im späteren 4. Jahrhundert v. Chr. zu verbinden sein wird.

Die neue Form der schrägen Paraskenienfront, welche in Segesta (Phase 1) in unserem Denkmälerbestand erstmals begegnet, wurde beim Umbau in Segesta (Phase 2), der eine Umgestaltung des Proskenions brachte, beibehalten[1966]. Sie wurde beim Umbau des Bühnenhauses in Iaitas (Phase 2) übernommen, der neben der Erneuerung und Verkleinerung der Paraskenien eine Umgestaltung des Proskenions analog zu Segesta (Phase 2) brachte. Die neue Form mit schrägen Paraskenienfronten hat sich in Westsizilien offensichtlich in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts durchgesetzt.

Das Bühnenhaus von Tyndaris steht in der Gestaltung der Paraskenien zwischen der ursprünglichen Lösung, die auf das Dionysostheater in Athenai zurückgeht und in Sizilien durch Iaitas (Phase 1) belegt ist, und derjenigen mit schrägen Paraskenienfronten in Segesta (Phase 1). In Tyndaris findet sich eine Parallelführung der Frontmauern der Paraskenien, die allerdings in den vorgeschlagenen Rekonstruktionen von Bulle und von Buckler nicht berücksichtigt worden ist[1967]. Sie ist dennoch im Bestandplan offensichtlich und entspricht der Situation in Segesta, wo ebenfalls eine Tür in die Flügelkammern führt, ganz genau[1968]. Allerdings sind die Frontmauern (noch) nicht schräg geführt[1969]. Es ergibt sich damit ein Aufriss der Paraskenien mit wenig tiefen, nicht perspektivisch angeordneten Hallen im Hauptgeschoss, offensichtlich ein Zwischenschritt von den geschlossenen Paraskenien in Iaitas (Phase 1) zur schrägen Lösung in Segesta. Diese relative Abfolge der Entwicklung kann auch als Argument für eine absolute Datierung des nicht fest datierten Bühnenhauses von Tyndaris zwischen Iaitas und Segesta[1970] verstanden werden.

Auch wenn die Aufrissgestaltung der Bühnenhäuser nicht bis in die letzten Details geklärt werden kann, ergeben sich für die vier Bühnenhäuser in Iaitas, Segesta, Solus

1956 cf. oben 211.

1957 Dazu cf. unten 403–440, Kap. 34.

1958 cf. Wiegand, Solunt a. O. (oben Anm. 157) Beil. 20f.

1959 Dazu oben 213. 216.

1960 cf. Wiegand, Solunt a. O. Beil. 22.

1961 Die Annahme eines Obergeschosses beruht, was die Attikafassade angeht, auf einem ionischen Basisfragment JH 1 und auf der Zuweisung von Balustradenelementen an die Paraskenien, cf. Wiegand, Solunt a. O. Beil. 20f.

1962 Allgemein zur Kritik an der Rekonstruktion von Wiegand H. P. Isler, RA 2001, 403–406. Positiv dagegen E. R. Gebhard, AJA 103, 1999, 365–367.

1963 Zur Proskenionhöhe allgemein und zu den Extremwerten cf. oben 194.

1964 Dazu auch unten 232.

1965 cf. den Bestandplan bei Wiegand, Solunt a. O. 10, Abb. 4. Der Block mit der Kote 543 ist sekundär angeschoben und passt nicht mit der ursprünglichen inneren Flucht des Paraskenions zusammen. Die Beobachtung vor Ort zeigt, dass die ursprüngliche innere Flucht als Felsabarbeitung (auf dem Plan bei Wiegand nicht eingetragen) noch deutlich zu erkennen ist; sie verläuft rechtwinklig zur geraden Front des Paraskenions.

1966 Dazu oben 217.

1967 Dazu schon oben Bulle: 213 mit Anm. 1885. Buckler: 214 mit Anm. 1903.

1968 cf. die Pläne bei Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. (oben Anm. 1809) Taf. 1 und Isler, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 155, Taf. 5, 9.

1969 So irrtümlich A. W. Lawrence, Greek Architecture (1957) 287, worauf Buckler a. O. (oben Anm. 1900) 291, Anm. 69 hingewiesen hat; bereits stillschweigend berichtigt in A. W. Lawrence, Greek Architecture ^{3}(1973) 287. Unrichtig auch Bieber, History^{2} 169.

1970 cf. oben 218.

und Tyndaris doch zahlreiche typologische Gemeinsamkeiten, die es erlauben, sie in einer besonderen sizilischen Gruppe zusammenzufassen. Das Bühnenhaus von Solus (Phase 1) entspricht im Grundriss, soweit dieser noch kenntlich ist, weitgehend demjenigen von Iaitas (Phase 1)[1971]. Auch die plastisch ausgearbeiteten Stützfiguren entsprechen sich[1972]. Der Aufriss von Solus (Phase 1) ist daher entsprechend zu Iaitas anzunehmen, auch wenn keine Elemente erhalten sind[1973]. Auch im grossen Theater von Syrakusai sind Stützfiguren gefunden worden, doch lässt sich dort vom Grundriss des Bühnenhauses der hellenistischen Zeit keine ausreichende Vorstellung mehr gewinnen[1974]; immerhin kann ausgeschlossen werden, dass es ein Paraskenien-Bühnenhaus war.

Eine auffällige Besonderheit in der Fundamentierung lässt sich beim ursprünglichen Bühnenhaus von Morgantina erkennen; das Frontfundament des Bühnenhauses ist sehr breit, breiter als das Fundament der nördlichen Schmalseite[1975]. Eine entsprechende Beobachtung lässt sich in Lokroi Epizephyrioi in Grossgriechenland machen, wo die erhaltene Frontmauer ebenfalls zum ursprünglichen Bestand gehört. Eine grössere Mauerstärke in einem Gebäudeverband deutet darauf hin, dass eine grössere Last getragen werden muss. In Kenntnis der Bühnenfronten von Segesta und Tyndaris liegt die Vermutung nahe, diese grössere Last sei durch eine plastische architektonische Fassadengestaltung zu erklären, auch wenn eine solche bei den drei ausführlicher besprochenen sizilischen Beispielen nicht zu einer Fundamentverbreiterung geführt hat[1976]. Sicherheit ist nicht zu gewinnen, solange der erhaltene Baubestand in beiden Theatern nicht veröffentlicht ist und unbekannt bleibt, ob allenfalls – in ihrer Bedeutung möglicherweise nicht erkannte – Architekturglieder einer Bühnenfassade gefunden worden sind.

Bühnenhäuser im griechischen Mutterland und in Kleinasien

Sind die Bühnenfassaden mit plastischem Architekturschmuck eine sizilische Besonderheit? Das älteste und in der Gliederung schlichteste Beispiel ist bisher das Bühnenhaus von Iaitas. Es erscheint wenig wahrscheinlich, dass die Fassadengestaltung in Sizilien erfunden wurde und von dort her ihre Wirkung gehabt hat. Damit stellt sich die Frage nach einem Vorbild für die sizilischen Architekturfronten.

Es hat sich früher gezeigt, dass für den Grundriss von Iaitas (Phase 1), wohl bis in Einzelheiten hinein, das Dionysostheater in Athenai als enges Vorbild diente[1977]. So liegt es nahe, auch für die charakteristische Gestaltung des Aufrisses der Bühnenfassade das Vorbild dort zu suchen. Einmal mehr ist der Erhaltungszustand der Ruine des Dionysostheaters nicht ausreichend, um zu einer sicheren Antwort zu kommen[1978]. Aber es gibt Hinweise, dass eine architektonisch ausgeformte Front vorhanden gewesen sein könnte, die dann als Vorbild für die sizilischen Theater hätte dienen können. Schon Dörpfeld[1979] war aufgefallen, dass die Fundamente der Front zwischen den Paraskenien beim Bühnenhaus des Lykurg breiter sind als die übrigen Fundamente des Bühnenhauses mit Ausnahme der Paraskenien. Dörpfeld hatte aus dem breiteren Fundament geschlossen, dass es mehr als eine gewöhnliche Mauer getragen haben müsse. Er hat daraus seine Rekonstruktion mit einer vorgeblendeten Kolonnade als Vorstufe des Proskenions abgeleitet, die in der vorgeschlagenen Ausgestaltung nicht annehmbar scheint[1980]. Mit Blick auf die besprochenen Architekturfassaden in Sizilien scheint dagegen die Annahme vertret-

1971 cf. unten 232.

1972 Dazu unten 232.

1973 Wiegand, Solunt a. O. (oben Anm. 157) lehnt sich für die Aufrissrekonstruktion von Solus an die dreigeschossigen Rekonstruktionen von Bulle für Segesta und von Bernabò Brea für Tyndaris an, denn es sind kaum Bauglieder erhalten, cf. dort Taf. 20f., wo diese eingezeichnet sind! Mit der Rekonstruktion hat sich in einer Rezension Isler, RA 2001 a. O. (oben Anm. 1962) 403–406 ausführlicher auseinandergesetzt. Davon sei hier festgehalten, das es keinerlei Anhaltspunkte für ein hohes Holzproskenion gibt, das innerhalb der Steinarchitektur der griechischen Bühnenhäuser auch ganz singulär bliebe. Eine teilweise erhaltene Karyatide in Solus kann, wie die Bearbeitung der Rückseite mit dem Stützblock zeigt, nicht an einer Ecke angebracht gewesen sein, sondern sie war in eine Mauer eingelassen; ihre Position kann derjenigen der Stützfiguren in Iaitas daher nicht genau entsprochen haben. Die Aufrissrekonstruktion bei Wiegand, Solunt a. O. (oben Anm. 157) Beil. 20f. gibt den Zustand mit schrägen Paraskenienfronten wieder, welcher einer zweiten Bauphase zugewiesen werden muss, die in die Nachfolge von Segesta (Phase 1) gehört, während der ursprüngliche Bau in Solus (Phase 1) mit Iaitas (Phase 1) zusammengeht. Akzeptiert wird die Rekonstruktion von Wiegand bei Gebhard, AJA 1999 a. O. (oben Anm. 1962) 365–367.

1974 Dazu ausführlicher im Katalogteil.

1975 Besonders breit erscheint im Bestandplan bei R. Stillwell, Kokalos 10/11, 1964/65, Taf. 51 auch die südliche Schmalseite des Bühnenhauses. Dies ist in Wirklichkeit nicht so, denn das Südfundament ist nur in den untersten Lagen erhalten, während Nordmauer und Bühnenfront in der untersten aufgehenden Lage erhalten sind.

1976 In Segesta und in Iaitas (Phase 2) sind die Paraskenienfronten, welche die freistehenden Stützelemente des Hauptgeschosses zu tragen hatten, massiv ausgebildet. In Iaitas war die dorische Ordnung im Hauptgeschoss aus Tuff erbaut, um das Gewicht zu vermindern; cf. SicA VI 21–22, 1973, 15.

1977 cf. oben 167.

1978 cf. oben 168.

1979 cf. Dörpfeld/Reisch 66f. mit Taf. 1f.

1980 Dazu ausführlich schon oben 161.

bar, dass schon die Fundamente in Athen eine architektonisch gestaltete Fassade getragen haben, deren Form sich im Einzelnen allerdings nicht mehr ermitteln lässt. Nicht nur für das Rundkoilon[1981] und für den Grundrisstypus des Paraskenien-Bühnenhauses[1982], sondern auch für dessen Architekturfassade wäre das Dionysostheater dann Vorbild und Ursprung gewesen, was im Grunde nicht überraschen kann. Das verbreiterte Frontfundament kehrt, wie schon gezeigt wurde, bei den Bühnenhäusern von Morgantina und Lokroi Epizephyrioi wieder[1983].

Im Denkmälerbestand lassen sich noch weitere Beispiele für architektonisch ausgestaltete Bühnenfassaden nachweisen[1984]. Dabei handelt es sich nun aber nicht mehr um Paraskenien-Bühnenhäuser, sondern um frühe Proskenion-Bühnenhäuser. Im Theater von Halikarnassos in Südwestkleinasien zeigen die gut erhaltenen Reste des Bühnenhauses eindeutig, dass hier hinter der Architektur des Proskenions auch die Bühnenfront selber eine Architekturordnung getragen hat; der Mauerverband macht deutlich, dass es sich dabei um das ursprüngliche Bühnenhaus handeln muss. Der Grundriss der Bühnenfront, welche im Aufgehenden im Erdgeschoss erhalten geblieben ist, bleibt unter den bisher bekannten griechischen Bühnenhäusern singulär. Hinter dem hohen Proskenion im engeren Sinn besteht die Bühnenfront aus acht massiven Pfeilern unterschiedlicher Breite und Tiefe. Die beiden mittleren Pfeiler sind durch pilasterartige Vorsprünge zusätzlich herausgehoben, die äussersten schmalen Pfeiler sind tiefer als die übrigen und erreichen mit ihrer Vorderflucht etwa diejenige der Pilastervorsprünge der Mittelpfeiler. Zwischen den acht Pfeilern liegen im Hyposkenion abwechselnd mit Fenstern drei Durchgänge, dazu je ein weiterer Durchgang ausserhalb der äussersten Pfeiler. Die acht Pfeiler stehen so eng beieinander, dass sie als eine massive gegliederte Wand mit Zwischenräumen erscheinen; eine Rekonstruktion des Oberbaus mit Thyromata-Öffnungen[1985] ist daher nicht denkbar. Die massive Pfeilerwand muss oberhalb des hohen Proskenions einen Oberbau mit Architekturgliederung getragen haben. Zahlreiche Bauglieder des Oberbaus sind bei der bis anhin nicht publizierten Freilegung des Theaters offensichtlich auch gefunden worden und liegen heute hinter der Bühnenhausruine. Darunter sind Trommeln von kannelierten, auf der Rückseite nur bossierten Säulen. Auch ein heute auf dem Bühnenhaus-Unterbau liegender Block mit einem im Relief herausgearbeiteten Rundschild muss zum Schmuck des Bühnenhausbereichs gehört haben; vergleichbare Schildreliefs sind in Termessos[1986] gefunden worden, wo sie die Wand des geschlossenen Proskenions schmückten. Über die Ausformung der Fassade im Einzelnen lässt sich nichts Präziseres aussagen, solange das Theater von Halikarnassos unpubliziert bleibt und nicht einmal ein Plan veröffentlicht ist. Immerhin steht fest, dass es architektonisch durchgestaltete Bühnenfassaden im frühen 3. Jahrhundert[1987] nicht nur in Sizilien, sondern auch in Kleinasien gegeben hat[1988]. Hervorzuheben ist, dass die Idee des Architekturaufbaus hier für ein Bühnenhaus des moderneren Proskeniontypus übernommen und in der Gliederung und im Aufbau von den Fundamenten her weiter ausgestaltet worden ist.

Ein zweites Beispiel eines Proskenion-Bühnenhauses mit architektonisch ausgestalteter Front ist Erythrai in Westkleinasien, das gleichfalls unpubliziert geblieben ist; auch von diesem Theater gibt es bisher keinen Plan. Es ist möglicherweise noch etwas älter als Halikarnassos[1989] und weist, wie dieses, ein Proskenion mit seitlichen Flügeln[1990] auf. Anders als in Halikarnassos ist die im Aufgehenden zum Teil erhaltene Frontwand des Bühnenhauses hier glatt. Während das dorische Proskenion aus Marmor bestanden hat, müssen Elemente einer dorischen Ordnung aus Kalk-

1981 cf. oben 68.
1982 cf. oben 157f.
1983 cf. oben 166. 168.
1984 Das Bühnenhaus mit einer zweigeschossigen Säulenordnung in Aphrodisias, das 28 v. Chr. fertiggestellt worden ist, wird unten 404f. mit Anm. 3986 und 414f. im Zusammenhang der römischen *scaenae frons* diskutiert werden.
1985 Zu den Thyromata-Bühnenfassaden cf. 222–228.
1986 cf. oben 185.
1987 Zur Datierung von Halikarnassos cf. den Katalogteil!
1988 Lauter, Architektur a. O. (oben Anm. 405) 174f., welcher das Bühnenhaus in Halikarnassos zu spät ansetzt, cf. den Katalogteil *s. v.*, erkennt darin einen möglichen Einfluss der sizilischen Bühnenhausarchitektur, was wenig wahrscheinlich scheint. Von einer zweigeschossigen Schmuckwand in Halikarnassos spricht A. Öztürk, Die Architektur der *scaenae frons* des Theaters in Perge, DAA 20, (2009) 125, welche die Front auf Grund der Architekturdetails ins spätere 2. Jahrhundert v. Chr. datiert. Das zweite, von Lauter angeführte Beispiel für eine Front mit einer Architekturordnung, Orchomenos Boiotias, hatte allerdings keine Bühnenfassade mit plastischem Architekturschmuck, sondern eine Thyromatafront der üblichen Art, cf. Katalogteil *s. v.* Auch in Mytilene reichen die spärlichen Fundstücke keinesfalls aus, um eine solche Bühnenfassade zu postulieren. Der Wunsch, die kontroverse Nachricht über die Beziehung des Pompeius-Theaters in Roma zu Mytilene zu erklären, cf. unten 283–285, hat wohl der Hypothese Pate gestanden.
1989 Zur Chronologie von Erythrai cf. den Katalogteil *s. v.*
1990 In Halikarnassos handelt es sich um ein trapezförmiges Proskenion, in Erythrai um eines mit geraden Flügeln und Treppenaufgängen an den Seiten. Dazu oben 185f. und 187.

stein ohne ausgearbeitete Triglyphen, wozu neben dem Gebälk Vollsäulen und möglicherweise auch Doppelsäulen mit Einlassungen für Schranken gehören, alle unpubliziert, zum Oberbau des Bühnenhauses zählen. Auch hier lässt sich über die Form des Aufrisses nichts Genaueres auszusagen. Fest steht jedoch, dass es sich um ein innerhalb der Bühnenhaus-Entwicklung frühes Theater handelt, für welches eine Architekturfront nachgewiesen werden kann[1991].

In Stratonikeia liegen Architekturglieder, die zum Oberbau gehören müssen, in der Ruine. Darunter sind, neben kaiserzeitlichen Elementen, auch einzelne hellenistische Stücke, u. a. eine ionische Halbsäulenbasis. Auch hier muss es eine architektonisch ausgestaltete Front gegeben haben. Ohne genaueres Studium der Blöcke lässt sich jedoch über die Verwendung nichts Sicheres sagen.

Wenn die wenigen erhaltenen Beispiele nicht täuschen, lässt sich für Bühnenhausfassaden mit plastischem Architekturschmuck die folgende Entwicklung nachzeichnen. Architektonisch ausgestaltete Bühnenhausfassaden sind nicht eine späte, durch den römischen Geschmack bestimmte Erscheinung, wie man mit von Gerkan[1992] glauben wollte, sondern sie gehen auf die Frühzeit der Steintheater zurück. Dies steht fest, auch wenn die Rekonstruktion einer solchen Bühne für das Dionysostheater von Athenai hypothetisch bleiben muss. Mit dem Grundrisstypus des Paraskenien-Bühnenhauses ist auch die Architekturfront im Westen verbreitet und dort weiter ausgebildet worden. Sie hat sich länger gehalten und schliesslich die Entstehung des kaiserzeitlichen römischen Bühnenhauses konditioniert[1993]. Im Mutterland und in Kleinasien ist diese Form der Bühnenfront dagegen offenbar früh ausser Gebrauch gekommen. Zwei kleinasiatische Beispiele, Halikarnassos und Erythrai, zeigen, dass es dort Versuche gegeben hat, die Architekturfront mit dem neuen Typus des Proskenion-Bühnenhauses zu verbinden; möglicherweise kommt das Bühnenhaus von Stratonikeia hinzu. Üblich für diesen neuen Bühnenhaustypus wurde jedoch die Thyromata-Fassade[1994], welche die Architekturfront verdrängt hat. Plastische dorische und ionische Ordnungen sind, wie noch ausgeführt werden wird, auch bei den Thyromata-Bühnenhäusern[1995] nachzuweisen. Entsprechend der schlichteren Architektur des Bühnenhauses bleiben sie dort in der Ausführung einfacher.

Vor diesem Hintergrund ist nochmals auf das in der Kaiserzeit singuläre Bühnenhaus von Philippopolis (Plovdiv) zurückzukommen[1996]. Die Gegenüberstellung seines Aufrisses[1997] und desjenigen von Segesta[1998] zeigt eine verblüffende Ähnlichkeit. Beide Male finden wir vorspringende Paraskenien, die in Säulenordnungen aufgelöst und mit einem Giebel versehen sind[1999]. Auch in Philippopolis sind im Obergeschoss, wie in der Rekonstruktion Bulles[2000] für Segesta, Ehrenstatuen aufgestellt. Zwischen den Paraskenien liegt hinter der Hochbühne in Segesta eine zweigeschossige Halbsäulenordnung[2001], während sich in Philippopolis eine freistehende Säulenordnung findet[2002], wie man sie auch von anderen kaiserzeitlichen Bühnenfronten her kennt. Allerdings läuft die Säulenreihe nicht durch, sondern ist vor den drei Bühnentoren unterbrochen, welche in einer glatten Wand angebracht sind, ein für eine kaiserzeitliche Bühnenfront ganz ungewöhnliches Detail[2003]. Die grosse Übereinstimmung der Bühnenfronten in Philippopolis (Plovdiv) und Segesta ist erklärungsbedürftig. Wie schon gezeigt worden ist[2004], dürfte der Grundriss von Philippopolis auf die Erbauungszeit des Theaters unter Philipp II oder bald danach zurückgehen. Ähnliches muss für den Aufriss gelten, welcher bei der spättraianischen Erneuerung offensichtlich den Aufriss des griechischen Vorgängerbaus aufgenommen hat. Eine solche rekonstruierende Bauweise ist im früheren 2. Jahrhundert n. Chr. nicht ohne Parallelen, hat doch Kaiser Hadrian auch in seiner Villa in Tivoli ältere

1991 Für das griechische Theater in Balbura hat L. Bier, AnatSt 44, 1994, 36f. eine Gliederung mit zwei Halbsäulen vor einer flachen Wand vermutet, welche auf im Erdgeschoss nachgewiesenen Antenvorsprüngen vor der Bühnenwand gestanden hätten, doch bleibt dies ganz unsicher.

1992 Gerkan, Priene 106; Gerkan, Festschrift Rumpf a. O. (oben Anm. 1850) 86. Aufgenommen von Bieber, History[2] 170. Buckler a. O. (oben Anm. 1900) 183f. lässt die Datierung offen.

1993 cf. dazu unten 266f.

1994 Dazu, und auch zu den Vorteilen für das Bühnenspiel unten 228.

1995 cf. unten 225f.

1996 cf. oben 207.

1997 cf. G. Eckert, Bulgarien (1984) Farbabb. 20. Bouley, Ktema 1996 a. O. (oben Anm. 1822) Abb. 1. 3. R. Ivanov/G. von Bülow, Thracia. Eine römische Provinz auf der Balkanhalbinsel. Orbis Provinciarum (2008) 49, Abb. 43. cf. auch T. Bechert, Die Provinzen des Römischen Reiches. Einführung und Überblick (1999) 176, Abb. 213 (Theater vor der Restaurierung des Bühnenhauses).

1998 cf. Bulle, Untersuchungen, besonders Taf. 25 in ähnlichem Blickwinkel.

1999 Die zweigeschossige Säulenhalle und der Aufbau insgesamt sind in Philippopolis durch die erhaltenen Bauglieder zumindest in den wesentlichen Zügen gesichert.

2000 Bulle konnte das Theater in Philippopolis, das erst 1968 entdeckt wurde, noch nicht kennen!

2001 Die Spielfläche im Obergeschoss in der Rekonstruktion von Bulle hat es nie gegeben, cf. oben 212.

2002 cf. Bouley, Ktema 1996 a. O. Abb. 1. 17.

2003 Zu den kaiserzeitlichen Bühnenfronten allgemein cf. unten 403–410.

2004 cf. oben 207. Abweichend Bouley, Ktema 1996 a. O. 109–115; dazu oben 207 mit Anm. 1822.

griechische Bauwerke wie etwa den Rundbau der Aphrodite von Knidos in einer Kopie, und mit einer Kopie nach der knidischen Aphrodite des Praxiteles im Innern, errichten lassen[2005]. Der Bühnenhausaufriss in Philippopolis, wie er in der traianischen Erneuerung nachzuweisen ist, kann nicht auf das 4. Jahrhundert v. Chr. zurückgehen, denn das hohe Proskenion ist wohl erst im Beginn des 3. Jahrhunderts eingeführt worden[2006]. Auch haben die ältesten Paraskenien-Bühnenhäuser noch keine Säulenstellungen in den Paraskenien gehabt[2007]. Die Lösung mit Paraskenienfronten, welche parallel zur Bühnenfassade verlaufen, fand sich erstmals beim Bühnenhaus in Tyndaris[2008]. Die Frage nach dem konkreten Vorbild für Philippopolis muss offen bleiben; eine direkte Abhängigkeit von den sizilischen Bühnenhäusern ist denkbar, doch könnte auch ein gemeinsames Vorbild im Mutterland vorhanden gewesen sein, welches heute unbekannt ist. Auf das Dionysostheater von Athenai in der lykurgischen Form allerdings können diese Bauten aus chronologischen und Entwicklungsgründen[2009] nicht direkt zurückgehen.

19. Bühnenhaus-Fassaden mit Thyromata

Der Begriff Thyromata begegnet in der Weihinschrift des Bühnenhauses im Amphiareion bei Oropos, welche um 150 v. Chr. datiert worden ist[2010]. Kragsteine der bekannten Art[2011] bezeugen dort das Vorhandensein von grossen Öffnungen in der Bühnenfront. Auf diese hat man zu Recht den Ausdruck Thyromata, grosse Türöffnungen[2012], bezogen[2013] und diese Bezeichnung für die analogen Einrichtungen anderer Bühnenhäuser übernommen[2014]. In der Weihinschrift des Bühnenhauses in Orchomenos in Böotien werden die Thyromata dagegen vielleicht als Prothyra bezeichnet[2015].

Der Nachweis einer Thyromata-Fassade ist auf Grund der charakteristischen Kragsteine oder des Grundrissen, wie oben schon ausgeführt worden ist, vergleichsweise einfach. Angesichts dieser Tatsache ist bemerkenswert, dass bisher nur 24 Beispiele für den Bühnenhaus-Typus mit Thyromata genannt werden können, wovon zudem ein Teil unsicher bleibt bzw. auf Grund der veröffentlichten Dokumentation nicht zu überprüfen ist[2016]. Es handelt sich um die Bühnenhäuser in Akrai, im Amphiareion bei Oropos, in Apollonia (Marsa Susa), Apollonia (Pojani), im grossen Theater von Argos, in Assos, Byllis (Südwesttheater), im grossen Theater von Delos (Phase 2), im griechischen Theater von Dion, in Ephesos, Eretria (Phase 3), Gitana, Kadyanda (?), Kaunos (?), Miletos (Phase 4), Notion, Oiniadai, Orchomenos in Boiotien (Phase 2), im Theater auf der Burg von Pergamon, in Pinara, Priene, Stratos (?)[2017] und Thasos[2018]; hinzu kommt möglicherweise das Theater im Letoon[2019]. Für das grosse Theater in Argos, für das Südwesttheater in Byllis und für Stratos bleibt offen, auf welche konkreten Hinweise sich die Annahme von Thyromata abstützt[2020]. Für das Bühnenhaus von Phoinike wird die Existenz von Thyromata bloss vermutet. In Assos stützt sich die Rekonstruktion von Thyromata auf die enge Verwandtschaft mit dem Thyromata-Bühnenhaus in Priene[2021]. In Kadyanda, wo sich im

2005 cf. S. Aurigemma, Villa Adriana (1961) 44f., Abb. 21, Taf. 2. Dazu I. C. A. Love, AJA 76, 1972, 70–72.

2006 cf. oben 171–173.

2007 Allgemein und besonders zum Dionysostheater von Athenai oben 161. 169.

2008 cf. oben 165f.

2009 Zur Herausbildung der Säulenordnungen an den Paraskenien cf. oben 206.

2010 Dazu oben 25. 59.

2011 cf. oben 210. 222f.

2012 Zur Wortbedeutung, welche keineswegs auf die Bühnenhausöffnungen eingeschränkt ist, cf. Liddell-Scott-Jones *s. v.*

2013 cf. Frickenhaus 35. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 2, bezog den Ausdruck auf hölzerne Verschlüsse der Öffnungen, die er postulierte. Anders noch Dörpfeld/Reisch 108f.

2014 cf. Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 189 und *passim*. Bieber, History[2] 120.

2015 cf. oben 26f.

2016 Frei ergänzt, ohne dass irgendwelche Reste vorhanden wären, ist die Thyromata-Front des griechischen Bühnenhauses in Korinthos (Phase 2) bei Stillwell, Corinth 2 a. O. (oben Anm. 487) Taf. 8, a. Bieber, History[2] 120, Abb. 460. cf. dazu auch Katalogteil. Keinerlei konkrete Hinweise gibt es auch für eine Thyromata-Front in Sikyon wie Fiechter, Sikyon a. O. (oben Anm. 929) 30, der die Thyromata auf Taf. 5 frei ergänzt hat; übernommen bei Bieber, History[2] 119, Abb. 455. Dasselbe gilt für Thera, Fiechter, Das Dionysos-Theater 4 a. O. (oben Anm. 999) 49, Abb. 19; bei Bieber, History[2] 123, Abb. 467 übernommen und irrtümlich als Rekonstruktion des Dionysostheaters in Athenai bezeichnet! Moretti, Pallas 1997 a. O. (oben Anm. 27) 35 lässt für das griechische Mutterland nur fünf Beispiele zu. Darunter sind a. O. 34 Dodona, welches unseres Erachtens anders zu interpretieren ist, und das grosse Theater von Kassope, dessen Bühnenhausfront bei Lauter, Architektur a. O. (oben Anm. 405) 170, Abb. 56, a (danach Moretti a. O. 34, Abb.10) frei ergänzt ist!

2017 Die vermuteten Thyromata werden von den Ausgräbern, AA 1994, 607, mit ihrer zweiten Phase verbunden, doch bleibt die vorgeschlagene Phasengliederung insgesamt unsicher, cf. den Katalogteil s. v.

2018 Eine erste Liste von Thyromata-Bühnen gibt schon Frickenhaus 35.

2019 Der Bühnenbereich ist bisher nur zum kleinsten Teil freigelegt; cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

2020 Bisher liegen nur nicht weiter belegte Aussagen der Ausgräber vor, cf. dazu die jeweiligen Beiträge im Katalogteil.

2021 Dazu im Katalogteil. Thyromata in Assos vermutete schon De Bernardi 3, 41.

Hyposkenion fünf Türen finden, können im Hauptgeschoss fünf Thyromata vorhanden gewesen sein, wahrscheinlicher sind aber wohl wegen des Fehlens besonderer Pfeilerstützen fünf Bühnentore der üblichen Art[2022] wie z. B. in Termessos[2023]; zu einer Thyromata-Front passt andererseits der nachgewiesene ionische Fries[2024].

Damit bleiben 17 einigermassen gesicherte und nachprüfbare Beispiele. Nur bei drei Theatern, nämlich in Akrai, im Amphiareion und in Priene, sind die Thyromata durch Kragsteine nachgewiesen[2025]. In Akrai zeichnete Bulle[2026] zwei unterschiedlich grosse Kragsteine; während er den kleineren auf eine Thyroma-Öffnung bezog, wollte er den grösseren im Untergeschoss des Bühnenhauses anbringen, was aber unsicher bleibt[2027]. Zu erwägen ist, ob der kleinere Kragstein nicht besser an einem seitlichen Thyroma angebracht werden kann. In Priene sind insgesamt fünf Kragsteine nachgewiesen[2028]. Im Amphiareion ist der dorische Architrav, welcher die Bühnenwand abschloss, zusammen mit der Weihinschrift teilweise erhalten[2029]; zwei Architravblöcke enden in Konsolen[2030], die Dörpfeld und Fiechter zu Recht auf das mittlere Thyroma bezogen haben. Die Form der Konsolenprofile variiert etwas. Eine besondere Kapitellform im Theater von Delos (Phase 2)[2031] wird wohl zu Recht mit den Pfeilern und Anten der Thyromata-Öffnungen in Zusammenhang gebracht

Pfeilerstützen sind in acht Fällen nachgewiesen, nämlich in Apollonia (Marsa Susa), Dion, Ephesos, Gitana, Kaunos, Notion, Oiniadai und Pinara. In Apollonia (Pojani) und Eretria (Phase 3) sind die Pfeiler nicht erhalten, doch lassen sie sich analog zu den inneren, in unregelmässigen Abständen stehenden Pfeilern im Bühnenhaus mit guter Wahrscheinlichkeit erschliessen. Im römischen Bühnenhaus von Thasos sind Pfeiler des hellenistischen Baus wiederverwendet, was ein früheres Thyromata-Bühnenhaus sehr wahrscheinlich macht. Ungewöhnlich ist der Plan von Gitana mit einer ungeraden Zahl von sieben Pfeilerbasen[2032], was auf eine gerade Anzahl von Thyromata führt, die ganz ohne Parallelen bleibt; die Parallelen mit anderen Bühnenhäusern, z. B. mit Apollonia (Pojani) oder Oiniadai, lässt eine Rekonstruktion von Thyromata als Erklärung für die Grundrissform dennoch als sehr wahrscheinlich erscheinen.

Einige Thyromata-Bühnenhäuser sind aus anderen Gründen zu identifizieren: Im Theater auf der Burg von Pergamon zeichnen sich in der Anordnung der Pfostenlöcher für die Hochbühne aus Holz drei breite Öffnungen ab, die nur als Thyromata gedeutet werden können. In Miletos (Phase 4) sind im Erdgeschoss des Bühnenhauses sieben Kammern nachgewiesen, denen im Obergeschoss, auch in Analogie zu Ephesos, Thyromata entsprochen haben müssen. In Orchomenos in Boiotien schliesslich ist ein langer Architrav mit einem Teil der Weihinschrift des Bühnenhauses gefunden worden, der nur zu einer Thyroma-Öffnung gehört haben kann.

Meist lässt sich auch die Anzahl der Thyromata noch bestimmen. Drei Öffnungen gab es in Apollonia (Marsa Susa), Delos (Phase 2)[2033], Dion[2034], Pergamon und Priene sowie, falls es hierher gehört, Assos, möglicherweise auch in Apollonia (Pojani), falls zwischen den Öffnungen geschlossene Wandpartien angenommen werden[2035], Fünf Thyromata waren am Bühnenhaus im Amphiareion, auf welches gleich zurückzukommen ist, im grossen Theater von Argos, in Notion, Oinoanda und Pinara und vielleicht auch in Kadyanda vorhanden. Sieben Thyromata sind in Ephesos nachgewiesen und wohl auch in Miletos (Phase 4) vorhanden gewesen. Unbekannt ist die Anzahl der Thyroma-Öffungen in Akrai, Orchomenos in Boiotien und Stratos. In Gitana definieren die sieben Pfeiler sechs

2022 So auch De Bernardi 2, 110.

2023 cf. unten 229f.

2024 cf. den Katalogteil *s. v.*

2025 Unsicher bleibt, ob einfache Kragsteine in Oiniadai teilweise zu den Thyromatapfeilern gehören, cf. Fiechter, Oiniadai und Neu-Pleuron a. O. (oben Anm. 1583) 12. Die Elemente sind abgebildet bei Gogos, Oiniadai a. O. (oben Anm. 19) 61–63, A 20–A 25; zur Verwendung 85f.

2026 Bulle, Untersuchungen 202, Taf. 43 unten links und rechts.

2027 cf. den Verweis auf die im Einzelnen anders geformten Kragsteine von Oiniadai, Bulle, Untersuchungen Taf. 14, 8. 9; auch 6. 7. Dazu berichtigend Fiechter, Oiniadai und Neu-Pleuron a. O. 12, Taf. 2, 1–6.

2028 Gerkan, Priene 56f. mit Anm. 1, Taf. 21, 2–4.

2029 Zur Inschrift schon oben 25.

2030 Dörpfeld/Reisch 102. 107, Abb. 36. 38–41. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 2 mit Abb. 3. Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 17, Abb. 9. 11, Taf. 5.

2031 cf. EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) 57f., Taf. 27, Abb. 99–102, dazu die Rekonstruktion des Aufrisses Taf. 34, Abb. 133.

2032 cf. Preka, Deltion 1997 a. O. (oben Anm. 715) 616 mit Abb. 4, die ohne genauere Begründung auf drei Thyromata im Obergeschoss schliesst.

2033 Dörpfeld/Reisch 383, Abb. 94; Bieber, History² 117, Abb. 450, rekonstruierten ein einziges Thyroma. Dem widerspricht die Zahl der erhaltenen Kapitelle.

2034 cf. dazu den Katalogteil.

2035 Die neue Rekonstruktion der Bühnenwand bei A. Angelinoudi/J. Bäuerlein, RM 114, 2008, 21, Abb. 4 ist unrichtig. Paraskenien mit Säulen hat es nie gegeben. Die Anzahl der Thyromata bleibt unsicher. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Apollonia (Pojani), Theater.

Zwischenräume. Wie die Lösung im Hauptgeschoss des Bühnenhauses aussah, bleibt offen. Denkbar ist, dass es sechs Öffnungen gab, aber auch eine Lösung mit zwei nebeneinander liegenden Öffnungen im Zentrum und je einem seitlichen Thyroma wäre denkbar; jedenfalls bleibt das Bühnenhaus, was seinen Aufriss angeht, im bisher bekannten Denkmalbestand isoliert.

In Eretria (Phase 3) bleibt offen, ob drei Öffnungen mit geschlossenen Wandstücken dazwischen oder fünf, bzw. sieben Öffnungen anzunehmen sind, wobei sich eine ungewöhnliche Abfolge von breiten, schmalen und wieder breiten Thyromata ergäbe[2036].

In Kaunos sind acht Pfeilerstützen vorhanden, doch scheint der Pfeilerabstand eher gering zu sein[2037]. Unsicher bleibt auch, wie die sieben erhaltenen (von ursprünglich acht) Pfeilerelemente im römischen Bühnenhaus von Thasos zu interpretieren sind. Zu bedenken ist, dass es sich in Ephesos und Miletos um sehr grosse Bühnenhäuser mit einer Länge von 45 und 40 m handelt, während die Bühnenhäuser in Kaunos und Thasos nur etwa halb so lang sind. Es erscheint daher wenig wahrscheinlich, dass auch in Kaunos die acht Pfeilerstützen auf sieben Thyromata hindeuten, welche dann sehr eng ausfallen müssten; ausgeschlossen werden kann eine solche Lösung jedoch nicht. In Thasos liegt eine besondere frühe Lösung vor, auf die unten[2038] näher eingegangen wird. In Stratonikeia findet sich als mittlere Längsunterteilung des Bühnenhauses eine Reihe von wohl insgesamt zehn Pfeilern; der geringe Abstand und auch die Position zeigen, dass es sich kaum um eine Thyromata-Ordnung handeln kann.

Im Einzelnen nicht gesichert ist die Anordnung der Thyromata im Theater in Amphiareion. Dörpfeld[2039] hat, ausgehend vom teilweise erhaltenen Architrav, nur ein einziges mittleres Thyroma rekonstruiert, was aber im erhaltenen Denkmälerbestand singulär wäre[2040]. Fiechter[2041] hat darauf hingewiesen, dass die Architrave, zu denen die Stücke mit den Konsolenvorsprüngen zählen, eine glatte Unterseite aufweisen und auf Pfeilern aufruhten; die seitlichen Thyromata waren demnach mit Steinbalken überspannt, und insgesamt muss es fünf Öffnungen oder drei Öffnungen und seitlich zwei geschlossene Mauerstücke gegeben haben. Für die Bestimmung der Breite der Öffnungen ergeben sich je nach Ergänzung der Weihinschrift zwei Lösungen, mit vier gleich weiten Thyromata oder mit abnehmender Weite nach aussen, wobei in jedem Fall das mittlere Thyroma besonders weit ist, was auch die besondere Lösung mit den Konsolen rechtfertigt[2042].

Über die lichten Weiten der Thyromata ist im Allgemeinen wenig bekannt[2043]. Besonders gross waren die Thyromata in Apollonia (Marsa Susa) mit etwa 4,2 m, während das breite Mittel-Thyroma im Amphiareion je nach der gewählten Rekonstruktion 2,3 m oder 3,25 m betragen würde. In Oiniadai liegt die Thyromata-Weite ebenfalls bei etwa 3,2 m. Besonders gross waren die Thyromata in Ephesos, mit 3,97 m in der Mitte und nach aussen 3,67/3,71 m, 3,40 m und zu äusserst wieder 4,51 m[2044], und in Miletos, wo sich für das Bühnenhaus der Phase 4 mit sieben Thyromata nach der Rekonstruktion von F. Krauss[2045] eine Mittelöffnung von 4,25 m, dann je zwei Öffnungen von 4,1 m und schliesslich aussen Öffnungen von 4,01 m ergeben. Für Pergamon lassen sich für das mittlere Thyroma 3,80 m, für die seitlichen 3,70 m messen[2046]. In Orchomenos, wo die Architrave, wie teilweise im Amphiareion, aus Stein bestan-

2036 cf. dazu die Diskussion im Katalogteil und die Rekonstruktionszeichnung Fiechter, Eretria a. O. (oben Anm. 308) Abb. 33, welcher a. O. 38 offen lässt, ob seitlich aussen Öffnungen oder geschlossene Wandstücke vorhanden waren; Bieber, History² 118, Abb. 453.

2037 Ein Bestandplan ist bisher nicht veröffentlicht, präzise Aussagen sind daher nicht möglich. Eine geringe lichte Öffnung von nur 1,62 m hatten nach der Rekonstruktion von Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 2 auch die seitlichen Thyromata im Amphiareion.

2038 cf. unten 225f.

2039 Dörpfeld/Reisch 107, Abb. 42.

2040 Zu Dörpfelds Rekonstruktion des Bühnenhauses von Delos cf. oben 223 mit Anm. 2033.

2041 Baugeschichtliche Entwicklung 1f, mit Abb. 2. Übernommen bei Frickenhaus 35. Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 17, Abb. 9, Taf. 5.

2042 Wegen des besonders weiten mittleren Thyromas ist die zweite Variante vorzuziehen, die Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 2 gewählt hat; aufgenommen bei Fiechter, Oropos a. O. 19, Abb. 11 und mit geschlossenen Mauern seitlich 21, Abb. 13. Gegen Fiechters Lösung mit fünf Öffnungen Gerkan, Priene 94, der neben den Öffnungen geschlossene Mauerpartien fordert. Ganz offene Thyromatafronten, die Gerkan ablehnt, sind aber in den Theatern mit Einzelpfeilerstützen wie Oiniadai oder Pinara ausreichend bezeugt.

2043 Massangaben in der Literatur fehlen weitgehend. Einige der im Folgenden angeführten Masse wurden aus den Plänen herausgemessen und sind daher nur ungefähr.

2044 cf. Heberdey/Niemann/Wilberg, FiE 2 a. O. (oben Anm. 38) 19. 28f., mit Abb. 30f. 56 (danach Bieber, History² 116, Abb. 444). Frickenhaus 35.

2045 F. Krauss, Milet 4. Das Theater von Milet 1. Das hellenistische Theater. Der römische Zuschauerbau (1973) 33f. mit Taf. 7.

2046 Nach Frickenhaus 35.

den, lag die Weite der Öffnungen über 2,5 m; eine erweiterte Mittelöffnung mit Konsolen wie im Amphiareion ist hier nicht nachgewiesen. Nicht gesichert ist die Thyroma-Breite in Priene; Frickenhaus[2047] nahm gleich breite Öffnungen von etwa 3 m an, von Gerkan[2048] konnte nachweisen, dass das mittlere Thyroma geringfügig breiter war.

Nicht nur die Dimensionen, sondern auch die Gliederung der Abfolge der Thyromata ist unterschiedlich. Gleich breite Thyromata hatten offenbar die Bühnenhäuser in Apollonia (Marsa Susa), im griechischen Theater von Dion und in Oiniadai. In Apollonia (Pojani) ist die lichte Weite der seitlichen Öffnungen deutlich geringer[2049], und auch in Pergamon (Theater auf der Burg) und in Miletos (Phase 4) sind die seitlichen Thyromata etwas enger als das mittlere, ebenso nach der Rekonstruktion von Gerkans in Priene[2050]. In Eretria (Phase 3) ergibt sich eine einfache Lösung mit seitlich etwas schmaleren Thyromata, wenn man dazwischen und seitlich geschlossene Wandstücke annimmt[2051]; andernfalls resultiert ein sonst nicht belegter Wechsel zwischen breiteren und schmaleren Thyromata[2052]. Eine sichere Entscheidung für eine der möglichen Rekonstruktionen ist mit Blick auf die erhaltene Bausubstanz nicht mehr möglich. Eine besondere Lösung zeigt schliesslich Ephesos, wo die äussersten der sieben Thyromata am breitesten sind, während die inneren fünf von der Mitte her abnehmen.

Die gewählte Anzahl der Thyromata ist manchmal abhängig von der Grösse des Bühnenhauses und damit des Theaters, wie die Beispiele von Ephesos und Miletos (Phase 4) zeigen. Für die Mehrzahl der Beispiele trifft dies aber nicht zu. Die Gründe für die Wahl des einen oder anderen Typus sind in den meisten Fällen nicht mehr greifbar, die Anzahl der Beispiele ist für eine systematische Auswertung viel zu klein. So muss auch offen bleiben, ob es Zufall ist, wenn das älteste Beispiel, Apollonia (Marsa Susa), nur drei Thyromata aufweist, oder ob hier eine Entwicklungslinie fassbar wird. Gleichzeitig sind in Argos, falls dort Thyromata wirklich belegt sind[2053] jedenfalls bereits fünf Thyromata bezeugt.

Für die Ausgestaltung der Bühnenfront gibt das Bühnenhaus im Amphiareion von Oropos einen weiteren wichtigen Hinweis. Wie erwähnt[2054] gehört dort der Architrav mit der Weihinschrift zu einer dorischen Ordnung, welche die Thyromata-Front oben abschloss[2055]. Auch in Apollonia (Pojani) ist eine dorische Säulenordnung mit einem Metopen-Triglyphenfries mit Bukranien, Kantharoi und Rosetten nachgewiesen[2056]. Der ionische Architrav mit der Weihinschrift in Orchomenos in Boiotien muss an ganz entsprechender Stelle angebracht gewesen sein. Auch bei weiteren Thyromata-Bühnenhäusern sind Architekturelemente gefunden und mit der Bühnenfront verbunden worden. In Thasos wird dem Bühnenhaus ein dorische Ordnung zugeschrieben. Ionische Elemente sind nachgewiesen in Kadyanda[2057] und in Kaunos[2058]. Es liegt nahe, diese Elemente in entsprechender Art wie im Amphiareion am Bühnenhaus unterzubringen. Es wird damit deutlich, dass ein architektonischer Abschluss der Thyromata-Front mit einem Fries die Regel gewesen ist.

Genauere Vorstellungen vom Aufbau des Bühnenhauses lassen sich in Thasos gewinnen, wo neben Teilen des dorischen Gebälks auch ein Stylobatblock und mehrere Kapitellelemente mit dorischen Dreiviertelsäulen und schmalen tiefen Pfeilern dahinter gefunden worden sind, welche eine Rekonstruktion des Aufrisses ermöglichen[2059]. Die Achsweite der Dreiviertelsäulen-Pfeiler beträgt nur 1,07 m. Diese vergleichsweise geringe Öffnungsbreite, aber auch die Dreiviertelsäulen weisen darauf hin, dass in Thasos, wie für das Proskenion[2060], auch für den Oberbau des Bühnenhauses eine frühe, noch nicht kanonische Lösung vorliegt. Die Grundidee der Thyromatafronten ist aber bereits vorhanden, nämlich das Öffnen der Wand

2047 Frickenhaus 35.

2048 Gerkan, Priene 76f., Taf. 33; Bieber, History² 110, Abb. 421.

2049 So jedenfalls in der Rekonstruktionszeichnung, wo zwischen den Öffnungen geschlossene Wandpartien angenommen werden; zu dieser hier oben Anm. 2035.

2050 Dazu schon hier oben mit Anm. 2048.

2051 Dazu oben mit Anm. 2036.

2052 cf. die Rekonstruktionszeichnung bei Fiechter, Eretria a. O. (oben Anm. 308) Abb. 33; Bieber, History² 118, Abb. 453. Allerdings berücksichtigt die Rekonstruktionszeichnung die trapezförmigen Flügelbauten nicht und kann in dieser Form insgesamt nicht richtig sein, cf. die Diskussion im Katalogteil und den Plan bei Auberson/Schefold, Führer a. O. (oben Anm. 439) 51, Abb. 5.

2053 cf. oben 222.

2054 Oben mit Anm. 2029.

2055 Vom Triglyphenfries und vom Geison sind Elemente gefunden worden, cf. Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 18–20, Taf. 6. Dazu die Rekonstruktionszeichnung a. O. 19, Abb. 11.

2056 Die zeichnerische Rekonstruktion der Bühnenwand ist unrichtig, cf. schon hier oben 223 mit Anm. 2035. Zum Grundriss des Bühnengebäudes oben 235.

2057 Es handelt sich um einen Zahnschnittblock, der in der Ruine liegt; ein weiteres Element bei De Bernardi 2, 111, Abb. 168, Taf. 181, D. Das Vorhandensein eines Frieses könnte für die Rekonstruktion von Thyromata sprechen, cf. unten 230, aber auch den Katalogteil *s. v.*

2058 Unpublizierte Elemente, die 1985 in der Orchestra lagen. cf. auch De Bernardi 3, 214, Abb. 263.

2059 cf. F. Salviat, BCH 84, 1960, 304–308, Abb. 9.

2060 Dazu oben 223f.

hinter der Proskenion-Bühne. Beim frühen Beispiel in Thasos, das auf Grund der Detailformen der Architektur in die Erbauungszeit des Bühnenhauses datiert wird[2061], hat sich der Architekt für den Oberbau desselben Grundmusters wie für die Proskenionfront bedient, während beim etwa gleichzeitigen Theater von Apollonia (Marsa Susa) bereits wenige weite Öffnungen vorhanden waren. Wie der Aufriss in Thasos im Einzelnen gestaltet war, lässt sich nicht mehr erkennen. Wahrscheinlich scheint, dass die Dreiviertelsäulen-Pfeiler-Ordnung seitlich von geschlossenen Wandstücken eingefasst gewesen ist. Zur grösseren Zahl von Öffnungen in Thasos passt die Reihe von mindestens 7 nachgewiesenen Pfeilern im Untergeschoss[2062], die wohl darauf hindeutet, dass es mindestens neun Öffnungen gegeben hat; diese entsprechen etwa der Hälfte der Frontlänge des Bühnenhauses. Da der Befund in Thasos bisher vereinzelt geblieben ist, bleibt offen, ob es sich hier um eine einmalige Sonderlösung gehandelt hat oder ob eine frühe Stufe einer Entwicklungsreihe vorliegt, welche zu den später üblichen Thyromata hingeführt hat, die dann sozusagen aus einer Verdoppelung des Proskenionaufrisses im Obergeschoss entstanden wären. Die Originalität und Qualität der Bühnenhausarchitektur in Thasos ist jedoch evident.

Die Thyromata-Fronten werden im Allgemeinen zweigeschossig rekonstruiert, d. h mit einem einzigen Geschoss oberhalb des Proskenions[2063]. Dies ist aus statischen Gründen auch sehr wahrscheinlich, da die weiten Thyromata-Öffnungen möglichst wenig belastet werden sollten[2064]. In Thasos ist das dorische Geison des Dachrandes oberhalb der dorischen Ordnung nachgewiesen. Bei den Bühnenhäusern mit plastischem Architekturschmuck ist dagegen Dreigeschossigkeit, mit einer Attika mit einer zweiten Halbsäulenordnung oder mit Pilastergliederung oberhalb des Hauptgeschosses, das gleichfalls mit einem Fries abgeschlossen war, bezeugt[2065]. Der Vergleich zwischen den Bühnenhäusern in Tyndaris und im Amphiareion zeigt, dass die Bühnenhäuser mit plastischem Architekturschmuck eine weit grössere Monumentalität erreichten als die Thyromata-Bühnenhäuser; auch der Bauaufwand war bei diesen gewiss geringer.

Im Bühnenhausbereich wurden im Amphiareion Bauglieder einer zusätzlichen ionischen Ordnung gefunden[2066]. Auf Grund der Fundlage und wegen der nicht ausgearbeiteten Rückseite kann ein Architravblock, der eine lichte Türweite von 1,94 m aufweist, nicht zu den Parodostoren gehört haben, wie Dörpfeld meinte. Fiechter erschliesst Türen, die in der Wand hinter den Thyromata angebracht gewesen seien, doch lässt sich dies nicht sicher nachweisen. Auch in Phoinike sind ionische Halbsäulenelemente gefunden worden, die wohl mit der Bühnenhausfassade zu verbinden sind, die möglicherweise Thyromata aufgewiesen hat.

Nachdem die formalen Aspekte der Thyromata-Bühnen besprochen sind, stellt sich als nächstes die Frage nach dem Zeitpunkt ihres Aufkommens. Eine Reihe von Beispielen gehört mit Sicherheit noch ins 3. Jahrhundert v. Chr. Die frühesten Belege, welche ins erste Viertel des 3. Jahrhunderts zu datieren sind, finden sich in Apollonia (Marsa Susa), wohl in Thasos und möglicherweise in Argos[2067]. Das Bühnenhaus aus Stein in Delos, ist inschriftlich um 280 v. Chr. datiert. Um die Jahrhundertmitte anzusetzen sind Apollonia (Pojani) und Byllis[2068]. Innerhalb des 3. Jahrhunderts nicht näher eingegrenzt sind Akrai und Stratos. Ins spätere 3. Jahrhundert oder auch etwas danach sind Oiniadai und das Theater auf der Burg von Pergamon zu datieren. Um 200 v. Chr. datiert ist das griechische Theater in Dion. Eine Reihe weiterer Bühnenhäuser ist im 2. Jahrhundert entstanden. Ins frühere 2. Jahrhundert gehört das Bühnenhaus in Orchomenos in Boiotien, wohl auch dasjenige in Pinara. Das Bühnenhaus in Eretria (Phase 3) ist nach der Mitte des 2. Jahrhunderts gebaut worden. Inschriftlich um 150 v. Chr. datiert ist das Bühnenhaus im Amphiareion, während Assos[2069], Notion und Kadyanda[2070] innerhalb des 2. Jahrhunderts nicht näher datiert werden können. In die zweite Hälfte des 2. oder vielleicht erst ins frühe 1. Jahrhundert schliesslich sind Ephesos, Miletos (Phase 4) und Kaunos zu datieren. Die erhaltenen Bauten machen deutlich, dass die Thyromata-Front seit dem Beginn des 3. Jahrhunderts bekannt war und, wie Apollonia (Marsa Susa) und wohl auch Thasos zeigen, im Wesentlichen gleichzeitig mit dem

2061 Datierung der Architektur des Bühnenhauses nach Salviat, BCH 1960 a. O. 306: Ende 4./Anfang 3. Jahrhundert v. Chr.

2062 cf. oben 224.

2063 So schon W. Dörpfeld, AM 28, 1903, 394; Frickenhaus 53 mit Anm. 28; Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 35. Auch Lauter, Architektur a. O. (oben Anm. 405) 169.

2064 Zur Frage der Dachform cf. unten 235–237.

2065 cf. die Rekonstruktionen von Segesta, Bulle, Untersuchungen Taf. 23; Bieber, History² 170, Abb. 601, und Tyndaris, L. Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. (oben Anm. 1809) Taf. 4. Dagegen Buckler a. O. (oben Anm. 1900) 277–293.

2066 Dörpfeld/Reisch 109. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 3f., Abb. 4. Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 23, Taf. 7, B 6; dazu Nachtrag, 2. Ohne Kommentar bleiben die Zahnschnittblöcke Taf. 7, B 7–8.

2067 Dazu die Zusammenstellung der Zeugnisse hier oben.

2068 Zur Frage, wie weit hier Thyromata gesichert sind, cf. oben 222.

2069 Zum Vorhandensein einer Thyromata-Bühne oben 222 mit Anm. 2021.

2070 Zum Vorhandensein einer Thyromata-Bühne oben 222f.

hohen Proskenion[2071] aufgekommen ist. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass beide Neuerungen miteinander und mit Bezug aufeinander eingeführt worden sind[2072].

Dieses Ergebnis widerspricht der bisher im Wesentlichen gültigen Ansicht[2073], nach welcher die Thyromata eine späthellenistische Neuerung seien. Diese Meinung geht auf von Gerkans Analyse des Theaters von Priene zurück. In seiner in Manchem mustergültigen Publikation von 1921 hat Gerkan selbstverständlich angenommen, dass die durch einige Bauglieder nachgewiesenen Thyromata zu einem zweiten Bauzustand gehören. Entsprechend seiner auf seine Beobachtungen in Priene abgestützten Theorie[2074] zur Funktion des Proskenions[2075], nach welcher das Theaterspiel erst um die Mitte des 2. Jahrhunderts von der Orchestra auf die hohe Bühne verlegt worden wäre, waren Thyromata hinter dem Proskenion zu einem früheren Zeitpunkt für ihn undenkbar. Vom Aufbau einer Bühnenhaus-Front eines älteren Zustandes sind in Priene allerdings keine Reste erhalten, auch wenn man einwenden mag, dass eine glatte Bühnenfront[2076] archäologisch nur schwer nachzuweisen ist. Vom Baubestand her zwingt jedoch nichts dazu, die Thyromata in Priene einem späteren Umbau zuzuschreiben[2077]. Zwar zeichnen sich die Pfeiler der Thyromata im Grundriss nicht einzeln ab; Einzelfundamente sind angesichts der massiven Quadermauern im Erdgeschoss in Priene aber auch nicht erforderlich. Wenn die Thyromata in Priene ursprünglich sind, wie dies wahrscheinlich scheint, wird das dortige Bühnenhaus zu einem der ältesten Belege für eine Thyromata-Front. Dazu passt auch die einfache Lösung mit nur drei Öffnungen.

Im Amphiareion sind die Thyromata nicht nur inschriftlich genannt, sondern auf Grund der Buchstabenformen der Inschrift auch um 150 v. Chr. datiert worden. Etwas älter datiert wird die Weihinschrift des Proskenions[2078]. Diese Datierungen schienen Gerkan mit seiner Datierung von Priene gut zusammenzupassen. Es lag nahe, daraus verallgemeinernd zu schliessen, dass Thyromata an sich ein spätes Element sind. Solche induktiv verallgemeinernden Schlüsse sind nicht nur logisch problematisch[2079], im vorliegenden Fall ist der Schluss durch die inzwischen neu gefundenen und oben angeführten früheren Bühnenhäuser falsifiziert worden.

Eine weitere Frage, die sich stellt, ist diejenige nach der Funktion der Thyromata. Die ältere, von der europäischen Theatertradition des 19. Jahrhunderts geprägte Forschung war von der Vorstellung von möglichst illusionistischen Kulissen geprägt, wie schon die Diskussion zu den Pinakes des Proskenions[2080] deutlich gemacht hat. So haben Dörpfeld und Fiechter[2081] die in der Inschrift im Amphiareion genannten Thyromata zunächst nicht auf die Öffnungen bezogen, sondern darin einen Parallelbegriff zu den Pinakes erkannt und darunter hölzerne Verschlüsse der Öffnungen verstanden. Auch Frickenhaus[2082] betonte die Funktion der Thyromata als Träger von Skenographien: '*wir haben der Versuchung nicht widerstehen können, sie* (sc. die Prospekte) *direkt in eine Ansicht des ephesischen Theaters hineinzuzeichnen*'. Auch auf den bekannten Aufrissrekonstruktionen von Priene[2083] sind die Thyromata mit Kulissendekorationen verschlossen, eine Möglichkeit, die sicher bestanden hat[2084]. Dies zeigt die oben[2085] genannte Weihinschrift im Theater von Orchomenos in Böotien, falls mit den Prothyra die

2071 Zum Aufkommen des hohen Proskenions cf. oben 170–173.

2072 Dazu mehr unten im Zusammenhang mit der Diskussion der Funktion der Thyromata.

2073 cf. etwa Bieber, History² 120. Thyromata bereits für die frühen Proskenion-Bühnenhäuser nimmt dagegen zu Recht auch Lauter, Architektur a. O. (oben Anm. 405) 169 an; bei den beiden von ihm als sichere Beispiele angeführten Bühnenhäusern in Dodona und Kassope ist das Vorhandensein von Thyromata jedoch gerade nicht nachzuweisen, cf. Katalogteil. Im Plan von Kassope bei Lauter, Architektur a. O. Abb. 56, a sind die Stützpfeiler der Thyromata frei ergänzt, cf. den Plan von Dakaris, Ancient Greek Cities 4 a. O. (oben Anm. 564) Abb. 53.

2074 cf. dazu die Diskussion im Katalogteil *s. v.* Priene. Bulle, Untersuchungen 251f. mit Anm. 2, welcher für ein Spiel auf dem Proskenion eintritt, die Thyromata aber für sekundär hält, postuliert in der ursprünglichen Bühnenwand drei Türen.

2075 cf. oben 178.

2076 cf. auch die allgemeinen Bemerkungen oben 209f.

2077 Für ursprünglich hielten die Thyromata in Priene schon L. Shoe, G. Kleiner und G. De Bernardi Ferrero, zuletzt auch Gogos 1998, cf. den Katalogteil *s. v.* Priene.

2078 cf. die Datierungen bei Gerkan, Priene 95. Dann Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 27.

2079 Es ist offensichtlich, dass gerade im Bereich der Archäologie, wo die Fakten ihrer Natur nach immer sehr lückenhaft bleiben, derartige induktive Verallgemeinerungen verbreitet und auch nicht zu vermeiden sind.

2080 cf. oben 197f.

2081 W. Dörpfeld, AM 28, 1903, 394. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 3. Abzulehnen ist der Versuch von Moretti, Pallas 1997 a. O. (oben Anm. 27) 36f., den Begriff Thyromata mit den Parodostoren zu verbinden, allein schon weil im Amphiareion von Oropos und anderswo die Weihinschrift, welche die Thyromata nennt, am Bühnenhaus angebracht ist.

2082 Frickenhaus 48f. mit Taf. 1. cf. auch Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 64, b.

2083 Gerkan, Priene Taf. 33. 35; Bieber, History² 110f., Abb. 421. 425.

2084 Nur diese Funktion will Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 64f. gelten lassen, der meint, auch Vitruv V 5, 8 auf die Thyromata-Bühnenhäuser beziehen zu können. cf. auch schon Gerkan, GGA 210, 1956, 166.

2085 cf. hier oben 222 und oben 228.

Thyromata bezeichnet sind, denn es sind ausdrücklich in den Prothyra angebrachte Pinakes genannt. Aber die Thyromata können nicht als Kulissenträger entstanden sein; niemand wird auf den Gedanken kommen, eine Wand möglichst weitgehend in Öffnungen aufzulösen, nur um diese dann mit mobilen Bildträgern wieder zu verschliessen, die man gerade so gut vor eine geschlossene Wand stellen bzw. an dieser befestigen könnte. Die primäre Funktion der Thyromata muss es gewesen sein, die Bühne zu verbreitern und durch einen Innenraum zu ergänzen[2086]. Fiechter hat diese Funktion in einer rekonstruierten Ansicht des Bühnenhauses im Amphiareion deutlich gemacht, wo auch die oben besprochenen ionischen Türen eingetragen sind[2087]. Die Thyromata glichen den Verlust an Bühnentiefe, der mit der Einführung des hohen Proskenions verbunden war[2088], teilweise wieder aus! Die Thyromata ermöglichten es, Szenen in einem Hausinnern spielen zu lassen[2089], wie dies auf dem einen bekannten Mosaik des Dioskurides von Samos aus Pompeji in Neapel begegnet[2090]. Ob das Rahmenwerk des Mosaiks andeuten will, dass die Szene in einer Thyroma-Öffnung spielt, wie Bulle[2091] meinte, mag hier offen bleiben.

Mehrfach lässt sich im Innern des Bühnenhauses eine Längsunterteilung beobachten, welche im Zusammenhang mit der Funktion der Thyromata ihre Erklärung findet. Es handelt sich jeweils um die Rückwand der Spielbühne hinter den Thyromata, welche diese gegen einen Bühnensaal abtrennt, wie er sonst benötigt wurde. Besonders bei tiefen Bühnenhäusern war ohnehin schon wegen der notwendigen Beleuchtung nur der orchestranahe Teil für das Spiel im Innern geeignet. Beispiele sind Delos, wo zusammen mit dem Einbau der Thyromata-Front im Bühnenhaus Innenstützen eingezogen worden sind[2092] und Eretria (Phase 3), wo die innere Stützenreihe diese Funktion übernehmen konnte. Auch in Apollonia (Pojani) ist eine Unterteilung durch eine innere Pfeilerreihe offensichtlich gegeben. Möglicherweise war die Situation in Notion ähnlich[2093]. Das deutlichste Beispiel ist einmal mehr das Bühnenhaus des Theaters im Amphiareion, wo, wie technische Beobachtungen zeigen, zusammen mit der Thyromata-Front eine innere Längsmauer eingezogen wurde[2094].

Ein letztes Problem, das angesprochen werden muss, ist, ob das Bühnenhaus des Dionysostheaters in Athenai in seiner zweiten Phase ebenfalls eine Thyromata-Front aufwies, wie dies Fiechter angenommen hat[2095]. Festgehalten werden kann dazu nur, wie dies auch A. Pickard Cambridge es tat[2096], dass es dafür keinerlei Hinweise am erhaltenen Baubestand gibt.

20. Bühnenhaus-Fassaden mit glatter Front

Wie oben[2097] bereits festgehalten worden ist, sind Bühnenhäuser mit glatter Fassade nur schwer nachzuweisen, weil ihr Oberbau durch keinerlei charakteristische Elemente gekennzeichnet ist, die eine Identifikation des Typus auch nach einem Einsturz noch möglich machen würden. Eine sichere Bestimmung dieser Form der Bühnenwand ist daher nur möglich, wenn die Wand im Hauptgeschoss zumindest teilweise erhalten geblieben ist. Ein in der älteren Literatur als Beispiel für eine glatte Wand angeführtes Bühnenhaus, Priene[2098], hat sich als blosse, zudem eher unwahrscheinliche Rekonstruktion erwiesen[2099]. Sie hat Rekonstruktionen

2086 So schon Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 36.

2087 Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 64, a. cf. auch Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 23, Taf. 8, wo die Türen wieder fehlen. Danach Bieber, History² 112, Abb. 428f.

2088 cf. oben 194.

2089 cf. schon E. Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum: Untersuchungen über die Entwicklung des Dramas, der Bühne, des Theaters (1896) 260; auch GGA 1897, 709f. Auch Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 223 mit Anm. 5; Bieber, History² 124. Wieder bestritten von Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 64f., Anm. 181.

2090 cf. dazu Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 223–225, Abb. 86; Bieber, History² 96, Abb. 347. Auf die Deutungsprobleme der Szene im Einzelnen und auf die Datierung des Dioskurides wird hier nicht eingetreten; beides ist in unserem Zusammenhang nicht relevant.

2091 Bulle, Untersuchungen 277–280. Dagegen Gerkan, Priene 110, der den Bezug des Mosaiks zum Theater ohne Grund in Zweifel zieht, denn die Maskentypen der Frauen beziehen sich zweifellos auf die Neue Komödie, cf. Trendall-Webster a. O. (oben Anm. 1780) 145, V, 1–2, Abb. neben S. 8.

2092 cf. EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) Taf. 33, Abb. 130.

2093 Der publizierte Plan ist allerdings ganz ungenügend, cf. Katalogteil! Den Pfeilern der Thyromatafront entsprechen auf dem Plan die unregelmässigen Platten vor dem Bühnenhaus!

2094 Dazu im Einzelnen im Katalogteil. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 4 bezweifelte zu Unrecht, dass die Mauer sekundär sei, weil ihre Rückseite nicht ausreichend ausgearbeitet sei. Er hat nicht genügend bedacht, dass die Mauer nur im Obergeschoss eine Funktion hatte. cf. auch Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 23 zur Mauer M und relativierend im Nachtrag, 2.

2095 E. Fiechter, Dionysos-Theater 3 a. O. (oben Anm. 1341) Abb. 38. Im folgt Bieber, History² 123, Abb. 466, welche irrtümlich in Abb. 467 auch die Thyromata-Rekonstruktion von Thera als das Dionysostheater betreffend darstellt, cf. Fiechter, Das Dionysos-Theater 4 a. O. (oben Anm. 999) 49, Abb. 19.

2096 Pickard Cambridge, The Theatre of Dionysos a. O. 215 mit Anm. 2.

2097 cf. oben 227 mit Anm. 2076.

2098 cf. Gerkan, Priene Taf. 31, dazu a. O. 69 zu den Grundlagen der Rekonstruktion des Obergeschosses. Danach Bieber, History² 110, Abb. 419.

2099 Dazu oben 227. Auch Bieber, History², 110, Abb. 419 nach Gerkan, Priene.

wie diejenige des Bühnenhauses von Nikaia (Klos)[2100] beeinflusst. Von den Anforderungen der dramatischen Handlung her sind solche Bühnenhäuser mit einem einzigen mittleren Tor auf die hohe Bühne ohnehin kam denkbar, wenn man berücksichtigt, dass die hohe Bühne als Spielfläche für die Aufführung von Stücken der Nea[2101] gedient hat, denn dafür waren mindestens drei Tore erforderlich, wie sie für die Paraskenien-Bühnenhäuser[2102] und die Thyromata-Bühnenhäuser[2103] nachgewiesen sind. In Priene nutzte von Gerkan seine ansprechende Rekonstruktionszeichnung einer vermeintlich ersten Phase dazu, seine heute überholte Theorie[2104] zu visualisieren[2105], nach welcher das hohe Proskenion zunächst bloss als Spielhintergrund gedient habe; der Autor der Rekonstruktion von Nikaia (Klos) war sich dieser Problematik wohl nicht bewusst[2106].

Im Amphiareion von Oropos, in dem die Thyromata-Fassade nachweislich einer zweiten Bauphase zugeordnet werden kann[2107], mag man an einen ersten Zustand mit glatter Wand denken; ebenso gut ist aber eine ältere einfachere Lösung mit Thyromata denkbar. Auch ein kurzer Unterbruch im Bauablauf reicht aus, um den geringen, durch den etwas unterschiedlichen Schriftcharakter der beiden Weihinschriften angezeigten zeitlichen Abstand zwischen der Errichtung des Proskenions und der ausgeführten Thyromata-Fassade zu erklären.

Das einzige gesicherte Beispiel für ein Bühnenhaus mit glatter Wand ist dasjenige im Theater von Termessos[2108], wo das erste Obergeschoss mit der Bühnenwand noch aufrecht steht. Es handelt sich um ein Bühnenhaus des hellenistischen Typus mit langgestrecktem Bühnengebäude und trapezförmigem Proskenion[2109], das seitlich von hohen Flügelmauern eingefasst wird[2110]. Die Bühnenhaus-Front ist gerade und aus Bruchsteinwerk errichtet. In der Front öffnen sich fünf Türen mit nach aussen abnehmender Höhe. Die Mitteltür ist durch einen Türsturz mit Konsolen ausgezeichnet. Vor die hellenistische Bühnenhaus-Frontwand mit den fünf Türen mit profilierten Rahmen wurden sekundär Sockel und Säulen einer Bühnenhaus-Front des römischen Typus gestellt. Fünf statt der im Allgemeinen als üblich geltenden drei Bühnentore sind zunächst auffällig. Bedenkt man aber, wie wenige Belege an den hellenistischen Bühnenhäusern überhaupt für die Bühnentore erhalten sind, wird man die Dreizahl als Mindestzahl[2111] und vielleicht als Regelfall, nicht aber als absolute Regel betrachten, zumal auch bei den Thyromata-Bühnen neben drei auch häufiger fünf und sogar sieben Türöffnungen nachgewiesen sind[2112]. Eine die Dreizahl übersteigende Anzahl Bühnentore ist in der Kaiserzeit eine Besonderheit der kleinasiatischen Bühnenhäuser mit gerader Front[2113], die in Termessos einen Vorläufer hat. Fünf Bühnentore waren möglicherweise auch beim Paraskenien-Bühnenhaus von Tyndaris vorhanden[2114].

Das Bühnenhaus von Termessos ist in gepflegtem Quaderwerk errichtet, nur die Bühnenhaus-Frontmauer besteht aus unregelmässigem Bruchsteinwerk, in welches zwei Lagen von nicht ganz exaktem Quaderwerk eingefügt sind. Dieser Befund lässt sich nur mit der Annahme erklären, dass das Mauerwerk der Bühnenfassade nicht sichtbar war, sondern verputzt gewesen sein muss[2115]. Angesichts der insgesamt sorgfältigen und aufwendigen Konstruktion des Theaters von Termessos ist der Verzicht auf eine Quadermauer an dieser repräsentativen Stelle erklärungsbedürftig. Die verputzte Mauer ist nur sinnvoll, wenn man annimmt, dass sie auch bemalt war. Dann aber stellt sich die Frage, wie sie gegen die Witterung geschützt werden konnte; darauf ist zurückzukommen[2116]. Das Bühnenhaus und das Koilon von Termessos gehören derselben Bauphase an und sind hellenistisch, eine genauere Datierung ist aber nicht gesichert; möglicherweise geht der Bau in den Beginn des 2. Jahrhunderts v. Chr. zurück[2117].

2100 cf. L. Papajani, Monumentet 18, 1979, 53, Taf. 3, a. Die Rekonstruktion ist rein hypothetisch, den wirklichen Erhaltungszustand des Bühnenhauses veranschaulicht a. O. 52, Taf. 2, a. b!

2101 cf. dazu oben 17f.

2102 cf. oben. Der Nachweis von Türen aus dem Bühnenhaus-Innern ist schwierig, da sie auf der Ebene des ersten Geschosses lagen und daher meist nicht erhalten sind. cf. aber 170 zu den Paraskenien-Bühnenhäusern mit einer niedrigen Bühne.

2103 cf. oben. Bei diesem Bühnenhaus-Typus sind an Stelle von Türen die weit geöffneten Thyromata getreten. Vereinzelte Proskenion-Bühnenhäuser in Kleinasien haben fünf Bühnentore, cf.

2104 Gerkan, Priene 127–130.

2105 cf. die Begründung der Türrekonstruktion bei Gerkan, Priene 70, besonders auch Anm. 1.

2106 Die Rekonstruktion wird, zumindest in der französischen Zusammenfassung, Papajani, Monumentet a. O. 54f., nicht weiter diskutiert.

2107 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

2108 cf. Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos a. O. (oben Anm. 269) Taf. 172, 3.

2109 cf. dazu oben 185.

2110 Zu dieser eher seltenen Bühnenform cf. oben 182f.

2111 Dazu hier oben.

2112 cf. oben 223.

2113 cf. dazu unten 600.

2114 cf. oben Aus dem Hyposkenion öffneten sich wohl fünf Türen in das Bühnenhaus. In der Rekonstruktionszeichnung von Bernabò Brea sind drei Tore auf die Bühne und zwei in den Parakenien angenommen.

2115 So auch De Bernardi 4, 47.

2116 Zur Frage eines allfälligen Dachschutzes unten 239 mit Anm. 2250.

2117 Zur Datierungsproblematik cf. den Katalogteil *s. v.*

Das grosse Theater von Telmessos ist von M. G. F. A. de Choiseul Gouffier 1776 entdeckt und gezeichnet worden; auch Charles Texier hat das Theater 1836 nochmals besucht und gezeichnet[2118]. Die Ruinen sind danach weitgehend verschwunden, wurden zwischen 1992 und 1995 dann erneut freigelegt[2119]. Jede Beurteilung des Bauwerks muss sich auf die alten Bauaufnahmen stützen[2120], da der neu freigelegte aktuelle Erhaltungszustand, insbesondere auch, was den Bühnenhausbereich betrifft, weit weniger gut ist. Vom Bühnenhaus von Telmessos sind die Bühnenwand und das Proskenion durch die alten Pläne bekannt, vom Bühnensaal war offenbar nichts sichtbar. Der Vergleich des Grundrisses und des Aufrisses von Telmessos mit Termessos ergibt auffällige Übereinstimmung. Wie in Termessos hatte das Proskenion in Telmessos[2121], wie dies heute an der Ruine deutlich ist, die Trapezform und an den Schmalseiten wie dort einen Wandabschluss[2122]. Besonders auffällig ist die Ähnlichkeit in der Anordnung der gleichfalls fünf Bühnentore[2123], die von den ersten Reisenden noch teilweise aufrechtstehend angetroffen wurden. Auch die Ausführung der profilierten Türgewände lässt sich vergleichen, die Türstürze waren noch etwas reicher ausgebildet als in Termessos und trugen einen Zahnschnittfries. Die Planaufnahme von Texier[2124] zeigt, dass die Säulenpostamente auch in Telmessos sekundär angeschoben worden sind. Wie in Termessos ist eine sekundäre Anbringung der Säulenstellung damit auch in Telmessos nachzuweisen. Mit Telmessos ist so ein zweites Beispiel für ein Bühnenhaus mit glatter Front gewonnen. Da wir von der Bautechnik der Bühnenwand keine Vorstellung mehr haben, bleibt offen, ob auch in Telmessos die Bühnenfassade verstuckt und bemalt gewesen ist. Eine glatte Front dürfte auch das untere Theater in Knidos gezeigt haben, dessen ungewöhnlicher Bühnenhausgrundriss[2125] kaum eine andere Ausgestaltung zugelassen hat. Auch hier sind in der Kaiserzeit Sockel für eine Architekturordnung hinzugefügt worden.

Einen eng mit Termessos und Telmessos verwandten Grundriss mit fünf Türen ins Hyposkenion weist das Bühnenhaus von Kadyanda[2126] auf. Auch hier war nach den wenigen sichtbaren Resten zu schliessen ein trapezförmiges, bisher nicht freigelegtes Proskenion vorhanden. Nicht zu erkennen ist, ob wie in Termessos seitliche Mauern auf den Schmalseiten vorhanden waren. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass auch Kadyanda, welches im 2. Jahrhundert v. Chr. errichtet worden ist, zu den Bühnenhäusern mit glatter Bühnenfassade zu zählen ist; auch das Vorhandensein einer Thyromata-Fassade kann nicht ausgeschlossen werden[2127].

Termessos bleibt auf Grund seines ausserordentlich guten Erhaltungszustandes das einzige sichere Beispiel für ein Bühnenhaus mit glatter Bühnenwand. Dabei handelt es sich, wenn als weitere Beispiele Telmessos und vielleicht auch Kadyanda hinzugenommen werden, in der nachgewiesenen Ausgestaltung möglicherweise um eine lykische Sonderform. In Miletos (Phase 4) wurde etwa zur selben Zeit ein geschlossenes Proskenion mit Waffenreliefs ähnlich demjenigen in Termessos mit einer Thyromata-Fassade verbunden[2128]. Auch wenn Termessos in seiner reichen Ausführung mit fünf Bühnentoren und geschlossenen Wänden seitlich am Proskenion wohl keinen verbreiteten Bühnenhaustypus vertreten dürfte, wird man doch davon ausgehen können, dass Bühnenhäuser mit glatter Bühnenwand besonders auch bei einfachen Theateranlagen schon wegen der geringeren Baukosten nicht selten gewesen sein dürften. Nachweisbar sind Beispiele dafür aber bisher offenbar nicht.

21. Bauplastik an sizilischen Bühnenhäusern

Eine Besonderheit der sizilischen Bühnenhäuser ist ihr bauplastischer Schmuck, der für mehrere Bauten bezeugt ist. Einmal mehr steht das Theater von Iaitas am Anfang. Dort haben sich vom plastischen Schmuck des Bühnenhauses vier überlebensgrosse, jeweils etwa 2 m hohe Figuren gefunden[2129]. Die Figuren wurden nicht in Sturzlage vor der Fassade entdeckt. Die weiblichen Figuren waren in spätantiker Zeit abgebaut und für eine spätere Wiederverwendung

2118 cf. den Katalogteil *s. v.* Weniger aussagekräftig ist die Skizze von E. D. Clarke 1812, wieder abgebildet bei De Bernardi 2, 101, Textabb.

2119 Zur Forschungsgeschichte cf. den Katalogteil *s. v.*

2120 Texier ist erwiesenermassen nicht immer zuverlässig, cf. z. B. den Katalogteil zu Telmessos und zu Iasos.

2121 cf. De Bernardi 2, Taf. 17, gestützt auf Texier, Description a. O. (oben Anm. 186) Taf. 177; danach De Bernardi 2, Taf. 16.

2122 Dieser ist deutlich bei Choiseul Gouffier, Voyage pittoresque 1 a. O. (oben Anm. 175) Taf. 72, danach De Bernardi 2, Taf. 15.

2123 cf. besonders Choiseul Gouffier a. O. Taf. 72, danach De Bernardi 2, Taf. 15. Zum Aufriss bei Texier, Description a. O. Taf. 178, der mehr wiedergibt, als Texier gesehen haben kann, cf. den Katalogteil *s. v.* Telmessos; danach De Bernardi 2, Taf. 16.

2124 cf. De Bernardi 2, Taf. 16, F 1, nach Texier, Description a. O. Taf. 178.

2125 Dazu oben 171.

2126 Zu diesem cf. oben 223.

2127 cf. dazu auch oben 223.

2128 cf. oben 223.

2129 Zu diesen cf. E. A. Ribi/C. Isler-Kerényi, in: H. Bloesch/H. P. Isler (Hrsg.), Studia Ietina 1 (1976) 13–48, Taf. 1–23.

beiseite gelegt worden[2130], während die männlichen Figuren in mittelalterlichen Mauern verbaut gefunden worden sind. Die Deutung der Figuren macht keine Schwierigkeiten[2131], denn die weiblichen Figuren sind durch die Efeukränze mit Fruchtdolden als Mänaden gekennzeichnet und die männlichen Figuren sind trotz der Beschädigungen des Kopfes im einen Fall und dem Fehlen des Kopfblockes im anderen durch die Girlande über dem Oberkörper und den charakteristischen Fellrock als Satyrn zu erkennen und hatten Satyrohren; sie trugen einen mit Tänien umwickelten Kranz – die Tänienenden auf den Schultern sind noch deutlich[2132]. Der Fellrock präzisiert die Deutung dahingehend, dass nicht Satyrn der Wildnis gemeint sind, sondern Satyrn des Theaters in ihrem typischen Bühnenkostüm[2133]. Die Stützfiguren meinen also die Trabanten des Dionysos in seiner Eigenschaft als Gott des Theaters.

Die Stützfiguren des Bühnenhauses standen nicht frei. Sie traten in Hochrelief vor eine Mauer und bestehen aus drei Blöcken; ein Skulpturelement ist zusammen mit dem zugehörige Block jeweils aus einem Stein gearbeitet. Die Beobachtung der Hände und der Mauerquadern zeigt, dass die Figuren an einer Mauerecke aufgestellt waren, denn nur die eine Hand ist jeweils ausgearbeitet, die andere taucht in die Mauer ein. Bei den Blöcken ist nur diejenige Nebenseite geglättet, welche auch die ausgearbeitete Hand zeigt, während die andere Seite roh bleibt, was deutlich macht, dass die Skulpturen nicht in eine Quadermauer, sondern in ein Bruchsteinmauerwerk eingefügt waren, aus welchem die erhaltenen Teile des Bühnenhauses von Iaitas auch bestehen. Die ausgearbeitete Nebenseite entspricht sich bei den Mänaden wie auch bei den Satyrn symmetrisch. Die Figuren standen an zwei Ecken eines vorspringenden Elementes, welches nur das Paraskenion sein kann. Auf Grund der Fundlage sind die Mänaden mit dem Westparaskenion zu verbinden, während die Satyrn am Ostparaskenion untergebracht werden können. Mit den Stützfiguren zusammen wurden auch ionische Zahnschnitte als Mauerbekrönung verwendet[2134].

Der Typus der Stützfiguren mit angehobenen Ellenbogen, welche eine schwere Last zu tragen scheinen, ist in Sizilien geschaffen worden und kommt im griechischen Mutterland nicht vor, abgesehen von einem viel jüngeren Beispiel in Thessaloniki[2135], das mit westlichem Einfluss erklärt werden muss. Der Typus scheint, jedenfalls in der Grossplastik[2136], erstmals beim Zeustempel von Agrigent verwendet worden zu sein[2137], und dies in der sehr monumentalen Form von 7,5 m hohen, im Architekturverband aufgestellten Einzelfiguren[2138]. Das Stützmotiv der dortigen, als Atlanten bezeichneten, aber inhaltlich nicht sicher gedeuteten[2139] Figuren ist dasselbe, doch fehlt selbstverständlich die Charakterisierung als Theatersatyrn. Neu in Iaitas sind zwei Dinge, zum einen, dass der frühklassische bauplastische Atlanten-Typus auch auf weibliche Figuren übertragen wurde, zum anderen, dass die Stützfiguren nunmehr inhaltlich definiert, als Mänaden und Satyrn, damit als Trabanten des Dionysos charakterisiert worden sind. Dies zeigt, dass der Typus für die Verwendung in der Theaterarchitektur übernommen worden ist. Von nun an sind solche Figuren offensichtlich typischer Schmuck sizilischer und, wie später deutlich werden wird, dann auch kampanischer Theater[2140]. Der Typus hat in der hellenistischen Zeit im griechischen Westen auch ausserhalb des Theaters Verwendung gefunden. Er begegnet unter anderem an Grabfassaden in Unteritalien und Sizilien, aber auch in der Privatarchitektur[2141].

Die Figurenpaare in Iaitas weichen im Detail untereinander etwas ab und gehen auf je zwei Bildhauerhände zurück[2142]. Nicht auszuschliessen ist auf Grund der stilistischen Analyse, dass auch eine Differenz der Entstehungszeit der beiden Figuren desselben Themas anzunehmen ist, dass der Schmuck des ursprünglichen Bühnenhauses nur aus einer Mänade und einem Theater-Satyr bestanden hätte. Wie eingehendere neue, noch unpublizierte Untersuchun-

2130 Dazu cf. Ribi, Studia Ietina 1 a. O. 20 mit Anm. 19; 23 mit Anm. 24f.

2131 Zur Deutung Isler-Kerényi, Studia Ietina 1 a. O. 41–44.

2132 cf. Studia Ietina 1 a. O. Taf. 18, 2 und auch die Rekonstruktionszeichnungen Taf. 7.

2133 Dazu im Einzelnen Isler-Kerényi, Studia Ietina 1 a. O. 41f.

2134 Erwähnt bei Isler, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 158.

2135 cf. Ph. M. Petsas, Makedonika 9, 1969, 150, Taf. 47; dazu Isler-Kerényi, Studia Ietina 1 a. O. 47, Anm. 56.

2136 Zur Atlas-Metope in Olympia, welche von Vorbildern der Kleinkunst abhängig sein dürfte, cf. A. Schmidt-Colinet, Antike Stützfiguren (1997) 45f.

2137 Zur Typologie schon ausführlicher Isler-Kerényi, Studia Ietina 1 a. O. 38.

2138 cf. J. Durm, Die Baukunst der Griechen [3](1910) 404, Abb. 371.

2139 cf. Schmidt-Colinet, Antike Stützfiguren a. O. 131f. Auch G. Capecchi, EAA, secondo supplemento 1971–1994, V (1997). 578, *s. v.* telamone.

2140 cf dazu unten 268.

2141 cf. dazu Isler-Kerényi, Studia Ietina 1 a. O. 41. Ausserdem ist auf drei Neufund aus Iaitas zu verweisen, die aus der Nekropole und aus dem Stadtgebiet stammen, die beiden Satyrn mit Fellrock (!): cf. H. P. Isler, AntK 32, 1989, 42–44, Taf. 12, 5, und SicA XXI 66–68, 1988, 55–58, Abb. 46; AntK 41, 1998, 40, Taf. 10, 4 und SicA XXX 93–95, 1997, 23, Abb. 1; AntK 51, 2008, 140, Taf. 24, 10f. und SicA 105, 2011, 45f., Abb. 40, a-b.

2142 Dazu die Überlegungen von Isler-Kerényi, Studia Ietina 1 a. O. 35. 38.

gen des Architekturbestandes des Bühnenhauses von Iaitas ergeben haben, scheint dies tatsächlich der Fall zu sein. Eine Mänade und ein Satyr sind mit dem ursprünglichen Bühnenhaus aus dem Ende des 4. oder dem Beginn des 3. Jahrhunderts zu verbinden[2143]. Sie standen an den Innenecken der Paraskenien neben der niedrigen Bühne und blickten sich an. Im Zusammenhang mit der zweiten Bauphase des Bühnenhauses wurden die Figuren auf den neu aufgebauten verkürzten Paraskenien der zweiten Phase im Hauptgeschoss seitlich der neuen Hochbühne platziert und durch je ein zweites Exemplar ergänzt. Festzuhalten ist, dass statuarische Figuren von Beginn an ein typisches Fassadenelement der sizilischen Paraskenien-Bühnenhäuser waren.

Ein weiteres Bühnenhaus mit vergleichbarem Bauschmuck war dasjenige von Solus. Erhalten sind zwei Blöcke einer weiblichen Figur, die im Format etwas kleiner als die Statuen in Iaitas ist, aber nicht nur den gleichen Typus zeigt, sondern auch die Ausführung im Einzelnen aufnimmt[2144]. Eine zweite Karyatide, die möglicherweise ebenfalls zum Bühnenhaus in Solus gehören könnte, ist sehr schlecht erhalten[2145]. Die Abmessungen und die Fundumstände im Einzelnen sind nicht bekannt. Auch vom Grundriss her entspricht Solus dem Bühnenhaus von Iaitas[2146]. Die Zeitstellung des Bühnenhauses von Solus (Phase 1) entspricht derjenigen von Iaitas (Phase 1)[2147]. Ob die Karyatide schon mit dem ersten, oder erst mit dem zweiten Bauzustand des Bühnenhauses von Solus zu verbinden ist, bleibt offen[2148]. Die Position der Figur in der publizierten Aufrissrekonstruktion der Fassade des Bühnenhauses trifft jedoch kaum das Richtige[2149].

Derselbe Stützfigurentypus ist auch für das Theater von Syrakusai bezeugt, wo der Kopfblock einer Mänade sowie Fragmente eines Kopfblocks und eines Mittelblocks mit einem Teil vom Unterleib mit Fellrock eines Theater-Satyrn[2150] gefunden wurden[2151]. Der Stil macht deutlich, dass die Stützfiguren von Syrakusai jünger sind als die ersten beiden Figuren von Iaitas[2152]. Der Frisurtypus der Mänade ist deutlich entwickelter. Auch handelt es sich um weit weniger sorgfältig ausgearbeitete Figuren. Sie können allenfalls zur zweiten Phase des Theaters von Syrakusai[2153] gehört haben. Die Mänade ist rundplastisch gearbeitet, der Theater-Satyr steht vor einem Pfeiler[2154]. Über die ursprüngliche Anbringung der Figuren am Bühnenhaus lässt sich nichts mehr aussagen, denn vom Bühnenhaus selber sind keine Reste nachweisbar[2155]. Allerdings scheint sicher, dass es sich in Syrakusai um ein Proskenion-Bühnenhaus gehandelt hat, die Anbringung der Stützfiguren muss also anders gewesen sein. Sie haben sich offensichtlich bereits von ihrem ursprünglichen architektonischen Kontext im Paraskenien-Bühnenhaus gelöst, sind zu frei einsetzbaren Schmuckelementen der Theaterarchitektur geworden, was für die weitere Entwicklung von Bedeutung sein wird[2156]. Offensichtlich wurde der Dekorationstypus für die Theaterarchitektur nunmehr als derart charakteristisch empfunden, dass er in Syrakusai in typologisch anderem Bauzusammenhang aufgenommen wurde. Etwa gleichzeitig hat das Stützmotiv des männlichen Atlanten auch beim monumentalen Zeusaltar des Hieron II in Syrakusai Verwendung gefunden[2157].

Das bekannteste Beispiel für ein Bühnenhaus mit plastischem Bauschmuck ist Segesta. Bei den Innenecken der Paraskenien sind die Fusspartien der beiden einst vorhandenen Stützfiguren *in situ* am Bau erhalten. Weitere Teile werden im Fundmagazin in Segesta aufbewahrt, sind teilweise wohl auch verloren[2158]. An den Aussenecken der Paraskenien, wo die Parodostore anschlossen, gab es keine Figuren.

2143 Zur Datierung im Einzelnen Isler-Kerényi, Studia Ietina 1 a. O. 32–34. Übernommen bei Courtois 36, welche auch auf die allerdings später zu datierenden Stützfiguren des Dionysostheaters in Athenai verweist; dazu unten 233 mit Anm. 2173–2175.

2144 cf. H. P. Isler, Una cariatide dal teatro di Solunto, SicA XVIII 59, 1985, 65–70. Wegen der unterschiedlichen Zurichtung der Rückseite als glatter Reliefhintergrund kann die Position der Figur aus Solus am Bau derjenigen der Figuren in Iaitas allerdings nicht exakt entsprochen haben; cf. die Aufnahmen bei Wiegand, Solunt a. O. (oben Anm. 157) Taf. 25 und oben Anm. 1973.

2145 cf. C. A. Di Stefano, Quaderni del Museo Archeologico Regionale 'Antonino Salinas' 2, 1996, 146, Abb. 3.

2146 cf. oben 219.

2147 Dazu oben 218 und der Katalogteil *s. v.*

2148 Der Erhaltungszustand des Bühnenhauses insgesamt ist nicht sehr gut. Die Rekonstruktion bei Wiegand, Solunt a. O. Beil. 20f. gibt einen jüngeren Zustand in der Nachfolge von Segesta (Phase 1) wieder, cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Solus, Theater.

2149 Dazu schon oben Anm. 2144.

2150 Zur Zusammengehörigkeit beider Figuren Bulle, Untersuchungen 156. Danach Courtois 33, Anm. 72.

2151 Die Fragmente des Satyrs sind stark ergänzt. cf. zu den Figuren von Syrakusai im Einzelnen Isler-Kerényi, Studia Ietina 1 a. O. 39, Taf. 22. Abgebildet auch bei Courtois 33, Abb. 15.

2152 Zur Datierung Isler-Kerényi, Studia Ietina 1 a. O. 39. Später datiert auch Courtois 33.

2153 Zu den Phasen und ihrer Datierung cf. Katalogteil *s. v.*

2154 Bulle, Untersuchungen 156.

2155 Der Rekonstruktionsvorschlag von Bulle, Untersuchungen 156f. bleibt blosse Spekulation.

2156 Dazu unten 219.

2157 Dazu Schmidt-Colinet, Antike Stützfiguren a. O. (oben Anm. 2136) 243, M 5.

2158 Zum Bestand Bulle, Untersuchungen 117f. mit Taf. 28, c-d; 29, a; 32, e. Heute sind die Teile am Bau stärker abgewittert als zur Zeit von Bulles Besuch. Das Fell an den Oberschenkeln der östlichen Figur ist jetzt kaum mehr zu erkennen.

Die zwei Stützfiguren in Segesta sind im Verband mit dem ursprünglichen Bühnenhaus und dem hohen Proskenion der ersten Phase nach der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. entstanden[2159]. Der Anbringungsort lässt sich von der Situation der beiden älteren Figuren in Iaitas (Phase 1) herleiten, welche, wie schon ausgeführt, im Zusammenhang mit einer niedrigen Bühne an den inneren vorspringenden Ecken der Paraskenien aufgestellt waren. Im Zusammenhang mit einer Hochbühne sind die Figuren in Segesta (Phase 1) etwas zur Seite gerückt angebracht worden. Erst in der um 200 v. Chr. zu datierenden zweite Phase in Iaitas, die zeitlich mit der zweiten Phase von Segesta zusammengeht, sind dort die Figuren verdoppelt worden, wie schon ausgeführt wurde.

Die Reste der Fusspartie am Westparaskenion in Segesta zeigen deutlich, dass die Stützfiguren Wesen mit Bocksfüssen waren[2160]. Man hat sie schon immer als Pandarstellungen gedeutet[2161], obgleich die Fellwiedergabe an den Oberschenkeln auch mit dem Fellrock der Theater-Satyrn zusammengebracht werden könnte, wo allerdings das Geschlechtsteil, anders als in Segesta, unter dem Fellrock verborgen bleibt. Die Deutung auf Pane trifft zweifellos zu. Schon Bulle hat auf verwandte Figuren aus dem Pompeiustheater in Roma hingewiesen[2162], daraus aber den Schluss gezogen, dass die Pane in Segesta wie dort nur einen Arm erhoben hätten[2163] und sie in seinen Rekonstruktionszeichnungen in dieser Form ergänzt[2164]. Im Licht der neuen Funde von Iaitas und auch im Vergleich mit dem Theater-Satyr von Syrakusai kann dies nicht zutreffen. Die Pane in Segesta standen frontal mit dem Rücken zur Wand und müssen mit beiden erhobenen Armen das Gebälk getragen haben[2165].

Erklärungsbedürftig ist, weshalb an Stelle der sonst bezeugten Satyrn und Mänaden in Segesta Pan, und dazu noch in Zweizahl, erscheint. Zwar gehört Pan in der späteren Zeit ebenfalls zum engen Kreis um Dionysos[2166], aber dann doch eher zum Thiasos in der freien Wildbahn als zum Theater. Unter dem Westflügel des Koilons von Segesta findet sich eine natürliche Grotte, welche in den Koilonflügel integriert worden und durch eine Bogenöffnung zugänglich geblieben ist[2167]. Nischen im Innern deuten auf eine kultische Verwendung dieser Grotte hin. Bulle war der Ansicht, kein anderer als Pan könne in der Grotte verehrt worden sein[2168]. Damit wäre nach ihm die Wahl des Pansmotivs für die Stützfiguren erklärt. Offen bleibt auch so der Grund für die Verdoppelung. Auch ist die Deutung der Grotte als Pansheiligtum durch kein weiteres Indiz belegt. Sie mag dennoch das Richtige treffen.

Das einzige besser bekannte Paraskenien-Bühnenhaus, für welches keine Stützfiguren nachgewiesen sind, ist Tyndaris. Dies mag mit dem Fundzufall zusammenhängen, vom Oberbau von Tyndaris sind ja nur vergleichsweise wenige Elemente erhalten[2169]. Aber Stützfiguren können auch gefehlt haben. Eine Anbringung wie in Segesta ist beim etwas älteren[2170] Paraskenien-Bühnenhaus von Tyndaris in jedem Fall auszuschliessen, denn die Innenecken der Paraskenien sind zum guten Teil erhalten[2171].

Wie oben gezeigt worden ist[2172], sind die charakteristischen Fassaden mit plastischem Architekturschmuck der Bühnenhäuser von Iaitas, Tyndaris und Segesta wohl vom Vorbild des Dionysostheaters in Athenai herzuleiten. Gilt dies auch für den bauplastischen Schmuck, oder stellt dieser eine eigenständige Neuerung der sizilischen Bühnenhäuser dar? Im Dionysostheater von Athenai ist eine Reihe von Skulpturen gefunden worden, darunter auch Stützfigu-

2159 Zur Datierung cf. die Diskussion im Katalogteil *s. v.*

2160 Bei D. Lo Faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco, Le antichità della Sicilia 1 (1834) Taf. 14, 6 ist das rechte Bein des auch heute noch besser erhaltenen Pans mit tierischem Unterschenkel und Huf noch ganz erhalten wiedergegeben, was dem Erhaltungszustand des frühen 19. Jahrhunderts entsprechen dürfte.

2161 Eingehender hat sich mit ihnen Bulle, Untersuchungen 117f. befasst; der jedoch die typologische Sonderstellung nicht erkennen konnte, da die oben aufgeführten Parallelen noch nicht bekannt und in ihrer Bedeutung erkannt waren; dies gilt auch für die ältere Literatur, wo die Figuren von Segesta als Besonderheit erwähnt sind, cf. Puchstein 113 und Gerkan, Priene 106.

2162 Bulle, Untersuchungen 118; danach Bieber, History^2 170 mit Abb. 603f. Zuletzt N. Marquardt, Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik (1995) 105–108, Taf. 16, 2. Zu den Pansfiguren des Pompeiustheaters ausführlicher unten 282.

2163 Zu diesem jüngeren Stützmotiv cf. Schmidt-Colinet, Antike Stützfiguren a. O. 35–37. 57f.

2164 Bulle, Untersuchungen Taf. 23–25. Ihm folgt Schmidt-Colinet, a. O. 58. Frei und unrichtig ergänzt ist der Oberkörper mit dem Kopf bei Serradifalco a. O. 137, Vignette, dazu der Text 129.

2165 So zuletzt auch Marquardt, Pan a. O. 107. Das Handfragment einer Panfigur Bulle, Untersuchungen Taf. 32, e ist entsprechend zu den Händen der Stützfiguren in Iaitas ausgearbeitet, cf. Ribi/Isler-Kerényi, Studia Ietina 1 a. O. (oben Anm. 2129) Taf. 16, 1. 3.

2166 cf. P. Weiss, LIMC VIII (1997) Nachträge, *s. v.* Pan, 923. 934, zu Pan und dem Theater a. O. 937.

2167 Eine ausführliche Beschreibung der Grotte bei Bulle, Untersuchungen 111f.

2168 Bulle, Untersuchungen 112; Bulle meinte, Pans Gegenwart noch immer zu spüren.

2169 Dazu oben 219, Anm. 1973.

2170 Zur Datierung oben 217f.

2171 cf. Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. (oben Anm. 1809) 125, Abb. 42.

2172 cf. oben 168.

ren verschiedener Art[2173]. Auf Grund ihres Stils gelten sie im Allgemeinen, nach unserer Meinung zu Recht, als hadrianisch[2174], doch wurden die Figuren auch immer wieder, sei es auch nur als Kopien klassischer Vorbilder, mit dem Bühnenhaus des Lykurg in Verbindung gebracht[2175]. Eine solche Verbindung ist nicht nachzuweisen, kann aber auch nicht ausgeschlossen werden. Engere typologische Verbindungen zu den Stützfiguren in Sizilien ergeben sich jedenfalls nicht[2176].

22. Das griechische Bühnenhaus: Hallen auf der Rückseite

Wie sich noch zeigen wird, ist die *porticus post scaenam* bei kaiserzeitlichen Bühnenhäusern ein geläufiges Element[2177]. Aber auch schon bei griechischen Bühnenhäusern finden sich gelegentlich Hallen an der Rückseite. Die Beispiele sind allerdings nicht sehr zahlreich und auch recht uneinheitlich. Als Vorbild für die Errichtung einer Halle hinter dem Bühnengebäude wird zweifellos das um 330 v. Chr. eingeweihte Dionysostheater in Athenai gedient haben[2178]. Hier ist die Halle, welche auf einem deutlich tieferen Niveau als das Bühnenhaus errichtet worden ist, jedoch in erster Linie als Nordbegrenzung des Dionysosheiligtums zu verstehen und kann nicht als integraler Teil des Theatergrundrisses gelten. In ihrer Länge bezieht sie sich auch nicht auf die Länge des Bühnenhauses, sondern, jedenfalls auf der Ostseite, auf die Ostmauer des Temenos.

Ein frühes Beispiel für eine mit einem Bühnenhaus verbundene Halle ist in Argos nachgewiesen[2179]. Die Halle stammt aus der Bauzeit des grossen Theaters im ersten Viertel des 3. Jahrhunderts v. Chr. Auffällig ist, dass die Länge des Bühnenhauses von der Hallenlänge übertroffen wird und die Halle nicht symmetrisch in der Mittelachse des Theaters positioniert ist. Die Halle auf der Rückseite des Bühnenhauses in Sikyon entspricht in ihrer Länge derjenigen des Proskenions und des Kernbaus des Bühnenhauses[2180]. Sie ist Teil des ursprünglichen Baus und datiert in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. In Iaitas wurde in der Umbauphase des Bühnenhauses um 200 v. Chr. an die Rückseite des Bühnenhauses ein Annexbau angebaut[2181]. Er hat die Form einer Halle mit gemauerten Pfeilern, zwischen welchen im Erdgeschoss Mauern lagen; es gab eine mittlere Tür an der Front und je eine Tür an den Schmalseiten. Auf der Ostseite musste die Halle Rücksicht auf die schon bestehende griechische Agora nehmen, was zu einem etwas schräg geführten Mauerverlauf führte. Über den Aufriss der Halle ist wegen des ungenügenden Erhaltungszustandes nichts Näheres bekannt, doch dürfte sie nur eingeschossig gewesen sein. Zwischen den Pfeilern sind mit Sicherheit Fensteröffnungen anzunehmen, denn sonst würde der erhaltene Mauergrundriss wenig Sinn machen.

Eine besondere Lösung liegt in Dodona vor[2182], wo der Bühnensaal, welcher zum ursprünglichen Bau aus dem ersten Viertel des 3. Jahrhunderts v. Chr. gehört, die Form einer Halle hat. Ähnlich wird auch die Rückwand des Bühnensaals im Theater beim Asklepieion in Epidauros rekonstruiert[2183], wo die ursprüngliche Pfeilerhalle im zweiten Bauzustand durch eine durchgehende Mauer ersetzt worden sein soll[2184]. Allerdings sind keine sicher zuzuordnende Bauglieder erhalten[2185], ebensowenig sind Standspuren auf dem von einer späteren Mauer überbauten Stylobat der rückwärtigen Halle auszumachen. Ein zweigeschossiger Aufriss, wie er vorgeschlagen worden ist[2186], muss hypothetisch bleiben.

2173 cf. R. Herbig, in: E. Fiechter, Das Dionysos-Theater in Athen 2 (1935): Die Skulpturen 9–36, Taf. 1–8.

2174 Bieber, History² 223f. weist den erhaltenen Skulpturschmuck dem Bühnenhaus der neronischen Phase zu. Zum Problem dieser Figuren insgesamt Isler-Kerényi, Studia Ietina 1 a. O. (oben Anm. 2129) 39f.

2175 cf. etwa Ch. Schwingenstein, Die Figurenausstattung des griechischen Theatergebäudes (1977) 39f. So zuletzt wieder Courtois 36 mit Anm. 84. cf. Isler-Kerényi, Studia Ietina 1 a. O. 40.

2176 Die von Courtois 36 hervorgehobene Ähnlichkeit zwischen den Atlanten des Dionysostheaters und den Theater-Satyrn von Iaitas betrifft nur den gemeinsamen ikonographischen Typus im Allgemeinen, ohne motivische Verwandtschaft in den Einzelheiten und ohne jeden stilistischen Bezug.

2177 Dazu unten 280 mit Anm. 2767. Vitr. V, 9, 1 führt Beispiele für solche Hallen an, darunter die spätklassische Halle beim Dionysostheater. Bei der Halle des Eumenes und beim Odeion des Themistokles (d. h. des Perikles, cf. den Katalogteil *s. v.* Athenai, Odeion des Themistokles) handelt es sich nicht um Theaterhallen im engeren Sinn. Bei den genannten Anlagen in Smyrna und Tralleis ist die Datierung nicht bekannt.

2178 cf. den Schemaplan bei Dörpfeld/Reisch Taf. 2. Auch Korres, Deltion 1980 a. O. (oben Anm. 658) 12, Abb. 1

2179 cf. zuletzt Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 14, dazu den schematischen Plan Abb. 12.

2180 cf. Fiechter, Sikyon a. O. (oben Anm. 929) Taf. 2.

2181 cf. den schematischen Plan bei H. P. Isler, AntK 33, 1990, 53, Abb. 1.

2182 cf. Dakaris, Deltion 1960 a. O. (ob en Anm. 937) 19, Abb. 8.

2183 cf. Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O. (oben Anm. 461) Taf. 12, zum erhaltenen Zustand auch Taf. 13.

2184 cf. Gerkan/Müller-Wiener Epidauros a. O. Taf. 11.

2185 Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O. 68f. verbinden einzelne Orthostaten und Pfeilerkapitelle mit der Halle, doch bleibt dies unsicher.

2186 cf. L. Polacco, NumACl 7, 1978, 84f., Abb. 1, c.

Im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander[2187] hat W. Dörpfeld den hinten angebauten rechteckigen Grundriss als Halle mit drei (teilweise erhaltenen[2188]) Bogenöffnungen nach aussen interpretiert, die über ein Obergeschoss verfügt hat, auf welches zwei Treppen entlang der Rückwand des Bühnenhauses hinaufgeführt haben. Ob es sich beim Obergeschoss um eine blosse Terrasse, um einen rückwärtigen Raum des Bühnengebäudes oder um eine Halle gehandelt hat, bleibt offen. Die Anlage ist nicht genauer datiert, muss aber noch ins 2. Jahrhundert v. Chr. angesetzt werden.

In Apollonia (Pojani) liegen auf der Rückseite des Bühnensaales sechs grosse Kammern mit einem mittleren Durchgang, davor eine Halle[2189]. Auffällig ist, dass die erst zum kleineren Teil freigelegte Halle, zumindest im Norden, in ihrer Länge deutlich über das Bühnengebäude hinaus reicht. Ungewöhnlich sind die sechs rückwärtigen Kammern des Bühnenhauses, auch wenn sich vergleichbare Elemente in Stratos[2190] und auch in Byllis[2191] wiederfinden lassen. Der Bereich westlich der Halle ist bisher archäologisch noch nicht untersucht worden. Hier müsste sich zeigen, ob die Halle tatsächlich als Bauelement zum Theater gehört oder ob sie als Abschluss eines anderen architektonischen Elements, z. B. einer Platzanlage verstanden werden muss. Unter den Ausgräbern herrscht offenbar Uneinigkeit darüber, ob das Kammersystem und die Halle zum ursprünglichen Bau des mittleren 3. Jahrhunderts v. Chr. gehören, oder ob es sich dabei um einen sekundären und dann wohl frühkaiserzeitlichen Anbau handelt.

Auch für einige weitere Theater ist erwogen worden, dass es eine rückwärtige Halle am Bühnengebäude gegeben habe. Im Theater von Zea im Peiraieus, welches um 150 oder vielleicht bereits um 185 v. Chr.[2192] errichtet wurde, kann eine Felsabarbeitung[2193] als Hinweis auf die Existenz einer rückwärtigen Halle interpretiert werden, zu welcher auch einige zunächst auf dem Proskenionstylobat neu aufgestellte Säulenelemente gehören könnten, die für das Proskenion jedoch zu gross sind; die Halle im Theater von Zea bleibt jedoch hypothetisch. Für das hellenistische grosse Theater in Ephesos ist vermutet worden, dass es auf der Rückseite eine Halle gegeben hat, doch ist eine solche bisher nicht nachgewiesen. An das Bühnenhaus des grossen Theaters in Delos ist in der dritten Bauphase, die um 269 v. Chr. in Ausführung war, eine umlaufende Pfeilerhalle angefügt worden. Diese Ausgestaltung des Proskenions ist aussergewöhnlich[2194], die Rückseite kann durch die Idee einer rückwärtigen Halle angeregt worden sein, auch wenn sie oben zweifellos flach gedeckt war.

Insgesamt sind die Belege für rückwärtige Hallen an griechischen Bühnenhäusern somit spärlich. Was die Chronologie der wenigen gesicherten Beispiele angeht, liegt der Schwerpunkt im 3. Jahrhundert v. Chr. Nur der hellenistische Bau in Magnesia am Mäander und das Theater von Zea im Peiraieus sind ins 2. Jahrhundert v. Chr. zu datieren, späthellenistische Beispiele scheint es nicht zu geben.

23. Dächer über Bühnenhaus und Bühne

Bühnenhausdächer

Die Bühnenhäuser waren selbstverständlich überdacht. In Iaitas konnte im Innern des Bühnenhauses die Zerstörungsschicht gefunden werden[2195], welche zum einen Teile des Fussbodens im Hauptgeschoss[2196], zum anderen die Ziegel des Daches des zweiten Bauzustandes enthielt[2197], welche auf Grund ihrer Stempelungen zeigten, dass das während mehreren Jahrhunderten bestehende Dach[2198] regelmässig unterhalten und die schadhaften Ziegel im Auftrag von Magistraten ersetzt wurden, denen der Unterhalt der öffentlichen Bauten übertragen war[2199]. Die Ziegel des Bühnenhauses von Iaitas waren alle von derselben Form und gehörten

2187 cf. W. Dörpfeld, AM 19, 1894, 79–81, Taf. 1.

2188 Es liegt keine photographische Abbildung vor. cf. jedoch Humann/Kohte/Watzinger, Magnesia a. O. (oben Am. 567) 26, Abb. 10, auch Taf. 2.

2189 cf. V. Hinz/S. Franz, RM 117, 2011, 93, Abb. 68.

2190 Ein Detailplan wurde bisher nicht vorgelegt. cf. jedoch den Übersichtsplan bei E.-L. Schwandner, NüBlA 17, 2000/2001, 12, Abb. 5.

2191 cf. den Plan bei Baçe, BJb 2002/2003 a. O. (oben Anm. 629) 384, Abb. 16.

2192 Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.* Peiraieus, Theater von Zea.

2193 Auf den bisher vom Theater publizierten Plänen nicht eingezeichnet. cf. zum heutigen Zustand jedoch Travlos, Bildlexikon Attika a. O. (oben Anm. 957) 342, Abb. 441. G. Steinhauer, The Monuments and the Archaeological Museum of Piraeus (1998) 28, Abb.

2194 cf. oben 172. 184.

2195 cf. H. Bloesch/H. P. Isler, AntK 18, 1975, 74, Taf. 28, 5. H. Bloesch/H. P. Isler, SicA VII 26, 1974, 11.

2196 cf. auch H. Bloesch/H. P. Isler, SicA X 35, 1977, 14: Der Fussboden ist durch Auftragen eines Kalkmörtelestrichs auf den ursprünglichen Cocciopesto-Boden einmal erneuert worden.

2197 cf. H. Bloesch/H. P. Isler, AntK 22, 1979, 62. H. Bloesch/H. P. Isler, SicA VIII 28–29, 36 mit Abb. 11. Müller, Studia Ietina 1 a. O. (oben Anm. 2129) 49–77, besonders 66.

2198 Zur Lebenszeit des Theaters von Iaitas cf. H. P. Isler, Monte Iato – Guida Archeologica (1991) 47–49. Dazu zuletzt H. P. Isler, MEFRA 123, 2011, 123f.

2199 Gleichartige Reparaturziegel wurden auch bei anderen öffentlichen Gebäuden von Iaitas gefunden, cf. Müller, Studia Ietina 1 a. O., besonders 66.

zu einem Dach des sizilischen Typus[2200]. Sie haben zu einem nach hinten geneigten Pultdach gehört, wie es für die sizilischen Paraskenien-Bühnenhäuser offensichtlich üblich war; darüber ist oben[2201] schon ausführlicher gesprochen worden.

Im Allgemeinen ist allerdings über die Bedachung der hellenistischen Bühnenhäuser wenig bekannt, auch wenn man davon ausgehen wird, dass es sich in der Regel um geneigte Ziegeldächer, nicht um Flachdächer gehandelt hat. Meist[2202] wurde, wenn Rekonstruktionsversuche gemacht worden sind, selbstverständlich ein Satteldach in der Längsrichtung des Bühnengebäudes oder ein Walmdach angenommen[2203], ohne dass die erhaltenen Baureste dafür ausreichende Hinweise gegeben hätten. Die Tiefe der Bühnenhäuser ist im Allgemeinen nicht sehr beträchtlich, sodass meist auch Pultdächer denkbar wären[2204].

In der griechischen Architektur sind Regenrinnen, welche das Wasser entlang der Dachtraufe auffangen und ableiten, nicht üblich[2205]. Das Wasser wurde von der Traufseite entweder direkt oder zurückgehalten von einer Sima und abgeleitet durch Wasserspeier abgeführt. Satteldächer über den Bühnenhäusern führen dazu, dass das Meteorwasser der halben Fläche des Bühnenhausgrundrisses direkt auf den hölzernen Boden des Proskenions abgeleitet wird[2206]. Denkbar ist, dass die Bretter des Bühnenbodens zwischen den Aufführungsperioden weggenommen und unter einem Dach aufbewahrt wurden[2207]. Wo die tragenden Balken des Proskenions aus Stein bestanden[2208], entstand so durch das Dachwasser kein grösserer Schaden. In der Mehrzahl der Fälle waren jedoch auch die tragenden Balken des Bühnenbodens aus Holz[2209]; diese waren kaum mobil und konnten daher zwischen den Aufführungsperioden kaum abgebaut werden. C. Buckler hat vermutet[2210], dass die hölzernen Böden in geeigneter Weise abgedeckt wurden, doch ist nicht leicht zu sagen, wie dies konkret hätte geschehen können[2211].

Nach hinten geneigte Pultdächer bei den Thyromata-Bühnenhäusern können das Problem der nassen Proskenionböden nicht lösen, aber sie leiten wenigstens nicht noch zusätzliches Dachwasser auf die Holzkonstruktionen. Eine solche Lösung ist in der älteren Forschung wohl insbesondere deshalb nicht erwogen worden, weil der Dachansatz oft direkt oberhalb der Thyromata-Architrave angenommen

---

2200 cf. Müller, Studia Ietina 1 a. O. 50.

2201 cf. oben 213. 216.

2202 Die Ausnahme bilden die genannten sizilischen Paraskenien-Bühnenhäuser, cf. oben 215f.

2203 Amphiareion von Oropos: Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 2. 64; Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 19, Abb. 11, Taf. 8; Bieber, History² 112, Abb. 427–429. Arykanda: P. Knoblauch, Betrachtungen zu den Theatern von Limyra und Arykanda, in: Akten des 2. internationalen Lykien-Symposions, Wien 1991, 2 (1993) 148, Abb. 11f. Dionysostheater in Athenai, erste Phase: Frickenhaus Taf. 2. Athenai, zweite Phase: Fiechter, Dionysos-Theater 3 a. O. (oben Anm. 1341) Abb. 38; Fiechter, Dionysos-Theater 4 a. O. (oben Anm. 999) 49, Abb. 19; Bieber, History² Abb. 466. Delos: Dörpfeld/Reisch 383, Abb. 94; Bieber, History² 117, Abb. 450. Ephesos: Heberdey/Niemann/Wilberg, FiE 2 a. O. (oben Anm. 38) Abb.56; Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 27. 65; Frickenhaus Taf. 1; Bieber, History² 116f., Abb. 444–448. Theater beim Asklepieion von Epidauros: Puchstein 1; Bieber, History² 119, Abb. 456. Eretria: Fiechter, Eretria a. O. (oben Anm. 308) 36, Abb. 32f. und 39f., Abb. 34–36, Taf. 9; Bieber, History² 69, Abb. 265 und 118, Abb. 453f. Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) Taf. 83 (Phasenpläne). Korinthos: Stillwell, Corinth 2 a. O. (oben Anm. 487) Taf. 8, a; Bieber, History² 120, Abb. 460. Metapontion: Mertens, BdA 1982 a. O. (oben Anm. 441) 35, Abb. 43 (Modell). Nikaia (Klos): L. Papajani, Monumentet 18, 1979, 53, Taf. 3, a. Oiniadai: Bulle, Untersuchungen, Taf. 15f.; Fiechter, Oiniadai und Neu-Pleuron a. O. (oben Anm. 1593) Taf. 4; Bieber, History² 119, Abb. 458f. Priene: Gerkan, Priene Taf. 31. 33; Bieber, History² 110, Abb. 419. 421. Sikyon: Fiechter, Sikyon a. O. (oben Anm. 929) Taf. 5; Bieber, History² 119, Abb. 455. Thera: Fiechter, Das Dionysos-Theater 4 a. O. 49, Abb. 19; Bieber, History² Abb. 467 (irrtümlich als Rekonstruktion des Dionysostheaters in Athenai bezeichnet!). Auf die Zuverlässigkeit der hier zitierten, oft sehr fraglichen Rekonstruktionen wird nicht weiter eingegangen, da es hier nur darum geht, die Vorstellungen von der Dachform griechischer Bühnenhäuser in der älteren Forschung zu veranschaulichen.

2204 Ein Pultdach wurde für die Rekonstruktion des Bühnenhauses in Byllis gewählt, cf. Albanien, Schätze aus dem Land der Skipetaren, Ausstellungskatalog Hildesheim 1988, 74, Abb. 49; unbekannt ist, worauf sich die Ergänzung abstützt. Zu dieser Frage schon oben 184, Anm. 1607. Ein Pultdach rekonstruierte Fiechter, Das Dionysos-Theater 3 a. O. Abb. 32–34 (danach Bieber, History² 60, Abb.2 41f.) für sein Bühnenhaus des 5. Jahrhunderts im Dionysostheater in Athenai.

2205 Ein derartiges Ableitungssystem postuliert Buckler a. O. (oben Anm. 1900) 286f. für Segesta, cf. dazu kritisch oben 216.

2206 Auf dieses Problem verweist auch Buckler a. O. 285f.

2207 In Priene haben die Steinbalken des Proskenionbodens Falze zur Aufnahme der Bodenbretter, cf. Gerkan, Priene 44. Der Proskenionboden hatte 6 cm Neigung gegen aussen, cf. Gerkan, Priene 44 und 67. De Bernardi 4, 49 bestreitet ohne Grund, dass der Boden in Priene aus Holzbrettern bestand. Entsprechende Falze für 3 cm dicke Bodenbretter gibt es auch in Nea Pleuron, cf. Fiechter, Oiniadai und Neu-Pleuron a. O. (oben Anm. 1583) 22 mit Taf. 10

2208 cf. oben 181 mit Beispielen.

2209 cf. oben 181 mit Beispielen.

2210 Buckler a. O. 286.

2211 De Bernardi 4, 48 verweist auf die durch IG XI 158, 77 nachgewiesene Verwendung von Pech für die Holzteile des Bühnenhauses in Delos; wo genau das Pech aufgetragen wurde, wird allerdings nicht gesagt. Dazu auch Bulle, Untersuchungen 175, 77 und R. Vallois, L'architecture hellénique et hellénistique à Délos 1 (1944) 235. Fraisse/Moretti, EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) 165, Kommentar zu IG XI 158, 77.

worden ist[2212]. Die in einigen Fällen bezeugten plastisch ausgearbeiteten ionischen und dorischen Friese zeigen, dass über den Stützen, wie dies in der griechischen Architektur üblich ist, eine angemessene Wandzone, die dem Gebälkteil entspricht, angenommen werden muss. Wird ein solcher geschlossener Wandteil oberhalb der Thyroma-Öffnungen angenommen, lässt sich eine ausreichende Dachneigung erreichen, ohne dass das Dachauflager auf der Rückmauer tiefer zu liegen kommt als die Oberkante der Thyroma-Öffnungen[2213]. Konstruktiv ist eine Pultdachlösung für die Thyromata-Bühnenhäuser damit ebenso gut möglich wie ein Sattel- oder Walmdach. Unter funktionalem Gesichtspunkt, aber auch von der Einfachheit der Konstruktion her ist sie vorzuziehen. Man wird sie in allen Fällen, wo aus dem Baubefund keine Gegenargumente hervorgehen, als die Normallösung annehmen. Beim Bühnenhaus von Thasos, welches eine Thyromatafassade mit einer dorischen Architekturordnung aufwies[2214], ist offenbar ein Eckblock des Daches mit dem Geison erhalten[2215], doch bleibt die Position im Bezug auf die Fassade unbekannt und die ansteigende Dachneigung ist ergänzt[2216].

Zur Überdachung der Bühne

Es gibt Anhaltspunkte dafür, dass bei einigen griechischen Theatern die Bühne überdacht gewesen ist. Bei der grossen Gruppe der Proskenion-Bühnenhäuser fehlen allerdings Hinweise auf eine Überdachung der Bühne. Ihre Grundriss ist zudem von vornherein dafür wenig geeignet[2217]. Anders ist dies bei denjenigen Bühnenformen, die auf drei Seiten von Wänden eingefasst waren, also bei den Paraskenien-Bühnenhäusern[2218] und bei der kleinen Gruppe von Proskenion-Bühnenhäusern mit Wänden auf den Schmalseiten der Bühne[2219]. Für diese muss überprüft werden, ob ein Dach anzunehmen ist, wie es später für römische Bühnenhäuser nachzuweisen ist[2220], die einen ähnlichen Grundriss mit Seitenbauten neben der Spielbühne haben.

Zunächst geht es um die Paraskenien-Bühnenhäuser. Die älteste Form, wie sie in Iaitas (Phase 1) nachgewiesen ist, hatte eine niedrige Bühne[2221]. Diese hatte in Iaitas einen Boden aus Cocciopesto[2222], welcher für eine Verwendung unter freiem Himmel wenig geeignet ist. Daher ist eine Überdachung anzunehmen. Eine solche stellt zwar technische Probleme, die aber zu lösen sind[2223]. Bei einer Bühnenlänge in Iaitas von 11,5 m und einer Bühnenhaustiefe von 7,6 m, wovon 3 m auf die Bühnentiefe entfallen, wäre wohl auch eine Lösung ohne zusätzliche Stützen am Bühnenrand denkbar, doch scheinen Stützen wahrscheinlicher[2224]. Solche Stützen, die aus Holz bestanden haben müssen, standen auf den beiden erhaltenen quadratischen Steinquadern im Mittelbereich der Bühnenfront. Für dem ganzen Bühnenhaus liegt damit ein Satteldach, dessen eine Traufseite den Bühnensaal, die andere die Paraskenien und die Bühne überdeckt hat. Schliesst man eine Lösung mit Walmdach als unwahrscheinlich aus[2225], ergeben sich an den Schmalseiten Giebel. Giebel sind in Iaitas tatsächlich durch die drei auf der Ostseite in Falllage gefundenen Palmetten-Akrotere gesichert, welche auf Grund ihrer stilistischen Ausarbeitung zum ursprünglichen Bühnenhaus gehört haben und dann im Zug der zweiten Bauphase neu versetzt worden sind. Auch in Aphrodisias[2226] aus dem Ende der hellenistischen Zeit,

---

2212 cf. schon die Rekonstruktion von Priene: Gerkan, Priene Taf. 31. 33; Bieber, History² 110, Abb. 419. 421. Auch Oiniadai in der Rekonstruktion von Bulle, Untersuchungen, Taf. 15f.; Bieber, History² 119, Abb. 458f. Ebenso Korinthos: Stillwell, Corinth 2 a. O. (oben Anm. 487) Taf. 8, a; Bieber, History² 120, Abb. 460. E. Fiechter scheint in seinen Rekonstruktionen dagegen, wohl ausgehend vom Befund im Amphiareion von Oropos, jeweils ein Gebälk anzunehmen, das aber immer sehr niedrig und wenig detailliert ausfällt. Belege für seine Rekonstruktionen oben in Anm. 2203.

2213 Dies veranschaulicht die Rekonstruktionszeichnung von Byllis, oben Anm. 2204.

2214 cf. oben 225.

2215 cf. F. Salviat, BCH 84, 1960, 306, Abb. 9.

2216 Die schematische Zeichnung reicht für eine genaue Beurteilung nicht aus. Auf Grund des Schnittes scheint aber nicht ausgeschlossen, dass hinter dem Geisonelement ein abfallendes Pultdach angesetzt hat, was von der Tiefe des Bühnenhauses her konstruktiv keine Schwierigkeiten macht.

2217 Puchsteins Theorie einer Rampenbühne beim Proskenion-Bühnenhaus 48–107, mit Abb. S. 1 , welche seitlich durch hohe Wände mit Türen, seinen *versurae*, geschlossen und überdacht gewesen wären, findet in den erhaltenen Bauten keine Entsprechung. So schon A. Körte, Rez. zu Puchstein, Wochenschrift für Klassische Philologie 18, no. 26, 1901, 708.

2218 cf. oben 162–166.

2219 cf. oben 162f.

2220 cf. dazu unten 516–520.

2221 cf. oben 165.

2222 Zu dieser Bodenart cf. H. P. Isler, Monte Iato: Mosaici e pavimenti, in: Atti del IV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM), Palermo, 9–13 dicembre 1996 (1997) 24.

2223 Dieselben Probleme werden sich später auch bei den römischen Bühnenhäusern stellen, cf. unten 516–520.

2224 Die Publikation einer Aufrissrekonstruktion des Bühnenhauses ist in Vorbereitung.

2225 Zum Walmdach oben 238.

2226 cf. D. Theodorescu, in: Ch. Roueché/R. R. R. Smith (Hrsg), Aphrodisias Papers 3. The setting and quarries, mythological and other sculptural decoration, architectural development, Portico of Tiberius, and Tetra pylon, JRA Suppl. 20, 1996, 128, Abb. 1, BH des Zoilos!

und in Patara[2227] aus der mittleren Kaiserzeit sind Giebel an den Bühnenhausschmalseiten nachgewiesen. Dass Nachweise für Giebel an der Schmalseite des Bühnenhauses an sich spärlich sind, hängt sicher damit zusammen, dass auf Grund der Erhaltungslage vom Oberbau der Bühnenhäuser nur eher selten eine Vorstellung zu gewinnen ist.

Stützen am vorderen Bühnenrand sind durch einige Vasendarstellungen des 4. Jahrhunderts v. Chr. belegt. Besonders deutlich ist das Bild auf dem paestanische Kelchkrater des Asteas in Madrid[2228], dessen Schauplatz kaum anders denn als Bühne interpretiert werden kann[2229], auch wenn man die dargestellte Szene, welche den rasenden Herakles zeigt, nicht als Momentaufnahme einer Theateraufführung interpretieren wird. Einen entsprechenden architektonischen Rahmen zeigt auch eine apulische Situla in der Villa Giulia mit einer Darstellung der Oinomaosgeschichte[2230], während auf siziliotischen Vasenbildern eine Säulenstellung als Bühnenhintergrund erscheint[2231]. Eine pavillonartige Anlage mit Dach und Säulen vor- und hinter der Szene zeigt ein apulischer Volutenkrater in Neapel[2232] mit einer Szene aus der Meleager-Tragödie des Euripides. S. Gogos hat ausgehend vom Kraterbild des Asteas die dargestellte Bühne grundsätzlich richtig rekonstruiert[2233]. Es handelt sich um eine Holzbühne, wie die Verstrebungstechnik der Seitenstützen veranschaulicht. Deren technischer Standard ist jedoch deutlich anspruchsvoller als bei den hölzernen Phlyakenbühnen[2234], welche ebenfalls gelegentlich eine Überdachung des hinteren Bühnenbereichs zu zeigen scheinen[2235].

Welcher historische Hintergrund hinter der anspruchsvollen Holzarchitektur steht, welche der Asteas-Krater zeigt, muss offen bleiben[2236]. Auch wenn sie sich auf Holzbauten und, jedenfalls was die Phlyakenbühnen angeht, auf temporäre Konstruktionen beziehen, zeigen die Vasendarstellungen doch, dass in einer Zeit, die sich mit der Bauzeit von Iaitas (Phase 1) jedenfalls teilweise deckt, ein Bühnendach in der Art, wie sie auf Grund des Bodentypus für Iaitas (Phase 1) zu fordern ist, technisch und auch von der Aufführungspraxis her denkbar ist. Ob auch die anderen frühen Paraskenien-Bühnenhäuser mit einer niedrigen Bühne[2237] ein Bühnendach hatten, kann auf Grund der ungenügenden Erhaltungslage nicht mehr entschieden werden, doch scheint dies wahrscheinlich.

Als nächstes stellt sich die Frage, ob auch bei den Paraskenien-Bühnenhäusern mit hohem Proskenion wie Tyndaris und Segesta die Bühne überdeckt war[2238]. Konstruktiv wäre auch in Tyndaris ein Bühnendach durchaus möglich. Allerdings scheint es wenig wahrscheinlich, dass ein solches vorhanden war, denn dann wäre die plastische Architekturdekoration der Attikazone nicht sichtbar gewesen. Es ist wohl kein Zufall, dass in Iaitas für die erste Bauphase, anders als in Segesta und Tyndaris, keine Reste einer Architekturdekoration der Attikazone gefunden worden sind[2239], obgleich das Bühnenhaus dort von Beginn an, also bereits mit der niedrigen Bühne, innen ein erstes Obergeschoss aufwies[2240]. Figuren am Fenster im Obergeschoss sind

2227 cf. die Schnittzeichnung bei Society of Dilettanti (ed.), Antiquities of Ionia 3 (1840), Taf. 8, danach De Bernardi 2, Taf. 22, 1, und die Photographie von 1881, De Bernardi 2, 129, Abb. 192.

2228 Trendall, Paestum a. O. (oben Anm. 1801) 84. 127; 89f., Taf. 46; Bieber, History² 130, Abb. 479, mit fehlerhafter Umzeichnung der Architekturordnungen Abb. 479, b. S. Gogos, OeJh 54, 1983, 59, Abb. 1, a. b. O. Taplin, Pots and Plays (Los Angeles 2007) 143–145, ill.

2229 Dazu auch Gogos, OeJh 54 a. O. cf. Trendall, Paestum a. O. 90. Taplin, Pots and Plays a. O. 143–145.

2230 Trendall RVAp 212, 8/149; Gogos, OeJh 54 a. O. 69, Abb. 12. Taplin, Pots and Plays a. O. 199f., ill. Der direkte Bezug zum Theatergeschehen ist hier allerdings weniger deutlich.

2231 Besonders deutlich auf dem bekannten Kelchkrater in Lentini, Trendall, Phlyax Vases a. O. 51, no. 79 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 38; Bieber, History² 134, Abb. 488; Trendall/Webster a. O. (oben Anm. 1780) 136, IV, 24). In abgekürzter Form auf dem Skyphos in Mailand, Trendall, Phlyax Vases a. O. 57f., no. 95 (Bieber, History² 135, Abb. 489).

2232 Trendall, RVAp 1, 424, 16/54; Trendall-Webster a. O. 98, III, 40. Taplin, Pots and Plays a. O 196–198, ill. Auf den Zusammenhang der Architektur mit dem Kelchkrater und der Situla wies Trendall, Vases of Paestum a. O. 90, Anm.16 hin.

2233 Gogos, OeJh 54 a. O. 67, Abb. 9. Unwahrscheinlich ist der Verzicht auf eine mittlere Tür in der Rückwand.

2234 cf. oben 177. 179.

2235 Apulischer Glockenkrater im British Museum, Trendall, Phlyax Vases a. O. 35. no. 37 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 36; Bieber, History² 135, Abb. 491; Trendall-Webster a. O. 142, IV, 35; auch Gogos, OeJh a. O. 64, Abb. 5, a;). Apulischer Kelchkrater in Neapel, Trendall, Phlyax Vases a. O. 53, no. 83 (Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 35; Bieber, History² 139, Abb. 507; auch Gogos, OeJh a. O. 62, Abb. 4). In denselben Kontext gehört vielleicht das Vordach auf einem apulischen Skyphos im British Museum, Trendall, Phlyax Vases a. O. 57, no. 94 (Bieber, History² 137, Abb. 500; Gogos, OeJh a. O. 66, Abb. 7).

2236 Ohne konkrete Vorstellungen auch Trendall, Paestum a. O. 90 mit Anm. 16.

2237 cf. oben 162–166.

2238 cf. oben. Anhand der Baureste lässt sich diese Frage nicht beantworten.

2239 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

2240 Die Balkeneinlassungen für den Boden sind in der ursprünglichen Rückmauer des Bühnenhauses teilweise erhalten geblieben, cf. H. Bloesch/H. P. Isler, AntK 18, 1975, 73f.; 20, 1977, 5, Taf. 2, 3. H. Bloesch/H. P. Isler, SicA VII 26, 1974, 11, Abb. 4; VIII 28–29, 1975, 36, Abb. 10. Auch Isler, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 134 und Taf. 1, 2 r.

auch auf Vasenbildern mit Bühnendarstellungen nicht selten[2241]. Mit dem Aufkommen der Paraskenien mit schräger Front im Obergeschoss, wie sie in Segesta (Phase 1) erstmals begegnet, und insbesondere auch mit den vorspringenden hohen Bühnen von Iaitas (Phase 2) und Segesta (Phase 2) ist eine Überdachung der Hochbühne jedenfalls auszuschliessen. Auch in Tyndaris und Segesta wird man sich fragen, ob die Giebel statt über den Paraskenien nicht eher, analog zu Iaitas (Phase 1 und 2), wo dies durch die Fundumstände der erhaltenen Akrotere gesichert ist, über der Schmalseite des Bühnenhauses anzunehmen sind. Allerdings läuft hier die tragende Mauer unterhalb des Dachfirstes in den Paraskenien nicht weiter, wie dies in Iaitas der Fall ist; in Segesta würde das Auflager des Firstbalkens oberhalb der Aussentüren in die Paraskenien zu liegen kommen, doch ergeben sich dadurch statisch keine Bedenken. Für Segesta ist eine Lösung mit gegen die Orchestra gerichteten Giebelfronten der Paraskenien vielleicht vorzuziehen[2242], wenn die Aufstellung des Statuenschmucks, wie sie Bulle rekonstruiert hat[2243], das Richtige trifft. Paraskenien mit zur Orchestra gerichteten Giebeln in vergleichbarer Art sind für die Bühnenfront des Theaters von Philippopolis (Plovdiv) belegt, welches zwar aus traianischer Zeit stammt, aber offensichtlich den Bautypus eines frühen Paraskenien-Theaters aufnimmt[2244]. Eine sichere Entscheidung über die Positionierung der Giebel der Paraskenien in Segesta, Solus und Tyndaris ist nicht mehr möglich, doch scheint für Tyndaris[2245] und Solus , die beide im ursprünglichen Bauzustand älter sind als Segesta (Phase 1), eine Lösung entsprechend zu Iaitas (Phase 1 und 2) wahrscheinlicher.

Eine überdachte Bühne hat E. Fiechter in Nea Pleuron rekonstruiert[2246], wo eine Pfosteneinlassung auf der Oberseite eines der wenigen erhaltenen Proskeniongebälkstücke an ein 'laubenartige Obergeschoss' denken lässt, ohne dass die Form im Einzelnen gesichert wäre.

Als nächstes sind die Bühnenhäuser mit Wänden an den Schmalseiten des Proskenions zu betrachten[2247]. Es handelt sich dabei um eine zeitlich beschränkte Gruppe von Bauten. Beispiele sind das griechische Theater von Balbura, Rhodiapolis, Telmessos, Termessos, vielleicht auch Kadyanda in Kleinasien, dazu das Theater auf Thera und dasjenige im Amphiareion von Oropos. Eine besondere Ausgestaltung in der Form einer zweigeschossigen Säulenstellung, die kaum ein Bühnendach getragen haben wird, findet sich in Aphrodisias[2248]. In Termessos ist wegen der verstuckten und wohl bemalten Bühnenfassade[2249] ein Schutzdach vorauszusetzen[2250], das allerdings auch bloss einen Teil der Bühne überspannt haben kann.

Die Bühnenhäuser im Amphiareion von Oropos, in Balbura, Rhodiapolis und Thera vertreten den einfachen Typus mit rechteckigem Proskenion vor dem Bühnenhaus. Mit einer Bühnenlänge zwischen 12,36 m im Amphiareion und 18,3 m in Balbura sind sie auch eher klein[2251]. In Termessos, aber auch in Telmessos und in Kadyanda ist die Bühne trapezförmig. Die Bühnen sind auch wesentlich länger[2252], z. B. 23,8 m in Kadyanda. Bei den trapezförmigen Bühnen ist die Dachform im Einzelnen schwierig zu rekonstruieren, an Stützen an der Bühnenvorderseite wird man kaum denken. Eher sind Binderkonstruktionen zu erwägen, wie sie später für die römischen Bühnendächer verwendet worden sind[2253]. Binderkonstruktionen für die Überdeckung grosser Räume sind im Hellenismus bei Rathäusern in Kleinasien verbreitet, eine Anwendung für Bühnendächer könnte nicht erstau-

2241 cf. etwa den schon genannten Kelchkrater des Asteas in Madrid, oben Anm. 1801. cf. auch seinen Glockenkrater in Lipari, Trendall, Phlyax Vases a. O. 52, no. 80, Taf. 6, b (Bieber, History² 144, Abb. 535; Trendall-Webster, Illustrations a. O. 128, IV, 11) und seinen Glockenkrater im Vatikan, Trendall, Phlyax Vases a. O. 46, no. 65 (Bieber, History² 132, Abb. 484; Trendall-Webster a. O. 134, IV, 19). Fenster gibt es aber auch auf anderen Darstellungen der Phlyakenbühne, cf. den Glockenkrater in London, British Museum F 150, Trendall, Phlyax Vases a. O. 35, no. 36 (Bieber, History² 137, Abb. 501).

2242 Für die traditionelle Rekonstruktion mit Giebelfront gegen die Orchestra sprechen die inneren Eckstücke des Geisons, cf. Bulle, Untersuchungen Taf. 21 und 23, P1 und P2, wenn Bulles Zuweisung richtig ist. cf. auch oben 213.

2243 cf. Bulle, Untersuchungen Taf. 23.

2244 cf. dazu oben 221f. und unten 565f. und den Katalogteil *s. v.* Philippopolis (Plovdiv).

2245 Für die wenigen erhaltenen und nicht sehr aussagekräftigen Bauteile, welche mit den Paraskeniengiebeln verbunden werden können, cf. Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. (oben Anm. 1809) 133, Abb. 53.

2246 Fiechter, Oiniadai und Neu-Pleuron a. O. (oben Anm. 1583) 22 mit Abb. 6.

2247 cf. oben 182.

2248 cf. dazu unten 404.

2249 Dazu oben 229.

2250 Ein Dach postulierten mit anderer Begründung auch Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 123, der römischen Einfluss annimmt, und Bulle, Untersuchungen 268.

2251 In Rhodiapolis misst die lichte Bühnenweite etwa 15 m.

2252 Die lichte Bühnenweite in Termessos misst etwa 30 m, in Telmessos wohl um die 38 m.

2253 Zur Rekonstruktion der römischen Bühnenhausdächer unten 517. Eine Binderkonstruktion hat Vitruv V 1, 8 für seine Basilica in Fano verwendet. Zur Bindertechnik cf. W. Sackur, Vitruv und die Poliorketiker (1925) 123–143. Krischen, Antike Rathäuser a. O. (oben Anm. 324) 16.

nen. Auf Grund der Erhaltungslage ist jedoch keine sichere Aussage mehr möglich. Auch die Dachlösung, welche allenfalls für die einfacheren und kleineren Proskenionbühnen gewählt wurde, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Von der Grundrissform her wären Stützen am vorderen Bühnenrand denkbar, doch ist wohl auch bei diesen Bauten eine Binderkonstruktion wahrscheinlicher. Festzuhalten ist, dass die Bühnendächer der hier besprochenen Gruppe nicht von den frühen Formen der Paraskenientheater herzuleiten sind, sondern eine neue Entwicklung initiieren, die auf die römische Kaiserzeit hinführt.

24. Bühnenmaschinen

Insbesondere auf philologischer Seite hat schon immer ein grosses Interesse für die Maschinen im Theater, insbesondere für das Ekkyklema und für den Kran bestanden, welches mit ihrer Verwendung in den Dramen des 5. und frühen 4. Jahrhunderts v. Chr. zusammenhängt[2254]. Diese gehen, wie wir wissen[2255], den klassischen Theaterbauten mit kreisförmigem Koilon zeitlich voraus. Daraus folgt, dass wir für die klassischen Dramen nicht mit fest installierten Bühnenmaschinen rechnen können, die frühen Theater hatten noch keine fest gebauten Bühnenhäuser[2256]. Bühnenmaschinen mussten, wenn es sie gab, vielmehr wie die Bühnenhäuser oder Bühnenhintergründe[2257], für jeden Aufführungszyklus neu aufgebaut werden. Auf die Verwendung von Maschinen wurde im frühen Drama offenbar Wert gelegt, doch sollten damit selbstverständlich keine realistischen Vorgänge gezeigt werden[2258].

Eine ausführlichere antike Überlieferung zu den verschiedenen Arten von Bühnenmaschinen findet sich in Buch IV 127–132 des *Onomasticon* des Iulius Pollux (eigentlich Ἰούλιος Πολυδεύκης) aus Naukratis, welcher sein Werk zur Zeit des Kaisers Commodus verfasst hat[2259]. Zunächst gibt Pollux eine Aufzählung der Einrichtungen im Theater, wo neben Maschinen im weiteren Sinn auch fest gebaute Elemente genannt sind. Die Aufzählung (IV 127) nennt ἐκκύκλημα, μηχανή, ἔξωστρα, σκοπή, τεῖχος, πύργος, φρυκτώριον, διστεγία, κεραυνοσκοπεῖον, βροντεῖον, θεολογεῖον, γέρανος, αἰῶραι, καταβλήματα, ἡμικύκλιον, στροφεῖον und schliesslich χαρώνιοι κλίμακες und ἀναπιέσματα. Einige der genannten Begriffe dürften allerdings nicht auf den Text des Pollux zurückgehen, sondern spätere Einschübe sein[2260]. Die Begriffe werden von Pollux in seinem Text näher erklärt.

Im vorliegenden Kapitel kann es nicht um eine umfassende Diskussion der Bühnenmaschinen gehen. Vielmehr soll die Frage im Zentrum stehen, ob sich in einzelnen Theaterbauten allenfalls monumentale Reste solcher Maschinen nachweisen lassen, welche dann auch zu einer besseren Kenntnis der technischen Aspekte beitragen könnten. Ausgegangen wird dabei vom Katalog des Pollux. Ausguck (σκοπή), Mauer (τεῖχος) und Turm (πύργος) waren mit Bestimmtheit keine festen Einrichtungen. Sie konnten im klassischen Drama aufgebaut werden, später konnte das Dach des festen Bühnengebäudes dafür verwendet werden. Dies gilt auch für den Ausguck (φρυκτώριον), von dessen Aussehen keine Vorstellung zu gewinnen ist. Der Ort für den Auftritt der Götter (θεολογεῖον) war im oberen Bereich des Bühnengebäudes untergebracht, ohne dass über die Ausgestaltung Einzelheiten bekannt wären. Ein Obergeschoss (διστεγία), wie es Pollux fordert, war in den gebauten Bühnenhäusern ohnehin vorhanden. Eine feste bauliche Einrichtung, welche in einigen Theaterbauten nachgewiesen werden kann, ist dagegen der charontische Gang (χαρώνιοι κλίμακες); darauf ist hier nicht zurückzukommen[2261].

Die Kulissenmalerei auf Stoff oder auf Holztafeln (καταβλήματα), welche insbesondere zu der Zeit von

---

2254 Zusammenfassend zu den Bühnenmaschinen Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 66–72. Schon C. Fensterbusch, RE II 10 (1934) 1400–1405. Zuletzt auch Seidensticker, Das antike Theater a. O. (oben Anm. 14) 63–69. Ausführlichere bibliographische Hinweise können an dieser Stelle nicht gegeben werden. Für die wichtigste Literatur cf. Blume, Einführung a. O. 69f., Anm. 196. 200. Soweit relevant wird die Sekundärliteratur zu den einzelnen Themen und Fragenkomplexen im Folgenden jeweils angeführt.

2255 Dazu schon oben 64–60.

2256 cf. oben 58.

2257 cf. oben 58.

2258 Dazu Blume, Einführung a O. 66f., der sich auf S. Melchinger, Das Theater der Tragödie (1974, ²1990) 191f. beruft. ... *es war Theater. Sie* (d. h. die Maschinen) *zeigten Greuel und Wunder*. Dazu kam wohl auch die Freude am Spektakel des Mechanischen, wie er etwa in Diderot/D'Alembert (Hrsg.), Encyclopédie 30 (1763) a. O. (oben Anm. 184) zum Ausdruck kommt, wo auf 49 grossen Tafeln die Bühnenmaschinerie der zeitgenössischen Pariser Oper in allen Details im Bild gezeigt wird. Eine anschauliche Vorstellung von den Möglichkeiten der Theatermaschinen am Ende des 19. Jahrhunderts, als noch immer zahlreiche traditionelle Konstruktionen mit Holz und Seilzügen Verwendung fanden, vermittelt G. Moynet, La machine théâtrale. Trucs et décors (o. J., aber 1893) mit zahlreichen Abbildungen. Zur Freude an den Theatermaschinen cf. auch W. Oechslin, Das raffinierte Kalkül der Maschinen, Daidalos 44, 15. Juni 1992, 58–65.

2259 Zu Iulius Pollux cf. R. Tosi, DNP 6, 1999, 51–53, *s. v.* Iulius [IV 17], Iulius Pollux. Eine kritische Analyse der Texte des Pollux zum Theater bei Ch. Mauduit/J.-Ch. Moretti, REG 123, 2010/2, 521–541.

2260 cf. dazu im Einzelnen die Textausgabe von E. Bethe, Pollucis Onomasticon (1900).

2261 Dazu und zu den Beispielen unten 150–152.

Bedeutung war, als es noch keine festen Bühnenhäuser gab, kann in der gebauten Architektur keine Spuren hinterlassen haben. Die Vorrichtungen für das Erzeugen von Blitz (κεραυνοσκοπεῖον) und Donner (βροντεῖον) waren keine Maschinen, sondern besondere Gerätschaften[2262]. Die Blitzvorrichtung bezeichnet Pollux als eine Art hoher Periakte[2263]; H.-D. Blume denkt an eine spiegelnde Bronzeplatte, mit welcher das Sonnenlicht aufgefangen werden konnte. Das Donnergeräusch wurde, wie Pollux sagt, hinter dem Bühnenhaus durch das Ausleeren von Ledersäcken, die mit Steinen gefüllt waren, in Bronzegefässe erzeugt[2264]. Als ἀναπιέσματα wurden eine Art Falltüren[2265] im Bühnenboden bezeichnet, die ebenfalls keinerlei monumentale Spuren hinterlassen haben können; sie dienten nach Pollux dazu, Masken aus dem Untergrund des Hyposkenions heraufzuholen.

So bleiben als eigentliche Bühnenmaschinen im Katalog des Pollux nur zwei Arten übrig, Bühnenkrane oder Flugmaschinen, welche die Schauspieler durch die Luft befördern konnten, und Maschinen, welche Szenen oder einzelne Personen auf der Bühne präsentieren konnten. Der Bühnenkran wurde als μηχανή (Maschine) oder γέρανος (Kranich, Kran) bezeichnet; auch die αἰῶραι (Schaukeln oder ähnlich) gehören in denselben Bedeutungszusammenhang. Ausserdem sind in den Dramentexten weitere, bei Pollux nicht belegte Bezeichnungen wie αἰώρημα (Schaukel), κρεμάθρα (Aufhängevorrichtung) oder κράδη (Feigenast) nachgewiesen[2266]. In wie weit zwischen diesen Kranmaschinen technische Unterschiede bestanden haben, muss ohne aussagekräftigere Zeugnisse offen bleiben; wahrscheinlich wurde als Schaukel nur der am Kran befestigte vordere Teil, in welchem sich der Schauspieler befand, bezeichnet[2267]. Auch κρεμάθρα könnte etwas Ähnliches meinen. Mit κράδη ist wohl der tragende Kranarm gemeint. Flugmaschinen wurden seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. eingesetzt[2268].

Mit ἐκκύκλημα wurde eine rollende Plattform aus Holz bezeichnet, welche, wie der Name sagt, auf Rädern aus dem Innern des Bühnenhauses herausgerollt werden konnte. Die Plattform diente, wie Pollux sagt, um das im Bühnenhausinnern Geschehene, Verborgene sichtbar zu machen. Diese Maschine war zweifellos bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. in Gebrauch, auch wenn die substantivische Bezeichnung erst hellenistisch bezeugt ist[2269]. ἔξωστρα meint nach Pollux dasselbe wie das Ekkyklema[2270]. Das ἡμικύκλιον und das στροφεῖον müssen wohl ähnliche Maschinen bezeichnet haben; sie präsentierten Heroen, die fern der Heimat gefallen, auf See umgekommen oder in den Himmel entrückt waren[2271]. Es fällt schwer, sich darunter etwas Konkreteres vorzustellen.

Die Flugmaschine (Mechane) und die Rollplattform (Ekkyklema) werden im Folgenden im Zentrum stehen.

Mechane (Flugmaschine)

Mit ihrer Verwendung in den erhaltenen Dramen haben sich aus philologischer Sicht zuletzt eingehender H.-J. Newiger[2272] und E. Pöhlmann[2273] auseinandergesetzt. D. J. Mastronarde[2274] hat sich insbesondere mit dem Kran beschäftigt und einen Vorschlag gemacht, wie eine solche Flugmaschine

---

2262 cf. auch Blume, Einführung a. O. 72.

2263 Zu den Periakten im Einzelnen hier unten 245.

2264 Andere Methoden nennt Blume, Einführung a. O. 72.

2265 So Liddell-Scott-Jones *s. v.*: *a kind of trap door on the stage*. Die Erwähnung ist offenbar ein späterer Einschub im Text des Pollux. E. Pöhlmann, Zur Bühnentechnik im Dionysos-Theater des 4. Jahrhunderts, in: Pöhlmann, Studien 159 übersetzt den Begriff dagegen mit Aufzug.

2266 H.-D. Blume, DNP 7, 1999, 1083f., *s. v.* Mechane. Zur obszönen Bedeutung von κράδη cf. auch Pöhlmann, Studien 157.

2267 Melchinger, Tragödie a. O. 194 spricht von einer Gondel, die er als absolut notwendig erachtet, da ein an einem Gurt hängender Schauspieler kaum in der Lage gewesen wäre, feierlich zu rezitieren.

2268 Für Beispiele cf. Blume, Einführung a. O. 69f. Für Belegstellen zur Verwendung in klassischer Zeit zuletzt Pöhlmann, Studien 155–159. Die Datierung wurde jedoch von anderen angezweifelt, cf. H.-J. Newiger, Ekkyklema und Mechane in der Inszenierung des griechischen Dramas, WürzbJb 16, 1990, 34.

2269 Blume, Einführung a. O. 69 mit Belegen. Für Belegstellen zur Verwendung in klassischer Zeit zuletzt Pöhlmann, Studien 159–162. Auch hier wurde die frühe Datierung von einigen angezweifelt, cf. Newiger, Ekkyklema a. O. 33.

2270 Der Ausdruck ist inschriftlich im Zusammenhang mit dem Theater von Delos belegt, cf. Moretti, MedA 2004 a. O. (oben Anm. 47) 178 mit Anm. 11. cf. auch Pickard-Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 118f.

2271 So Pollux 131f. und Liddell-Scott-Jones *s. v.* στροφεῖον.

2272 Newiger, Ekkyklema a. O. 33–42 (italienische Version Dioniso 59, 2 , 1989, 173–185). Es geht dabei darum, Hinweise auf den Einsatz von Maschinen in den erhaltenen Dramen zu benennen. cf. auch Melchinger, Tragödie a. O. (oben Anm. 2258) 191–200. Zuletzt V. Di Benedetto/E. Medda, La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale ²(2002) 19–22. cf. aber schon Fensterbusch, RE II 10 a. O. (oben Anm. 2254) 1401–1403.

2273 Pöhlmann, Studien 155–164.

2274 D. J. Mastronarde, Actors on High: The Scene Roof, the Crane and the Gods in Attic Drama, ClAnt 9, 1990, 247–294, besonders 260, 5. 290–294, Abb. 3–5. cf. auch schon Bieber, History² 76–78 mit Abb. 282; die Marmorschienen im Theater von Eretria, welche von anderen Autoren mit dem Ekkyklema in Verbindung gebracht wurden und auf welche hier unten 244f. zurückzukommen ist, können allerdings kaum als Schienen für eine Flugmaschine gedient haben, wie Bieber a. O. 77 annimmt.

funktionieren könnte. Auch O. Lendle[2275] hat sich mit der technischen Realisierung eines Bühnenkrans in klassischer Zeit befasst[2276]. Allerdings hielt Melchinger[2277] zu Recht fest: *Wir haben keinerlei Anhaltspunkte, wie diese Maschine wirklich ausgesehen und funktioniert hat*. Alle Rekonstruktionsvorschläge bleiben somit hypothetisch, was einen Nachweis der Flugmaschine in erhaltenen Theaterbauten sehr erschwert. Es ist zudem ganz und gar nicht gesichert, dass alle Flugmaschinen gleich gebaut waren, insbesondere auch, weil sie in klassischer Zeit jedesmal zusammen mit dem Bühnengebäude neu aufgebaut werden mussten. Gemeinsam ist ihnen nur die Aufgabe in der jeweiligen Aufführung.

Gibt es in erhaltenen Theaterbauten Elemente, die auf die Existenz einer zweifellos aus Holz gebauten Flugmaschine hindeuten könnten? Was für Spuren eines Krans wären allenfalls zu erwarten? Alle neueren Rekonstruktionsvorschläge gehen von einem senkrechten Balken aus, an welchem ein Flugarm befestigt gewesen wäre. Einzige Spur davon könnte daher nur eine Einlassung im Boden sein, falls der Balken nicht, wie Lendle erwogen hat, in einem hölzernen Ständerschuh steckte, der keinerlei Spuren hätte hinterlassen können. Die Frage, wo innerhalb des Bühnenhausbereichs der Kran aufgestellt war, wurde zudem unterschiedlich beantwortet. Wie dem auch sei, es scheint von vorn herein kaum denkbar, dass eine solche Flugmaschine auch noch im Zusammenhang mit den fest gebauten Bühnenhäusern aus Stein in Gebrauch waren. Tatsächlich lassen sich in den erhaltenen Bühnenhäusern keinerlei sichere Spuren in der genannten Art nachweisen.

Dagegen lassen sich möglicherweise Sockel charakteristischer Form in einigen wenigen Steintheatern mit einer Flugmaschine eines anderen Typus erklären. In Eretria sind seitlich vor den Aussenecken der Räume I und V nahe den Parodoi in symmetrischer Position zwei Konstruktionen[2278] identifiziert worden, welche als Basen für Bühnenmaschinen interpretiert worden sind. *Je zwei hohe Porosplatten umschliessen auf drei Seiten einen in der Tiefe liegenden Marmorblock, in dem ein quadratisches Einlassloch von 29 cm Seitenlänge bei 12 cm Tiefe ist* (Bulle). Die beiden Sockel, welche die Flucht der Parodosmauern der zweiten Bauphase des Theaters aufnehmen und später in das Innere von Flügelräumen des Bühnenhauses der dritten Phase zu liegen kamen, sind mit der zweiten Phase zu verbinden und waren wohl in der dritten Phase nicht mehr in Gebrauch. Die Einrichtung lässt sich damit um 300 v. Chr. oder bald danach datieren[2279]. Was war die Funktion der beiden Fundamente? Offensichtlich sind sie aufeinander bezogen. Es scheint durchaus wahrscheinlich, dass sie zur Aufnahme senkrechter Masten oder Balken von beträchtlichen Dimensionen (ca. 0,3 auf 0,3 cm) gedient haben. Da sie nach den Aufführungen wieder umgelegt werden sollten, fehlt eine Einfassung des Sockels auf der Aussenseite. Es liegt daher nahe, sich die Masten durch ein Seil verbunden zu denken, welches eine Länge von rund 32 m erreicht hätte[2280]. Wozu ein solches Seil allerdings dienen sollte, bleibt spekulative Vermutung. Um eine kranartige Flugmaschine der oben skizzierten Art kann es sich in Eretria jedenfalls nicht gehandelt haben. Sollte es sich um eine Flugmaschine handeln, mit deren Hilfe Schauspieler in einer an Rollen hängenden Gondel parallel zum Bühnenhaus an den Zuschauern vorbeigezogen werden konnten?

Vergleichbar mit Eretria sind zwei Sockel mit Einlassungen im Theater von Elis[2281] (cf. hier *Taf.* 47, 141), die in symmetrischer Position im Innern der Flügelbauten, aber ausserhalb des eigentlichen Bühnengebäudes lagen[2282] und nach Meinung des Ausgräbers zur zweiten späthellenistischen Bauphase des Bühnenhauses gehören, damit wesentlich jünger wären als die Einrichtung in Eretria. Sie dürften gleichwohl zu einer entsprechenden Anlage wie in Eretria gehört haben. Aus Megalopolis ist ein von Bulle als Mastschuh bezeichneter Sockel bekannt gemacht worden[2283], welcher zu einer ähnlichen Einrichtung gehört haben könnte. Die Position seitlich neben dem Proskenion

2275 O. Lendle, Überlegungen zum Bühnenkran, in: Pöhlmann, Studien 165–172. Ashby, Classical Greek Theatre a. O. (oben Anm. 461) 83–86, Abb. 43–45, der eine eigene Rekonstruktionszeichnung für die Mechane postuliert. Einen zeichnerischen Rekonstruktionsvorschlag für den Kran im *Hippolytos* des Euripides hat Bieber, History² 76, Abb. 282 vorgelegt.

2276 cf. auch Seidensticker, Das antikeTheater a. O. (oben Anm. 14) 63–66, Abb. 24f.

2277 Melchinger, Tragödie a. O. 194.

2278 Bulle, Untersuchungen 90f., Taf. 11. 13. Fiechter, Eretria a. O. (oben Anm. 308) 15, Taf. 2, M. Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) 19, Planbeilage 1.

2279 Zur Datierung cf. Isler, Eretria 18 a. O. 52.

2280 Ähnlich Bulle, Untersuchungen 91. Fiechter, Eretria a. O. 15 spricht von Mastbäumen, ohne deren Funktion weiter zu präzisieren.

2281 O. Walter, OeJh 18, 1915, Beiblatt 74. Bulle, Untersuchungen 90.

2282 Heute ist nur noch der östliche Sockel erhalten.

2283 **Bulle, Untersuchungen 107, Taf. 18 E und 13 oben rechts. E. Fiech**ter, Das Theater in Megalopolis (1931) 24–26, Taf. 1, M und Taf. 4 hat die Blöcke dagegen als Winde für das Bewegen einer *scaena ductilis* beansprucht; zu dieser hier unten 246–251. Auf dem Ausgrabungsplan bei Gardner/Schultz, Megalopolis a. O. (oben Anm. 220) Taf. 5 ist der Mastschuh eingetragen, wenn auch mit einer etwas verschiedenen Orientierung. Dagegen fehlt er auf dem neuesten Plan bei Deltion 5, 1996, Chronika 138, Plan 18.

und auch die Konstruktion im Einzelnen entspricht den Sockeln in Eretria und Elis; es muss sich um eine entsprechende Anlage gehandelt haben, auch wenn auf der Gegenseite beim Proskenion bisher kein zweiter entsprechender Sockel nachgewiesen ist[2284]. Bulle hat den Sockel in Megalopolis jünger als die Skenothek datiert, was aber nicht zwingend ist. Er kann durchaus schon gleichzeitig mit dem ersten Proskenion am Ende des 4. Jahrhunderts oder kurz danach eingerichtet worden sein[2285], die Anlage wäre dann etwa gleichzeitig mit Eretria. Zu fragen bleibt, ob nicht auch die Sockel in Elis, die ja keinerlei direkten baulichen Kontakt mit den umliegenden Mauerzügen haben, zur ersten Bauphase des Bühnenhauses um 300 v. Chr. gehört haben können. Wenn unsere hypothetischen Annahmen das Richtige treffen, liesse sich in den genannten drei Theatern eine weiter entwickelte Flugmaschine fassen, welche im Zusammenhang mit Bühnenhäusern aus Stein zur Verwendung kam. Es scheint sich allerdings nur um eine kurzlebige Bühnenmaschine gehandelt zu haben, denn die drei einzigen bisher fassbaren Beispiele gehören alle in die ersten Jahrzehnte, als man Bühnenhäuser aus Stein zu bauen begann.

Es fragt sich grundsätzlich, wie lange solche Flugmaschinen überhaupt in Gebrauch geblieben sind. Sie wurden in nachklassischen Dramen wohl auch nicht mehr benötigt[2286]. Welche Lösungen bei Wiederaufführungen von klassischen Stücken von Fall zu Fall getroffen wurden, entzieht sich unserem Wissen. Sueton, Nero 12, berichtet von einem Unfall bei einer theatralischen Vorführung an einem nicht näher bezeichneten Ort, als ein Darsteller des Ikaros abstürzte und nahe der Kaiserloge blutig aufschlug[2287]. Dass dabei eine Flugmaschine traditioneller Art zur Verwendung kam, ist wenig wahrscheinlich; der Schauspieler kann auch auf andere Weise emporgehoben worden sein[2288].

Ekkyklema (Rollplattform)

Wie die Flugmaschine war auch die Rollplattform eine Einrichtung aus Holz. Sie bestand aus einer von Balken getragenen Plattform auf Rädern und wurde geschoben oder allenfalls gedreht[2289]. Wie oben schon dargelegt, diente sie dazu, die Ergebnisse von Handlungen, die sich im Innern des Bühnenhauses abgespielt hatten, den Zuschauern vor Augen zu führen[2290]. Sie war bereits im 5. Jahrhundert in der Tragödie und auch in der Komödie in Gebrauch[2291]. Wie das Ekkyklema, bzw. die Exostra (nach Pollux eine Bezeichnung, welche dieselbe Maschine meint) im Einzelnen konstruiert war, lässt sich nicht mehr eindeutig klären[2292]. Pickard-Cambridge[2293] hat die Angaben in den Texten zusammengestellt und ausgewertet, ohne jedoch zu einem schlüssigen Ergebnis zu kommen. Zuletzt hat sich M. B. Sánchez[2294] eingehender und kritisch mit dem Ekkyklema und besonders mit dessen Form und Mechanismus beschäftigt. Dabei unterstreicht er zu Recht[2295], dass von den beiden bei Pickard-Cambridge vorgeschlagenen Maschinentypen der eine, der sich um eine vertikale Achse dreht, technisch schwieriger zu realisieren ist; einfacher wäre die Lösung, bei welcher das Ekkyklema aus einer Plattform aus Rädern bestanden hätte, die vorwärts, d. h. nach aussen, und rückwärts, d. h. zurück ins Innere des Bühnengebäudes hätte geschoben bzw. gezogen werden können. In dieser Form, welche auch der Beschrei-

2284 So auch Fiechter, Megalopolis a. O. 26.

2285 Zu den komplexen Datierungsfragen im Theater von Megalopolis cf. den Katalogteil *s. v.*

2286 Ähnlich auch Moretti, Théâtre et société 174f. Pöhlmann, Studien 159 mit Anm. 34 nimmt mit Berufung auf Plutarch an, dass die Mechane länger in Gebrauch blieb, doch dürften sich die Textstellen kaum auf die Lebenszeit des Plutarch beziehen. cf. dazu jedoch Seidensticker, Das antikeTheater a. O. 104.

2287 Auf diesen Vorfall haben schon Diderot/D'Alembert, Encyclopédie a. O. (oben Anm. 184) 800, *s. v.* Machine de théâtre, chez les Anciens hingewiesen. cf. dort auch 798–800, *s. v.* Machine (littérature).

2288 Cf. R. C. Beacham, The Roman Theatre and its Audience (1991) 180 dachte an den Einsatz eines *pegma*.

2289 Pickard-Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 119, Testimonia (a). (b). (d). (e).

2290 Dies bestreitet allerdings Ashby, Classical Greek Theatre a. O. (oben Anm. 461) 92, welcher die traditionelle Interpretation der Aussage bei Pollux IV 128 zurückweist. Auch Di Benedetto/Medda, La tragedia a. O. (oben Anm. 2279) 22–24 leugnen für das 5. Jahrhundert v. Chr. die Existenz des Ekkyklemas. Schon H. Bulle, Das Theater zu Sparta, AbhMünchen 1937, Heft 5, 86–89, hatte die Existenz des Ekkyklemas für das 5. Jahrhundert bestritten und stattdessen auf Rädchen fahrbare Klinen postuliert: der phantastischen Spekulation sind, besonders wenn es um das klassische Theater geht, keinerlei Grenzen gesetzt!

2291 Aus philologischer Sicht haben sich mit dem Ekkyklema eingehender Pickard-Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 115–122; Newiger, Ekkyklema a. O. (oben Anm. 2268) 39–42; Melchinger, Tragödie a. O. (oben Anm. 2258) 192–194 und Pöhlmann, Studien 159–162 befasst. diesen Autoren geht es darum, Hinweise auf den Einsatz solcher Maschinen in den erhaltenen Dramen zusammenzustellen. Zuletzt G. Comotti, Dioniso 59, 2, 1989, 283–295; Seidensticker, Das antike Theater a. O. 67–69. cf. auch schon Bieber, History^2 76 und Fensterbusch, RE II 10 a. O. (oben Anm. 2254) 1400f.

2292 So schon Fensterbusch, RE II 10 a. O. 1400.

2293 Pickard-Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 119–122 mit Abb. 33.

2294 M. B. Sánchez, Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clasica: el εκκυκλημα, Habis 37, 2006, 67–85.

2295 Sánchez, Sobre la maquinaria a. O. 77.

bung bei Pollux entspricht, dürfte das Ekkyklema zu rekonstruieren sein.

Auch weitere praktische Aspekte sind zu bedenken: Die Zeugnisse für eine Verwendung der Rollplattform im klassischen Drama fallen alle in eine Zeit, in welcher es noch keine festen, steinernen Bühnenhäuser gab[2296]. Damit ergaben sich keine technischen Konflikte, wie sie ein festes Bühnentor mit einer Schwelle aus Stein bei späteren Bauten notwendigerweise mit sich bringen müsste. Das temporäre Bühnengebäude, vielleicht auch eine bloss Bühnenwand als Hintergrund für die Aufführung, konnte entsprechend den Bedürfnissen der jeweiligen Aufführung ohne Schwierigkeiten für den Einsatz eines Ekkyklema hergerichtet werden. Auch das Ekkyklema kann keine fest installierte Bühnenmaschine gewesen sein, wurde von Fall zu Fall neu konstruiert und in den Dimensionen der Szene, für welche es vorgesehen war, angepasst.

Zu welcher Zeit war das Ekkyklema in Gebrauch? Die literarischen Hinweise betreffen alle, wie schon gesagt, Dramen der klassischen Zeit. Voraussetzung für einen Einsatz der Maschine war jedoch, dass es bereits eine Art festen Bühnenhintergrund oder ein temporäres Bühnengebäude gab. Möglicherweise wurde die Rollplattform erstmals in der Orestie des Aischylos im Jahr 458 v. Chr. verwendet, doch bleibt dies umstritten[2297]. Unabweisbar scheint aber, dass sich in der Komödie seit 425 v. Chr. Belege für die Existenz des Ekkyklemas finden[2298]. Eine exakte Datierung für dessen Einführung ist in unserem Zusammenhang nicht relevant; sie bleibt auch, wie die philologische Diskussion zeigt, rein spekulativ. Das einzige jüngere Zeugnis für eine Rollplattform ist eine Inschrift aus dem Theater von Delos[2299], welche ἔξωστρα im Plural nennt. Sie kann ins Jahr 274 v. Chr. datiert werden. Die genannten ἔξωστρα gehörten zum zweiten Bühnenhaus, eine genauere Vorstellung von ihrer konkreten Verwendung lässt sich allerdings nicht mehr gewinnen. Bilddarstellungen nach Komödien des Menander auf Mosaiken in Mytilene und Neapel[2300] dürften kaum etwas mit dem Ekkyklema zu tun haben[2301].

Ein Nachweis für eine Rollplattform in erhaltenen Theaterbauten ist nicht zu erwarten, weil es sich offensichtlich um eine Holzkonstruktion gehandelt hat, welche keine baulichen Voraussetzungen hatte, insbesondere aber auch aus chronologischen Gründen. Wie die Mechane wurde auch das Ekkyklema im nachklassischen Drama und insbesondere im Zusammenhang der neuen Bühnenhäuser aus Stein wohl nicht mehr benötigt[2302]. Die Rollplattformen im Theater von Delos, müssen frühhellenistische Nachzügler der klassischen Einrichtungen sein.

Schliesslich bleibt das vermutete Zeugnis für ein Ekkyklema auf dem Proskenion der dritten Bauphase des Theaters von Eretria zu diskutieren, die stratigraphisch nach der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. anzusetzen ist. Es handelte sich um zwei Reihen von Marmorplatten mit eingearbeiteten Rillen oder Führungen. Leider ist die Dokumentation für diese, wie es scheint einzigartige Anlage[2303] ganz ungenügend. Die Marmorplatten wurden 1891 freigelegt und sind nur auf zwei alten Aufnahmen des Deutschen Archäologischen Instituts aus dem Jahr 1891 zu erkennen[2304]. Bereits 1898 waren nur noch geringe Reste erhalten[2305]. Der veröffentlichte Plan der Marmorkonstruktion[2306], welche bei der mittleren Bühnenhaustür ansetzte, ist schematisch ergänzt. Nach Angaben des Ausgräber lagen die Marmorplatten auf einem Fundament aus Porosblöcken, das bis jetzt ohne Nachweis bleibt, denn auch von diesem wurden bei den neuen Untersuchungen 1997 und 1998 keinerlei Reste mehr gefunden[2307]. Nach dem bisher Ausgeführten ist es, schon aus chronologischen Gründen, ganz unwahrscheinlich, dass die Marmorführungen mit einer Rollplattform der klassischen Form zu verbinden sind. Eine sichere Deutung der Anlage ist heute nicht mehr möglich. Ausschliessen lässt

2296 Dazu allgemein oben 54–60.

2297 Zur philologischen Diskussion über den Zeitpunkt der Einführung und über die Verwendung in der Oresteia zusammenfassend Sánchez, Sobre la maquinaria a. O. 69–73. Auch schon Pöhlmann, Studien 159f.

2298 cf. etwa Pöhlmann, Studien 159.

2299 IG XI 2 199, 94. Zuletzt Moretti, MedA 2004 a. O. (oben Anm. 47) 178 mit Anm. 11. Moretti, in: Fraisse/Moretti, EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) 175. 177. 181.

2300 Pöhlmann, Studien 161f.

2301 cf. hier oben 228 zur Funktion der Thyromata.

2302 So zuletzt auch Sánchez, Sobre la maquinaria a. O. 84f. cf. dazu jedoch Seidensticker, Das antike Theater a. O. (oben Anm. 14) 104. Kaum glaubhaft ist die Ansicht von Bulle, Sparta a. O. (oben Anm. 2290) 89, beim Ekkyklema habe es sich um eine hellenistische Erfindung (!) gehandelt.

2303 A. Fossum, The eiskyklema in the Eretrian theatre, AJA n. s. 2, 1898, 187–194, Abb. 1f., Taf. 3–5. Danach P. Gardner, JHS 19, 1899, 252. cf. auch Bulle, Untersuchungen 90 (Geleise in Eretria, auch zu den Abbildungen). Ausführlicher Bulle, Sparta a. O. 81–84, mit phantasiereicher Interpretation, aber falscher Datierung. Kritisch gegenüber Bulles Interpretation schon Pickard-Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 121.

2304 cf. Fossum, AJA 1898 a. O. Taf. 3f. Auch Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) Taf. 49, 1; 50, 2. Die bei der Grabung hergestellten Aufnahmen waren misslungen, cf. Fossum 1989 a. O. 188, Anm. 1!

2305 Fossum, AJA 1898 a. O. 189, Anm. 1.

2306 cf. Fossum, AJA 1898 a. O. 188, Abb. 1. cf. auch die schematische Schnittzeichnung a. O. 189, Abb. 2.

2307 cf. den Steinplan Planbeilage 1 bei Isler, Eretria 18 a. O.

sich allerdings nicht, dass es sich um einen anachronistischen Rückgriff auf die klassische Zeit gehandelt haben könnte, der aber vereinzelt geblieben wäre, da andere vergleichbare Zeugnisse fehlen.

Periaktoi

Eine weitere Bühnenmaschine beschreibt Vitr. V 6, 8 im Zusammenhang des Bühnenhauses seines *theatrum latinum*, doch wird diese, wie die Terminologie zeigt, auch für das *theatrum Graecorum* vorauszusetzen sein[2308]. Seitlich der *hospitalia* befinden sich Zwischenräume zur Anbringung von Dekorationen – *quae loca Graeci* περιάκτους *dicunt ab eo, quod machinae sunt in his locis versatiles trigonoe habentes singula tres species ornationis, quae, cum aut fabularum mutationes sunt futurae seu deorum adventus cum tonitribus repentinis, versentur mutentque speciem ornationis in frontes*. H.-D. Blume hat die Periaktoi[2309] als Erfindung der späthellenistischen Zeit verstanden[2310], welche im Zusammenhang mit der Hochbühne verwendet wurden; der unten besprochene Befund aus Kaunos könnte ihm Recht geben. Nach M. Bieber[2311] gehören sie dagegen zweifellos zum klassischen Drama. Gardner war der Ansicht, die Periaktoi hätten eine sehr wichtige Rolle auf der griechischen Bühne gehabt[2312].

Welches die Funktion der Periaktoi war, gibt Vitruv an: Es handelt sich um... *drehbare, dreieckige Vorrichtungen ... , von denen jede drei Arten von Dekoration hat, und die, wenn Veränderungen der Stücke bevorstehen oder das Erscheinen von Göttern mit Donnergetöse, gedreht werden und die Dekoration nach der Vorderseite (des Bühnenhauses) verändern ...*[2313]. Blume[2314] erklärt die genannten Veränderungen als Ortswechsel im Lauf des Dramas, was denkbar ist. Der Hinweis Vitruvs auf das Donnergetöse ist möglicherweise eine Kontamination der Einrichtung von Periakten auf der Bühne mit dem oben angesprochenen Blitzgerät (κεραυνοσκοπεῖον), welches von Pollux als Periaktos in der Höhe beschrieben wird[2315]. Letztlich bleibt aber die Frage nach der Funktion und dem Nutzen der Periaktoi offen. Ashby hat, vielleicht nicht zu Unrecht, bezweifelt, dass es im griechischen Theater überhaupt jemals Periaktoi gegeben hat[2316].

Im Theater von Kaunos wurde vor wenigen Jahren zwischen den Säulen des Proskenions eine runde Vertiefung freigelegt[2317], deren Begrenzung schon früher sichtbar gewesen war. Auf der Oberseite weisen die Begrenzungssteine wie auch der mittlere Stein Rillen auf, die als Drehspuren interpretiert werden. Der römische Stützblock vor der Proskenionmauer war bei der Freilegung nach vorne über die Kreiskonstruktion gekippt aufgefunden worden und wurde wieder aufgerichtet. In symmetrischer Anordnung wurde eine analoge, wenn auch weniger gut erhaltene Einrichtung gefunden. Die Kreiskonstruktion muss älter sein als die Orthostatenfront der römischen Bühnenvorderseite[2318], von welcher sie überbaut wird. Die Konstruktion setzt die Entfernung der hellenistischen Proskenionsäule an dieser Stelle voraus. Die Ausgräber rekonstruieren hier zwei Periaktoi, die allerdings in die Proskenionfront zu stehen kämen, sich somit auf dem Niveau der Orchestra befinden würde, während Vitruv eine Position der Periaktoi in besonderen Nischen in der Bühnenwand seitlich der äusseren Bühnentore[2319] Tore vorschreibt. Die Deutung des Befundes in Kaunos als Unterbau von Periaktoi scheint möglich, wenn auch nicht gesichert; es fällt jedenfalls schwer, für die nachgewiesenen Einrichtungen in der Proskenionfront eine andere Erklärung zu geben. Als Datierung ergibt sich auch Grund des Baubefundes das Ende des Hellenismus oder die frühe römische Kaiserzeit.

Aufzüge

Im Theater von Priene befand sich zwischen der mittleren und der westlicher Kammer im Erdgeschoss an der Vorderseite des Bühnengebäudes ein quadratischer Schacht[2320].

2308 Die Periaktoi sind auch bei Pollux IV 126 und 131 genannt, der ich aber zu ihrem Anbringungsort nicht äussert.

2309 Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 66. Zu den Periaktoi auch Gardner, JHS 1899 a. O. 259–262. Fensterbusch, RE II 10 a. O. (oben Anm. 2254) 1404f. Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. 234–238. Bieber, History^2 75. W. Beare, The Roman Stage (1964) 248–255. Melchinger, Tragödie a. O. (oben Anm. 2258) 163. Ashby, Classical Greek Theatre a. O. (oben Anm. 461) 92f., Abb. 48f. Di Benedetto/Medda, La tragedia a. O. (oben Anm. 2279) 24. Zur Verwendung von Periaktoi in der hellenistischen Tragödie Sifakis Hellenistic Drama a. O. (oben Anm. 1189) 135.

2310 Di Benedetto/Medda, La tragedia a. O. 24: In den Tragödien des 5. Jahrhunderts gibt es keinerlei Hinweise auf Periakten, die eine hellenistische Einrichtung sein müssen. Auch Melchinger, Tragödie a. O. 163.

2311 Bieber, History^2 75. So auch Gardner, JHS 1899 a. O. 260.

2312 Gardner, JHS 1899 a. O. 259.

2313 Übersetzung von Fensterbusch, Vitruv. Zehn Bücher a. O. (oben Anm. 103) 233.

2314 Zur Funktion im Einzelnen auch Blume, Einführung a. O. 66.

2315 cf. dazu schon Pickard Cambridge, Theatre of Dionysos a. O. (oben Anm. 46) 236.

2316 Ashby, Classical Greek Theatre a. O. 93.

2317 B. Varkıvanç, *Periaktoi* at the Theatre of Kaunos, Adalya 28, 2015, 181–202, Abb. 1–17, besonders Abb. 4–12.

2318 Zur Baugeschichte des Proskenions und seiner römischen Bauphase und zu Einrichtung für die Periaktoi cf. im Einzelnen die ausführliche Diskussion im Katalogteil *s. v.* Kaunos.

2319 Vitr. V 6, 8: *spatia ad ornatus comparata*.

2320 cf. im Einzelnen Gerkan, Priene 68f., Abb. 7 und Steinplan Taf. 9.

A. von Gerkan rekonstruiert darin einen Aufzug, mit welchem Schauspieler vom ersten Stockwerk des Bühnenhauses zum Dach hinauf gehoben werden konnten, um dem Publikum dort z. B. bei einem Götterauftritt zu erscheinen. E. Pöhlmann[2321] hat, im Widerspruch zur üblichen Übersetzung, in solchen Aufzügen die bei Poll. IV 127 genannten ἀναπιέσματα erkannt. Die Erklärung der Funktion des Schachts durch von Gerkan ist möglich, lässt sich aber trotz der sehr anschaulichen Rekonstruktionszeichnung[2322] keineswegs mit Sicherheit nachweisen, da allein schon wegen des Erhaltungszustands des Bühnenhauses von Priene keinerlei Spuren eines Aufzugsmechanismus nachzuweisen sind. W. Dörpfeld hat den Schacht in Priene mit dem Mast eines Bühnenkrans verbinden wollen[2323]. Sollte der Schacht tatsächlich als Element für einen Bühnenmechanismus zu erklären sein, hat dieser keine weitere Verbreitung gefunden, da er bisher nur bei diesem einen Theater begegnet.

Neuerdings hat G. Karadedos im griechischen Theater von Dion, das in die Jahrzehnte um 200 v. Chr. datiert wird, zwei ähnliche Schächte rekonstruiert[2324]. Im einen Schacht soll eine Treppe auf eine Dachterrasse untergebracht gewesen sein[2325], während im andern wie beim Vorschlag Dörpfelds für Priene die Mechane plaziert wird. Wie weit die amüsanten Rekonstruktionszeichnungen[2326] von Karadedos einer historischen Wirklichkeit entsprechen, bleibt dahingestellt; jedenfalls erlaubt auch hier der Erhaltungszustand des antiken Bühnenhauses keinerlei positiven Nachweis. Die Existenz von Schachtaufzügen in hellenistischen Theatern bleibt somit fraglich.

SCAENA DUCTILIS

Bei *Servius* ad. *Verg*. Georg III 24 ist zu lesen: (*scaena*) *ductilis tum, cum tractatis tabulatis huc atque illuc species picturae nudabatur interior*. *Eine scaena ductilis liegt dann vor, wenn Bretterwände nach beiden Seiten weggezogen werden und eine innere Art von Malerei enthüllt wird*. Als erster hat W. Dörpfeld den Begriff der *scaena ductilis* mit einer beweglichen vorzuziehenden Bühnenwand verbunden, deren monumentale Reste er im Theater von Megalopolis zu erkennen glaubte[2327]. Allerdings findet die Rekonstruktion von Dörpfeld keine exakte Entsprechung in der Beschreibung bei *Servius*, wie schon Gardner[2328] zu Recht festgehalten hat. Danach hat sich H. Bulle ausführlich mit der Konstruktion und Funktion einer Rollskene[2329] auseinandergesetzt und als Beispiele die Theater in Megalopolis[2330] und in Sparta[2331] angeführt. Die Vorstellung von einer solchen *scaena ductilis* oder Rollskene wurde in der Forschung oft übernommen[2332].

In Megalopolis[2333] und in Sparta[2334] ist jeweils inschriftlich eine σκανοθήκα nachgewiesen. Mit dieser Skenothek wurde in beiden Theatern eine Konstruktion im Bereich der Westparodos identifiziert[2335]. Auch in Delos ist in einer Inschrift aus dem Jahr 177 v. Chr. eine σκηνοθήκη bezeugt[2336]. Sie stand dort offensichtlich nicht in direkter baulicher Verbindung mit dem Theater. Was ist mit dem Begriff Skenothek eigentlich gemeint? Wenn πινακοθήκη der Ort für die Aufbewahrung (und allenfalls für die Präsentation) von Bildern war, muss σκηνοθήκη der Aufbewahrungsort für eine σκηνή oder für σκηναί gewesen sein[2337].

2321 cf. Pöhlmann, Studien 159; cf. schon hier oben Anm. 2365.

2322 Gerkan, Priene 69, Abb. 7.

2323 Dies hat Gerkan, Priene 69, Anm. 1 zu Recht zurückgewiesen.

2324 G. Karadedos, AErgMak 19, 2005, 381–390, bes. 385f., Plan 1–4, Abb. 1–11. Auch G. Karadedos, Tecnologia dell'antico teatro greco, in: E. Lo Sardo (Hrsg.), Eureka! Il genio degli antichi. Ausstellungskatalog Neapel (2005) 181–191, Abb. wie in AErgMak 2005. cf. schon G. Karadedos, AErgMak 5, 1991, 165.

2325 Karadedos scheint den Schacht in Priene und die Idee des Aufzugs bei von Gerkan nicht zu kennen. Jedenfalls wird darauf nirgends Bezug genommen.

2326 Karadedos, AErgMak 19, 2005, 390, Abb. 8–11. Auch Karadedos, Eureka a. O. 189f.

2327 Dörpfeld/Reisch 137–139 mit Abb. 55f. cf. auch R. W. Schultz, in: Gardner/Schultz, Megalopolis a. O. (oben Anm. 220) 46f. Vorsichtig zustimmend C. Buckler, AJA 90, 1986, 433.

2328 P. Gardner, JHS 19, 1899, 258. cf. auch E. Bethe, GGA 1897 a. O. (oben Anm. 31) 724f. E. Bethe, Hermes 33, 1898, 314f., Anm. 1: *An die 'scaena ductilis' hier* (d. h. in Megalopolis) *glaubt doch hoffentlich Niemand mehr*.

2329 Der Begriff wurde von Bulle, Sparta a. O. (oben Anm. 2291) 6 mit Anm. 1 eingeführt, weil die *scaena ductilis* des Servius anders zu deuten sei.

2330 cf. Bulle, Untersuchungen 101–103. Bulle, Sparta a. O. (oben Anm. 2290)18.

2331 cf. Bulle, Untersuchungen 109f. Bulle, Sparta a. O. 5–23, Abb. 1, Taf. 3. 4 a-b. W. Dörpfeld hatte bei einem Besuch in Sparta 1927 die Rillensteine ebenfalls mit einer *scaena ductilis* in Verbindung gebracht, cf. A. M. Woodward, BSA 27, 1925–1926, 192, Anm. 1.

2332 cf. Bieber, History², 74f., wo die Existenz einer solchen Einrichtung als feststehende Tatsache dargestellt wird; auch a. O. 122. cf. auch Dinsmoor, Architecture a. O. (oben Anm. 227) 307. Gebhard, Isthmia a. O. (oben Anm. 311) 74, Anm. 26. Kritisch dagegen O. Broneer, AJA 39, 1935, 418.

2333 cf. IG V 2 469, 5: auf einem Ziegel σκανοθήκας δα(μόσιον).

2334 Stempel auf zahlreichen Ziegeln, cf. IG V 877–881: δαμόσιαι σκανοθήκας, dazu Beamtennamen mit vorangestelltem ἐπὶ. Zur Datierung der Ziegel in das späte 1. Jh. v. Chr. cf. G. B. Waywell/J. J. Wilkes BSA 94, 1999, 443. Dazu im Einzelnen Katalogteil *s. v.* Sparta, grosses Theater.

2335 cf. Bulle, Untersuchungen Taf. 18 und Bulle, Sparta a. O. Taf. 3.

2336 IDélos 444, B, 103–104. cf. Moretti, MedA 2004 a. O. (oben Anm. 47) 179. Moretti, EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) 180f. und 201.

2337 So auch Moretti, MedA 2004 a. O. 180. Moretti, EAD 42 a. O. 181.

Was meint aber der Begriff σκηνή in diesem Zusammenhang? Wie früher dargelegt worden ist, wird damit im Griechischen, wie dies auch inschriftlich mehrfach belegt ist[2338], das Bühnenhaus bezeichnet, vor welchem die Spielbühne (προσκήνιον, λογεῖον) lag. In Delos gab es ein aus Stein errichtetes Bühnenhaus mit einem Proskenion aus Stein, welches sich kaum mit einer Skenothek verbinden lässt. J.-Ch. Moretti hat daher vermutet[2339], dass in der Skenothek von Delos eine mobile Bühneneinrichtung welcher Form auch immer aufbewahrt wurde, welche vom gebauten Bühnenhaus unabhängig war und ausserhalb des Steintheaters temporär aufgestellt werden konnte.

In Sparta wurden in und vor der Skenothek sogenannte Rillensteine beobachtet. Als Skenothek wollte Bulle einen Bau mit Steinfundament und Ziegelaufbau interpretieren, aus dem die Rillensteine als eine Art Geleise durch die Parodos vor die Orchestra geführt haben. Darauf habe sich, auf 0,5 m breiten Rollen mit einem mittleren Kranz aus Metall, welcher in die Rillensteine eingriff, eine mindestens 500 Zentner (also 50 Tonnen!)[2340] schwere, 34 m lange und 6,9 m tiefe Rollszene bewegt[2341]. Um die in Sparta bezeugte Skenothek und die durch die Rillensteine angeblich belegte *scaena ductilis* hat sich die Diskussion der Forschung weitgehend gedreht[2342], denn entsprechende Rillensteine hat es in Megalopolis offenbar nicht gegeben[2343]. Als Fundamente der Skenothek in Sparta bezeichnete Bulle wenig ausgedehnte Mauerteile in der Westparodos und in der Nordwestecke der Skenothek[2344]. Die Architekturreste werden chronologisch mit einer ursprünglichen Bühneneinrichtung im Theater von Sparta verbunden, welches jetzt um 30–20 v. Chr. datiert wird. Die Skenothek in Megalopolis wird nicht einheitlich datiert. Die Buchstabenform der Ziegelinschriften können nicht älter sein als das 2. Jahrhundert v. Chr. Die Skenothek in Delos ist älter als 177 v. Chr.

Die Rekonstruktion einer Rollskene in Megalopolis und in Sparta wurde 1986 von C. Buckler[2345] entschieden abgelehnt. Insbesondere die im Innern der Skenothek in Megalopolis vorhandene ein- bis zweilagige Mauer aus Quadern spreche gegen eine Rollskene[2346]. In Sparta sind die Rillensteine, welche sich im Bereich des Proskenions verbaut finden, nach der Meinung von Buckler, anders als Bulle annahm, nicht *in situ*[2347]. Sie waren auf dem Fundament des ältesten Proskenions versetzt. Auch aus konstruktiven Gründen können sie nach Buckler nicht mit den Rillensteinelementen im Bereich der Skenothek zusammengehören.

Auch G. B. Waywell und J. J. Wilkes[2348] äusserten sich noch 1995 zurückhaltend, was die *scaena ductilis* in Sparta angeht. Dagegen wurde deren Existenz von denselben Forschern[2349] wenige Jahre später wieder akzeptiert. Grund dafür war eine erneute Untersuchung und Interpretation der erhaltenen Reste, insbesondere im Bereich des älteren Proskenions. Dabei wurden einzelne Beobachtungen von Buckler, welche allerdings nicht den Kern ihrer ablehnenden Argumentation betreffen, korrigiert; Hauptargument für die Wiederbelebung der Rollszene ist jedoch, dass die glatte Oberfläche der Rillensteine von einer rollenden Einrichtung herrühren soll[2350]. Die neuen Untersuchungen haben nach Meinung der Ausgräber *beyond reasonable doubt* bestätigt, dass es eine besondere Konstruktion gegeben haben muss, welche seitlich weggezogen und in die westliche Parodos gebracht werden konnte, möglicherweise eine *scaena ductilis*[2351]. Die drei parallelen Reihen von Rillensteinen, welche den Proskenionbereich durchquerten und bis zur Rückwand der Skenothek reichten, hatten eine Länge von rund 68 Metern; von der dritten Reihe auf der Seite des Bühnenhauses ist allerdings offenbar nur eine Fundamentlage im Bereich

2338 Oben 25.

2339 cf. Moretti, MedA 2004 a. O. 179. Moretti, EAD 42 a. O. 180.

2340 cf. Bulle, Sparta a. O. (oben Anm. 2290) 23.

2341 cf. Bulle, Sparta a. O. 5–18, dazu auch die Rekonstruktion der Rollszene a. O. 19, Abb. 1. Schon Bulle, Untersuchungen 109f.

2342 cf. den Plan bei Bulle, Sparta a. O. Taf. 3. Dazu jetzt G. B. Waywell/J. J. Wilkes, BSA 94, 1999, 439, Abb. 1; 443, Abb. 2, Taf. 51 b-53 a. Wunschdenken auf Bulles Plan ist allerdings wohl die südliche 'Ante' Sk² des 'Remisentores' für den von ihm vermuteten Bühnenwagen, von der an Art und Stelle keine Reste zu erkennen sind.

2343 Fiechter, Megalopolis a. O. (oben Anm. 2283) 29 hat hier an Stelle von Rillenschwellen Geleise aus Holz ergänzen wollen, was sich jedoch nicht nachweisen lässt. Cf. auch seine nicht weiter kommentierte Rekonstruktion einer Rollskene a. O. Taf. 6.

2344 Bulle, Sparta a. O. Taf. 3. Dazu der Plan des Ausgräbers A. M. Woodward, BSA 27, 1925–1926, Taf. 27, schwarze Mauern (= Bulle, Sparta a. O. Taf. 2). cf. die Dokumentation der erhaltenen Reste in Waywell/Wilkes, BSA 1999 a. O. 439, Abb. 1.

2345 C. Buckler, The Myth of the Mouvable Skenai, AJA 90, 1986, 431–436, Taf. 29.

2346 Buckler, AJA 1986 a. O. 431–433.

2347 Buckler, AJA 1986 a. O. 436. cf. dagegen J. J. Wilkes, in: Sparta in Laconia a. O. (oben Anm. 672) 103f., Abb. 9. 19–24.

2348 Waywell/Wilkes, BSA 1995 a. O. (oben Anm. 586) 444.

2349 Wilkes, in: Sparta in Laconia a. O. 103–108, Abb. 9. 18–25. Waywell/Wilkes, BSA 1999 a. O. 449–454, Abb. 3, Taf. 48f. 50 b. G. B. Waywell, BICS 43, 1999, 19–22, Abb. 5–8. G. B. Waywell, New discoveries in the ancient theatre of Sparta, in: M. Stamatopoulou/M. Yeroulanou (Hrsg.), Excavating Classical Culture. Recent Archaeological Discoveries in Greece (2002) 250–253, Abb. 3f., Taf. 63, a. Zuletzt wieder Lauter/Lauter-Bufe, AA 2004 a. O. 173.

2350 Zusammenfassend Wilkes, in: Sparta in Laconia a. O. 107.

2351 Waywell/Wilkes, BSA 1999 a. O. 449.

des Proskenions ohne Rillensteine belegt, deren allfällige Fortsetzung im Bereich der Skenothek bisher nicht freigelegt worden ist[2352]. Auffällig ist, dass die Blöcke der mittleren Reihe in der Skenothek eine grössere Dicke und eine tiefere Rille aufweisen[2353]. Über die Form der Rollskene im Einzelnen können auch Waywell und Wilkes nur spekulieren[2354].

Der umstrittene Befund in Sparta ist durch eine neugefundene Anlage im Theater von Messene nun geklärt worden, über welche bisher nur eine kurze, aber ausreichend illustrierte Notiz vorliegt[2355]. In der Ostparodos des Theaters sind hier drei Reihen von Rillensteinen gefunden worden, die von einer Ummauerung eingefasst sind. Offensichtlich handelt es sich hier ebenfalls um eine Skenothek, auch wenn diese Bezeichnung hier nicht inschriftlich nachgewiesen ist. Die drei Reihen von Rillensteinen haben ihren Abschluss nahe der östlichen Rückwand der Skenothek, die äusseren Reihen folgen sehr eng den Seitenmauern der Skenothek, es bleibt kaum ein Zwischenraum[2356]. Der Befund ist in jeder Hinsicht analog zu demjenigen im Theater von Sparta. Anders als dort geht die Anlage in Messene aber noch in das späte 3. Jahrhundert v. Chr. zurück und muss damit als Vorbild für die Einrichtung in Sparta gelten. Durch den Neufund wird H. Bulles[2357] Ergänzung der Baureste in Sparta zu Steingeleisen glänzend bestätigt. In Messene sind die Rillensteine im Bereich vor der Orchestra offenbar nicht erhalten, denn hier wurde in augusteischer Zeit ein neues festes Bühnenhaus errichtet[2358], welches allfällige ältere Bauelemente beseitigt haben dürfte. Man wird aber annehmen dürfen, dass die Rillensteine ihren Abschluss wie in Sparta etwa auf der Höhe der westlichen Innenecke des Koilons gehabt haben. Im Innern der Skenothek von Messene findet sich eine breites Bruchsteinmauerwerk, welches, soweit erhalten parallel zu den Rillensteinen verläuft und vor der Rückwand der Skenothek im rechten Winkel abbiegt. Über seine Zeitstellung im Vergleich zu den Rillensteine ist bisher nichts bekannt, doch scheint nicht ausgeschlossen, dass das Fundament und die Rillengeleise gleichzeitig sind. Das Fundament erinnert an die niedrige Quadermauer im Innern der Skenothek von Megalopolis und könnte eine entsprechende Funktion gehabt haben. Aber welche?

Das erste Proskenion in Megalopolis kann wohl noch ins frühe 3. Jahrhundert v. Chr. datiert werden[2359]. Dagegen ist die durch die Ziegelinschriften bezeugte Skenothek auf Grund der Buchstabenformen nicht älter als das 2. Jahrhundert v. Chr. Einzelne Autoren wollen jedoch die Ziegel mit einer jüngeren Phase der Skenothek verbinden[2360], für die es allerdings keine sicheren Hinweise gibt. Damit bleibt letztlich offen, ob die älteste Proskenionschwelle in Megalopolis überhaupt gleichzeitig mit der bezeugten Skenothek ist. In Sparta fällt die Konstruktion in die Zeit um 30/20 v. Chr.; dazu passt auch die Datierung der Ziegel mit der Inschrift. In Megalopolis ist die Skenothek zumindest in einer allfälligen jüngeren Phase zusammen mit einem Steinproskenion vor der Front des Thersileions in Benutzung[2361]. In Messene wird die Skenothek ins späte 3. Jahrhundert v. Chr. datiert[2362]. Die Skenothek in Delos fällt, wie schon erwähnt ins frühe 2. oder noch ins 3. Jahrhundert v. Chr., sie ist wohl erst nach den Bauarbeiten an der Steinskene[2363] errichtet worden, welche im mittleren 3. Jahrhundert v. Chr. abgeschlossen wurden. Die Skenotheken in Messene, Megalopolis und in Delos sind aber in jedem Fall deutlich älter als diejenige in Sparta. Die Skenothek in Messene mit ihren Geleisen war nach Themelis[2364] vom Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. bis ins 1. Jahrhundert n. Chr. in Gebrauch. In Sparta wurde die Skenothek mit den zugehörigen Rillengeleisen von 30/20 v. Chr. bis zur vespasianischen Erneuerung des Bühnenhausbereichs[2365] benutzt, mit der auch ein festes *pulpitum* zusammenging.

Die Funktion der Rillensteine und der Skenothek in Sparta und in Megalopolis muss im Licht des Befundes in Messene neu diskutiert werden. Um Wasserrinnen vor einer Architekturfront kann es sich in Sparta, wie schon früher gesehen wurde[2366], angesichts der geringen Tiefe nicht

2352 So auch Wilkes, in: Sparta in Laconia a. O. 105. cf. aber schon den Plan bei Bulle, Sparta a. O. (oben Anm. 2290) Taf. 3. Zwei Fundamentblöcke ohne Rillensteine wurden 1997–1998 freigelegt, cf. Waywell, BICS 1999 a. O. 19, Abb. 6, Taf. 14.

2353 Waywell/Wilkes, BSA 1999 a. O. 450f.

2354 Waywell/Wilkes, BSA 1999 a. O. 451f., besonders auch 452, Anm. 1. Eine gewisse Skepsis lässt sich dem Text durchaus entnehmen. Zurückhaltender Waywell, BICS 43, 1999, 22; ebenso Waywell, in: Excavating Classical Culture a. O. 250.

2355 P. Themelis, To Ergon 2009, 42f., Abb. 32–35.

2356 cf. insbesondere auch den Plan bei Themelis, To Ergon 2009, 44, Abb. 35.

2357 Bulle, Sparta a. O. (oben Anm. 2290) 5–18.

2358 Dazu im Einzelnen der Katalogteil *s. v.* Messene, Theater in der Stadt. cf. auch Themelis, To Ergon 2009, 44, Abb. 34.

2359 Die Datierung der Erbauung des Theaters ist umstritten. Zur komplexen und kontroversen Datierung der verschiedenen Teile und der Phasen des Theaters von Megalopolis cf. den Katalogteil *s .v.*

2360 So Lauter/Lauter-Bufe, AA 2004,1, 144–147.

2361 cf. Fiechter, Megalopolis a. O. (oben Anm. 2283) Taf. 1.

2362 P. Themelis, To Ergon 2009, 43.

2363 Zur Chronologie cf. den Katalogteil *s. v.* Delos, grosses Theater.

2364 Themelis, To Ergon 2009, 43.

2365 Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.* Sparta, grosses Theater.

2366 So schon Woodward, BSA 26, 1923/1925, 150, Anm. 1. Bulle, Untersuchungen 109. Auch Buckler, AJA 1986 a. O. (oben

gehandelt haben. In Megalopolis sind vergleichbare rillenartige Einarbeitungen auf den wenigen sichtbaren Steinen des ursprünglichen Proskenions vorhanden[2367]. Sie sind mit quadratischen Einlassungen gepaart, die mittig dahinter liegen[2368]. Allerdings bilden sie keine durchgehende Rillenverbindung und reichen beidseits nur wenig über der jüngeren Proskenionecken hinaus. Dennoch ist, was die Form angeht, eine gewisse Parallele zwischen Megalopolis und Sparta offensichtlich.

Eine *scaena ductilis* in Form eines schweren, auf Rädern bewegten Bühnengebäudes samt dem davor gesetzten Proskenion, wie dies Bulle angenommen hat, kann es in Sparta mit Gewissheit nie gegeben haben, trotz der neuen Parallele in Messene. Bulles *scaena ductilis* ist eine Erfindung des Eisenbahnzeitalter[2369]! Die Rillensteine, von denen heute nur noch einzelne *in situ* auf dem Nordfundament des ältesten Bühnenhauses liegen, die aber wie in Messene durchgehende Geleise gebildet haben müssen, waren als Schienen für ein schweres Gefährt nicht zu gebrauchen. Der Querschnitt der Rillen mit einer wenig eingetieften Rundung ist viel zu flach[2370]. Das einlagige Fundament der Rillensteine sitzt direkt auf dem gewachsenen Boden[2371]. Die Konstruktion ist daher ganz ungeeignet, um eine *scaena ductilis* mit einem geschätzten Gesamtgewicht von 50 (!) Tonnen zu tragen[2372]. Zum Vergleich: M. Tolley schätzte das Gewicht einer aus dem Meer gezogenen Triere mit einem Untersatz auf maximal 38 Tonnen. Um diese über den Diolkos am Isthmos von Korinth zu ziehen, waren 60 bis 200 Mann erforderlich.

Die mit Klammern verbundenen Fugen[2373] zwischen den Rillensteinen in Sparta wären beim Überrolltwerden durch einen schweren Bühnenwagens kaum intakt geblieben. Ähnliches gilt auch für die Rillensteine in Messene, die nicht einmal verklammert sind[2374]. Die Rillensteine in Sparta müssen in einem im Einzelnen nicht mehr sicher zu rekonstruierenden Zusammenhang mit einem älteren Proskenion gesehen werden[2375]. Mit einem ersten Bühnengebäude wurde nach den neuen Untersuchungen eine in wiederverbauten Trümmern erhaltene, möglicherweise zweigeschossige dorische Säulenordnung verbunden[2376]. Sie wurde als fester Bühnenhintergrund zusammen mit der beweglichen Rollskene erklärt, auch wenn unbekannt bleibt, wo die Säulenordnung genau gestanden haben könnte. Trifft diese Annahme zu, wäre eine komplette Rollszene, wie sie sich Bulle vorgestellt hat, in Sparta ohnehin obsolet[2377]. In der neueren Diskussion ist im Übrigen kaum beachtet worden, dass Buckler[2378] auch in einigen anderen Theatern, insbesondere in Gytheion, Orchomenos Boiotias und im Poseideion am Isthmos ähnliche Rillensteine beobachtet hat, was auf eine Verbreitung derartiger Anlagen über Messene und Sparta hinaus deuten könnte.

Nur, wie sind die Rillensteine in den beiden Theatern von Messene und Sparta zu deuten? Zunächst soll mit Blick auf Messene, Megalopolis und Sparta zusammenfassend festgehalten werden, welches die besonderen Eigenheiten der in den drei Theatern nachgewiesenen Skenotheken sind[2379]:

1. In Megalopolis und in Sparta gab es zur Zeit der Anlage der Skenothek kein festes Bühnenhaus. In Messene dürfte dies ähnlich gewesen sein, denn das erhaltene Bühnenhaus ist erst in augusteischer Zeit errichtet worden.
2. In Messene und in Sparta fanden sich jeweils drei parallele Reihen von sorgfältig aneinander verlegten Steinen mit einer eher flachen mittleren Längsrinne. In Megalopolis sind bisher keine solchen Rillensteine beobachtet worden, wobei allerdings festzuhalten ist, dass

Anm. 2345) 436. Anders O. Broneer, AJA 39, 1935, 418.

2367 cf. Fiechter, Megalopolis a. O. 15, Taf. 1. Fiechter interpretiert die Steine nicht als Teile eines ursprünglichen Proskenions, sondern möchte in ihnen eine Holzbrüstung erkennen, welche die Räder der von ihm postulierten *scaena ductilis* verdeckt hätte. Gegen Fiechters Erklärung ist auch Bulle, Sparta a. O. (oben Anm. 2290) 24, Anm. 1.

2368 cf. den Detailplan bei Dörpfeld/Reisch 137, Abb. 56.

2369 Die Rekonstruktionszeichnung bei Bulle, Sparta a. O. 19, Abb. 1 verrät ihre Zeitgebundenheit deutlich! Schon Bulle, Untersuchungen 109 hat die Räder der Rollskene zu zeitgenössischen Eisenbahnrädern in Beziehung gesetzt. Buckler, AJA 1986 a. O., 433 sah Ähnlichkeiten zwischen der von Fiechter, Megalopolis a. O. Taf. 6 rekonstruierte Rollszene in Megalopolis und einem Eisenbahn-Güterwagen!

2370 cf. Bulle, Sparta a. O. (oben Anm. 2290) Taf. 3 unten.

2371 Wilkes, in: Sparta in Laconia a. O. (oben Anm. 672) 103.

2372 M. Tolley, BCH 117, 1993, 260f. Etwas abweichende Werte gibt G. Raepsaet, BCH 117, 1993, 252f. Die Benutzung von fahrenden Untersätzen, *plaustra*, bezeugt Plin nat. IV 4, 10.

2373 Waywell, in: Excavating Classical Culture a. O. (oben Anm. 2349) Taf. 63 A.

2374 cf. Themelis, To Ergon 2009, 42–44, Abb. 32–35.

2375 In den Einzelheiten wenig konkret Moretti, MedA 2004 a. O. (oben Anm. 47) 180 mit Anm.17, welcher die Rillensteine offenbar im Zusammenhang mit der Aufbewahrung der Skenenteile in der Skenothek versteht.

2376 cf. Wilkes, in: Sparta in Laconia a. O. 100–103, Abb. 9, 9–16. Waywell/Wilkes, BSA 1999 a. O. (oben Anm. 672) 454f. Waywell, BICS 1999 a. O. (oben Anm. 2349) 19. Waywell, in: Excavating Classical Culture a. O. 248–250.

2377 Ähnlich zuletzt auch Waywell, in: Excavating Classical Culture a. O. 253.

2378 C. Buckler, AJA 1986 a. O. 436, Taf. 29.

2379 Die Skenothek in Delos kann nicht herangezogen werden, denn von ihr gibt es– bisher – keine monumentalen Zeugnisse.

der ganze Bereich der Skenothek bisher nicht umfassend untersucht wurde und heute zugeschüttet ist[2380].

3. In Messene und in Sparta haben die Rillenreihen einen ungleichen Abstand. In Messene ist der Zwischenraum zwischen den beiden koilonseitigen Rillengeleisen weniger als halb so gross als derjenige zwischen dem mittleren und dem südlichen Geleise. In Sparta[2381] ist die Situation vergleichbar, doch ist die Differenz der Abstände etwas geringer.
4. In Messene verlaufen beide seitlichen Geleise sehr eng entlang der Seitenwänden der Skenothek, während dies in Sparta nur für das koilonseitige Geleise gilt. Das Betreten des Zwischenraums zwischen der Wand der Skenothek und einem auf den Geleisen stehenden Objekt war unmöglich.
5. Sowohl in Messene als auch in Megalopolis findet sich im Innern der Skenothek ein Längsfundament in anderer Bauweise. In Messene liegt es ungefähr mittig im Saal, in Megalopolis dagegen näher bei der Nordwand der Skenothek[2382]. Die Funktion dieser Längsfundamente ist bisher nicht geklärt[2383].

Lassen sich aus diesen Beobachtungen Schlüsse auf die Verwendung der Skenotheken mit den Rillengeleisen ziehen? Die unterschiedlichen Abstände zwischen den Geleisen in Sparta führten Bulle[2384] zu seiner Rekonstruktion eines rollenden Bühnengebäudes mit hohem Proskenion und dahinterliegendem Bühnensaal mit Thyromata. Als Tiefe für das Bühnenhaus berechnete er 4,9 m, als Tiefe des Proskenions 2 m. Vergleichbare Abmessungen finden sich auch bei Steinbauten[2385]. In Messene, für welches noch keine Massangaben bekannt sind, ergeben sich für die Gesamttiefe und für die Tiefe eines vermuteten Proskenions etwas grössere Dimensionen, die aber durchaus im Rahmen der bei Steinbauten bezeugten Werte bleiben. Was gegen Bulles Rekonstruktion spricht, ist, wie oben dargelegt, das grosse Gewicht seiner Rollskene. Für deren Konstruktionsweise hat Bulle auf antike Quellen zur Konstruktion schwerer Belagerungsmaschinen zurückgegriffen[2386], die zeigen, dass eine Rollskene von der Konstruktion her an sich möglich gewesen wäre.

Im Licht insbesondere der neu gefundenen Anlage in Messene lässt sich kaum von der Hand weisen, dass es sich bei den Rillenkonstruktionen tatsächlich um Geleise handelt, auf denen eine Skene oder Teile davon aus der Skenothek vor den Orchestrakreis gezogen werden konnten. Zu rekonstruieren wäre jedoch eine Einrichtung mit deutlich niedrigerem Gewicht als Bulles Rollskene, mit welcher die Bühneneinrichtung auf den Geleisen bewegt worden wäre. Denkbar ist etwa, dass die Bühnenelemente nicht als vollständiges Bühnenhaus mit Proskenion bewegt wurden, sondern dass es sich um einzelne Teile gehandelt hätte, welche aneinander geschoben werden konnten[2387]. Denkbar wäre auch, dass auf den Geleisen einfache Transportwagen laufen konnten, auf welchen die Teile der Skene herbei geschafft werden konnten, die dann am Bestimmungsort montiert wurden. Eine zerlegbare Skene, die nach Bedarf aufgestellt werden konnte, hat es, wie erwähnt, auch in Delos gegeben[2388]. Zu erwägen wäre schliesslich auch, ob die einzelnen aufgehenden Teile einer Skene direkt auf den Rillengeleisen aus der Skenothek herausgezogen werden konnten. Bei den Aufführungen wären hölzerne Dekorationswände in den Rillensteinen im Bereich des Proskenions aufgestellt wurden, möglicherweise auch Teile eines hohen Proskenions[2389]. Nach der Benutzung konnten diese Elemente in den steinernen Führungen in die Skenothek gezogen und dort aufbewahrt werden. Auf vergleichbare Steinrillen beim Diolkos[2390] am Isthmos von Korinth hat Waywell[2391] hingewiesen. Sicherheit bei der Interpretation der Geleiseanlagen in Messene und Sparta lässt sich bisher nicht gewinnen. Unerklärt bleiben die Fundamente im Innern der Skenotheken von Megalopolis und Messene. Nicht einsichtig ist auch, weshalb die Geleise innerhalb der Skenothek so nahe an den Wänden verlaufen, was die Bewegung wie auch immer gearteter Skenenelemente kaum erleichtert haben wird!

2380 cf. dazu Lauter/Lauter-Bufe, AA 2004, 144.

2381 cf. Waywell/Wilkes, BSA 1999 a. O. 439, Abb. 1.

2382 cf. Fiechter, Megalopolis a. O. (oben Anm. 2283) Taf. 1.

2383 Bulle, Untersuchungen 102. Fiechter, Megalopolis a. O. 29. Zuletzt Buckler, AJA 1986 a. O. 432f.

2384 cf. Bulle, Sparta a. O. (oben Anm. 2290) 18–20 mit Abb. 1.

2385 **Zur Proskeniontiefe bei ausgewählten Bauten cf. oben 188f. Im Vergleich gehört das rekonstruierte Holzproskenion in Sparta zu den Beispielen mit eher geringer Tiefe. Üblicherweise betrug die Proskeniontiefe 2,5–3 m.**

2386 cf. Bulle, Sparta a. O. (oben Anm. 2290) 20–23.

2387 Schon R. W. Schultz, in: Gardner/Schultz, Megalopolis a. O. (oben Anm. 220) 46f. erwog, die Skene könnte in Megalopolis aus drei Teilen bestanden haben. Dazu Buckler, AJA 1986 a. O. 433.

2388 cf. hier oben 27 mit Anm. 47.

2389 Cf. auch die im Einzelnen nicht sehr klare Überlieferung zum *pegma*, einem Kran oder einer seitlich verschiebbaren Kulisse. Dazu Beacham, Roman Theatre a. O. (oben Anm. 2288) 172–175. 180f.

2390 Zum Diolkos und seinen erhaltenen Zeugnissen im Gelände cf. Raepsaet, BCH 117, 1993, 233–256; zu den technischen und mechanischen Aspekten Tolley, BCH 117, 1993, 257–261.

2391 Waywell, in: Excavating Classical Culture a. O. (oben Anm. 2349) 250 mit Anm. 30. Schon Waywell/Wilkes, BSA 1999 a. O. (oben Anm. 672) 452, Anm. 54.

In Megalopolis gab es ursprünglich, wie oben erwähnt, ein geschlossenes Proskenion aus Holz, dessen Elemente von senkrechten Hölzern gestützt wurden. Ob irgendein Zusammenhang mit einer frühen Skenothek besteht, ob die Teile dieses Proskenions jeweils darin untergebracht wurden, bleibt offen, auch wenn dies nicht unwahrscheinlich ist. Für den Abbau dieser je einzeln wohl nicht allzu schweren Elemente scheint ein Geleisesystem nicht erforderlich gewesen zu sein. Unklar bleibt allerdings, zu welchem Zweck die Skenothek des 2. Jahrhunderts v. Chr. benutzt wurde, denn hölzerne Dekorationsteile kann es im Zusammenhang mit dem Steinproskenion nicht mehr gegeben haben.

25. Zur Verbreitung der hellenistischen Theater in der griechischen Welt: Verteilung, Entwicklung, regionale Besonderheiten

Die geographische Verbreitung

Die Zahl der durch erhaltene Baureste nachweisbaren Theater aus der hellenistischen Zeit ist gross, selbst wenn die Bauten im römisch beeinflussten Mittelitalien und die ältesten römischen Theater im engeren Sinn beiseite gelassen werden. Hinzu kommen die Bauten, die nur inschriftlich oder literarisch nachzuweisen sind und deren Bauzeit nicht immer klar zu bestimmen ist, da die Quelle oft nur deren Existenz zum Zeitpunkt der Entstehung der Quelle selber angeben kann. Eine exakte Zahl für die bekannten Theater mit einem Rundkoilon der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts und der hellenistischer Zeit lässt sich, auch wegen manchen Unsicherheiten im Einzelfall, nicht nennen. Die Durchsicht unseres Katalogteils ergibt, wenn nur die Neubauten gezählt werden, gegen 180 in Resten nachgewiesene Bauten und über zwanzig weitere, die nur inschriftlich belegt sind[2392], gegenüber etwa einem Dutzend älterer Bauten der spätarchaischen und klassischen Zeit[2393]. Die grosse Mehrzahl der bekannten Theater ist erst in der römischen Kaiserzeit entstanden und bleibt hier beiseite

In der Frühzeit der Theaterbauten, vor der Einführung des kreisförmigen Koilons und des Bühnenhauses aus Stein, sind die bekannten Theaterbauten auf das griechische Mutterland und das griechische Sizilien beschränkt gewesen, und sie blieben insgesamt wenig zahlreich. Dass Belege aus Kleinasien und auch von den Ägäischen Inseln fehlen, ist kaum ein Zufall. Die Mehrzahl der frühen Beispiele findet sich in Attika, nämlich der Vorgängerbau des Dionysostheaters in Athenai, Aixone, Euonymon und Thorikos[2394]. Auch Chaironeia dürfte als Ableger der attischen Bauten zu verstehen sein. Hinzu kommen einzelne Bauten auf der Peloponnes, in Korinthos, dessen frühe Theatertradition auch literarisch bezeugt ist[2395], und im anderen peloponnesischen Zentrum der Zeit, Argos, wo die Theatertradition auf die Beziehungen zu Athenai und Korinthos zurückgehen dürfte[2396]. Nicht überraschen kann, dass in Syrakusai, dessen literarische Bedeutung für die frühe Theaterentwicklung bekannt ist[2397], ein gradstufiges Theater vorhanden ist[2398].

Das kreisförmige Koilon und das Bühnengebäude aus Stein, welche im Dionysostheater des Lykurgos in Athenai erstmals realisiert worden sind[2399], wurden noch in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts in einigen anderen wichtigen griechischen Zentren aufgenommen[2400] und sie haben sich

[2392] Die attischen Dementheater sind nicht mitgezählt. cf. zu diesen hier unten Anm. 2394.

[2393] Diese wurden oben 68 einzeln besprochen.

[2394] Zu den in monumentalen Resten nachgewiesenen Bauten kommt eine Reihe von literarisch bezeugten Dementheatern, die wohl zum guten Teil ebenfalls in die frühe Zeit zurückgehen dürften. Die bezeugten Bauten sind Acharnai (spätestens 4. Jahrhundert v. Chr.; im Februar 2007 sind jetzt bei Bauarbeiten Reste des Monuments angeschnitten worden, Aigilia (unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*), Anagyrus (für die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts sind Theateraufführungen bezeugt), Halai Araphenides (Agone sind bezeugt), Kollytos (für die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts sind Theateraufführungen bezeugt), Myrrhinus (eine Prohedrie ist für das mittlere 4. Jahrhundert bezeugt), Paiania (unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*), Phlya (für die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts sind Aufführungen bezeugt), Plotheia (ganz unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*), Salamis (unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*) . Hierher gehört wohl auch das Theater von Kephale, von welchem heute keine Reste mehr bekannt sind (cf. den Katalogteil *s. v.*) Unsicher bleibt die Existenz eines Theaters im Lenaion in Athenai im 5. Jahrhundert, cf. den Katalogteil *s. v.*

[2395] Dazu Seeck, griech. Drama 160f.

[2396] Für Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. (oben Anm. 311) 75–82 steht beim gradstufigen Theatron von Argos eine politische Funktion im Vordergrund, doch werden auch dramatische Aufführungen nicht ausgeschlossen. An dramatische und politische Funktionen denkt Moretti, Théâtres d'Argos a. O (oben Anm. 636) 32. Moretti brachte den Bau des grossen Theaters mit der Verlegung der Nemeischen Spiele nach Argos und den Spielen für die Hera von Argos in Verbindung, cf. a. O. 21 mit Anm. 7 und, deutlicher, REG 1989, XV. Zur Verlegung der Nemeen nach Argos cf. P. Amandry, Études argiennes, BCH Suppl. 6, 1980, 246, der diese vor 235 v. Chr., aber erst gegen die Mitte des 3. Jahrhunderts datiert, was für den Theaterbau zu spät ist.

[2397] cf. M. Landfester, in: Seeck, griech. Drama 354–356.

[2398] Ein frühes Theater in Gela ist bisher nicht nachgewiesen, cf. den Katalogteil *s. v.* Die Treppenanlagen in Dreros und Lato auf Kreta haben nichts mit der Theatergeschichte zu tun; dazu oben 56.

[2399] Dazu oben 68f.

[2400] Dazu oben 69f. zum Koilon und 162–166 und 170–175 zum Bühnenhaus. Die Grenze zum 3. Jahrhundert kann nicht in jedem Einzelfall scharf gezogen werden.

rasch überall durchgesetzt, nicht nur im Mutterland[2401] und in einer Reihe von Bauten auf den Ägäischen Inseln[2402], sondern auch in Sizilien[2403] und in den griechischen Kolonien städten Unteritaliens[2404], im Einflussgebiet des makedonischen Königreichs[2405], in Kleinasien[2406], in der Kyrenaika[2407] und auf Zypern[2408]. Neben den genannten kanonischen Beispielen entstehen in der frühen Zeit des Rundkoilons auch einige Sonderformen[2409].

Seit dem Beginn des 3. Jahrhundert v. Chr., scheint ein Theaterbau selbstverständlich zur baulichen Ausstattung einer Polis gehört zu haben[2410], und dies gilt auch für kleinere Zentren. Zu erinnern ist hier an das einfache Theater von Nea Pleuron oder auch an die nachgewiesenen, wenn auch nicht besser bekannten Theater von Keryneia oder Typaneai, oder auch an die nur literarisch bezeugten Theater der wenig bekannten phokischen Städte Abai, Lilaia oder Tithorea; auch im boiotischen Akraiphia ist die Existenz eines Theaters durch Inschriften nachgewiesen. Die Beispiele liessen sich leicht vermehren. Dabei wurde in aller Regel der aufwendige Typus des Rundkoilons gewählt[2411], die einfache gradstufige Theaterform ist nicht mehr belegt[2412] und wurde offenbar nicht mehr verwendet. Die oben genannte Zahl der bekannten hellenistischen Theater ist mit Sicherheit unvollständig. Die grosse Mehrzahl der im Zusammenhang mit dem Alexanderzug und in den Diadochenreichen neu gegründeten Poleis[2413] ist archäologisch wenig bekannt. Theaterbauten nicht nur in Babylon, sondern auch in Ekbatana, in *Aï Khanoum* in Baktrien (Afghanistan) und, nur literarisch bezeugt, in Salmus (Gulâšgird?, Karmania, Iran) lassen ahnen, dass im Zuge dieser Gründungen auch im Orient weithin Theaterbauten errichtet wurden, von denen wir keine Nachricht haben[2414].

Die Verbreitung der Theaterbauten über die hellenistische Welt dürfte nicht, oder doch nicht nur mit einer Ausbreitung der dramatischen Aufführungen und einem neu erwachten Interesse für das Drama zusammenhängen, sondern insbesondere mit der Funktion des Theaters als eines Ortes der Volksversammlung und der politischen Aktion[2415]. Inwieweit und bei welchen Gelegenheiten die zahlreichen

2401 Früh sind Megalopolis und wohl auch Korinthos. Bauten des letzten Viertels des 4. Jahrhunderts und des frühen 3. Jahrhunderts sind das grosse Theater von Argos, Elis, das Theater in der Stadt Epidauros und das grosse Theater beim Asklepieion, ferner die Theater von Keryneia (?), Leontion, Mantineia, Makyneia, wohl auch Orchomenos in Arkadien, Orchomenos in Böotien, das Theater im Poseideion auf dem Isthmos (Phase 2), Thebai Phthiotides und Typaneai; in Nordwestgriechenland liegen das kleine Theater von Ambrakia, Buthroton in Epeiros und Stratos. Auch das erste Theater von Eretria hatte möglicherweise schon ein Rundkoilon. Das literarisch bezeugte Theater von Rhodos ist vor 304 v. Chr. datiert. Das Theater von Munychia im Peiraieus geht vielleicht ebenfalls noch auf das 4. Jahrhundert zurück.

2402 Delos, Ialysos, Isthmos (?), Thasos, vielleicht auch Myrina, wo Tragödienaufführungen inschriftlich bezeugt sind. In Eresos sind im 2. Jahrhundert v. Chr. Tragödienwettbewerbe an den Dionysien bezeugt, doch ist bisher kein Theatergebäude bekannt.

2403 Heloros (?), Herakleia Minoa, Iaitas, Morgantina 2, Solus und Tyndaris, vielleicht auch Syrakusai. In Hippana sind bisher keine Reste des Bühnenhauses nachgewiesen.

2404 Elea, Metapontion und Rhegion, vielleicht auch das nicht genauer lokalisierte grosse Theater von Taras. Nach der Art der Gesamtanlage erscheint es als wenig wahrscheinlich, dass auch Caralis auf Sardinien bereits in diese frühe Zeit gehört, cf. dazu unten 280.

2405 Hinzuweisen ist insbesondere auf Aigai (Vergina), Philippopolis (Plovdiv) und Philippoi Krenides. Möglicherweise gehört auch Abdera noch ins 4. Jahrhundert v. Chr. Auf Alexander den Grossen selbst geht das Theater von Babylon aus dem Jahr 323 v. Chr. zurück.

2406 Erythrai (?), Kastabos (?), die Anlage im Panionion, Priene, sowie das grosse Theater von Troia A. Bei keinem der genannten Bauten ist allerdings eine Entstehung vor 300 v. Chr. gesichert.

2407 Kyrene, erste Phase des griechischen Theaters.

2408 Möglicherweise gehört das Theater von Paphos noch ins Ende des 4. Jahrhunderts, cf. den Katalogteil *s. v.*

2409 Morgantina 1, Thebai Phthiotides, Typaneai; dazu oben 74.

2410 Dies bezeugt Pausanias X 4, 1.

2411 Zum durchschlagenden Erfolg der neuen Koilonform seit ihrem Aufkommen oben 69f. Für die eben genannten, nur bei Pausanias erwähnten phokischen Theater ist die Koilonform nicht bekannt.

2412 Zu den jüngsten bekannten Beispielen dieser Form gehören Ikaria und Rhamnous in Attika aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. cf. zur Datierung der bekannten gradstufigen Theater allgemein oben 58f.

2413 Zu diesen Stadtgründungen A. B. Bosworth, CAH VI: The Fourth Century B.C. [2](1994) 866–868. P. Briant, in: S. Settis, I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società 2: Una storia greca, III Trasformazioni (1998) 309–333 mit Abb. 2.

2414 Die bekannten Theater im Orient sind fast alle kaiserzeitlich. Dazu im Einzelnen unten cf. 661–670.

2415 Dazu schon Isler, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 162f. mit besonderer Berücksichtigung Siziliens. Zu den Theatern in Sizilien auch Mitens 21, mit Anm. 64: antike Quellen zu Akragas (Frontinus, Stratagemata III 2, 6; Vermischung mit III 6, 6, das sich auf die Bürger von Katane bezieht!), Enna (Livius XXIV 39, 1. Diodor XXXIV 2, 14), und insbesondere zu Syrakusai (Plut., Dion 38 sowie Timoleon 34 und 38). Zur politischen Funktion insbesondere der sizilischen Theater cf. L. Gallo, I teatri delle *poleis* siciliane: funzione politica e implicazioni demografiche, in: Quarte giornate internazionali sull'area elima, Erice 1–4 dicembre 2000, Atti 2 (Pisa 2003) 537–540. Zuletzt ausführlich mit den antiken Belegen C. Marconi, Between performance and identity. The social context of stone theaters in late Classical and Hellenistic Sicily, Appendix, in: K. Bosher (Hrsg.), Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy (2012) 184–187. Für einen knappen Überblick über die Theaterbauten der griechischen Zeit und der Kaiserzeit cf. E. C. Portale IV 7. Edifici di spettacolo, in: E. C. Portale/S. Angiolillo/ C. Vismara (Hrsg.), Le grandi isole del mediterraneo occidentale: Sicilia, Sardinia, Corsica (2005)78–85 mit Abb. 13. 15–21.

hellenistischen Theater auch für dramatische Aufführungen benützt worden sind, ist eine nicht einfach zu beantwortende Frage. Die Abhaltung von Volksversammlungen im Theater ist demgegenüber gut bezeugt[2416]. Auch das Dionysostheater in Athenai wurde seit dem 4. Jahrhundert für Volksversammlungen benutzt[2417], obgleich in Athenai, anders als in den meisten übrigen Städten, dafür auf der Pnyx ein eigener Bau zur Verfügung stand[2418]. Im grossen Theater von Delos ist die Abhaltung von Volksversammlungen im 2. Jahrhundert v. Chr. inschriftlich belegt[2419]. Schon der Tyrann Dionysios I[2420], aber auch ein charismatischer Politiker wie Timoleon von Korinth wusste das Theater von Syrakusai für seine politischen Auftritte zu nutzen[2421]. In Metapontion hat das Theater des späteren 4. Jahrhunderts ein Ekklesiasterion ersetzt und überbaut, das in seinen Ursprüngen ins 6. Jahrhundert zurückgeht[2422]. Theaterbauten sind somit in erster Linie als repräsentative Bauten errichtet worden. Sie waren das sichtbare Zeichen für die politische Autonomie einer Polis, auch wenn diese Autonomie im Machtbereich der hellenistischen Königreiche in der historischen Wirklichkeit auf lokale Angelegenheiten beschränkt blieb. In Sizilien ist die zeitliche Koinzidenz zwischen der Neuordnung der politischen Verhältnisse durch den eben genannten Timoleon, welcher den Poleis der Einflussfähre von Syrakus die politische Autonomie gewährte[2423], und der frühen Blüte des Theaterbaus auffällig und sicher nicht zufällig[2424]. Die Präsenz eines Theaters in einer hellenistischen Stadt deutet immer darauf hin, dass es dort eine Stadtverfassung griechischer Art gab[2425].

Theaterbauten sind typisch für die griechische Kultur. Sie werden durch Vermittlung der kampanischen Griechenstädte später von Rom übernommen[2426]. Demgegenüber gibt es kaum Zeugnisse dafür, dass Theaterbauten auch in nicht griechisch organisierten Staaten aufgenommen wurde. Ein Theater in Tigranokerta hat vor 69 v. Chr. König Tigranes von Armenien errichtet. Die Aufführung der Bakchai des Euripides am Hof des armenischen Königs Artavasdes im Jahr 53 v. Chr., bei welcher der Schauspieler Iason als Agaue mit dem Kopf des getöteten Feldherrn Crassus auftrat[2427], fand allerdings nicht in diesem Theater, sondern im Palast statt .

Die chronologische Entwicklung

Auf dem griechischen Festland setzte, wie erwähnt, noch im späteren 4. Jahrhundert eine intensive Theaterbautätigkeit ein[2428]. Die Errichtung des steinernen Bühnenhauses in Delos (Phase 2) als Ersatz für den ursprünglichen Holzbau aus dem Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. fällt in die Zeit um 280 v. Chr.[2429]. Bereits um die Mitte des 3. Jahrhunderts sind die Städte mit neuen Theatern versehen[2430], mit Ausnahme abgelegenerer Gegenden wie Akarnanien und Aitolien, welche erst später politische Bedeutung erlangten. Neben Neubauten stehen auch Erneuerungen bestehender Anlagen, die an den neuen Standard angepasst wurde, z. B. im Amphiareion von Oropos (Phase 2), in Chaironeia (Phase 2), Eretria (Phase 2), Euonymon (Phase 3), Kalydon oder Korinthos (Phase 2). Spätere Bauten sind selten. Neben dem Theater von Zea im Peiraieus, das zum älteren Theater von Munychia hinzukam und dieses wohl ersetzte, und dem griechischen Theater von Dion, für welches jedoch ein Vorgängerbau nachgewiesen ist, sowie dem ersten Theater in Larissa ist nur noch das Theater in Delphoi zu nennen, dessen Bauzeit sich vielleicht seit

2416 cf. etwa A. Rumpf, MdI 3, 1950, 44f. F. Kolb, Kokalos 21, 1975, 227f. P. Zanker, Hellenismus in Mittelitalien 424. F. Kolb, in: Seeck, griech. Drama 507–515. Kolb, Agora und Theater a. O. (oben Anm. 11) 88–99.

2417 Dazu W. Wurster, Architectura 9, 1979, 60 mit Anm. 9. Eine politische Funktion schon für das gradstufige Theater und später für das grosse Theater von Argos nimmt Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 32 und 23 an.

2418 Zur Pnyx Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 466f.

2419 ἐκκλησία ἐν τῶι θεάτρωι. cf. Hellmann, Recherches a. O. (oben Anm. 10) 154.

2420 Diodor XIII 94, 1.

2421 Plut., Timoleon 38: Der erblindete Timoleon fuhr auf dem Maultier-Wagen ins Theater.

2422 cf. Mertens, BdA 1982 a. O. (oben Anm. 441) 23–40.

2423 Dazu R. J. A. Talbert, Timoleon and the Revival of Greek Sicily (1974) 143–145.

2424 So schon Isler, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 162.

2425 Zur Verbreitung im Einzelnen unten im Zusammenhang mit den chronologischen Aspekten. Zur Bedeutung der Theater für die Polis allgemein H. von Hesberg, Hellenisstische Theater – Zur Funktionalität der Räume und ihrer Bedeutung für die Polis, in: A. Matthaei/M. Zimmermann, Stadtbilder im Hellenismus (2009) 276–302, mit Abb. 1–4.

2426 Dazu unten 261–278.

2427 Plut., Crassus 33.

2428 Eine Gesamtdarstellung der Theaterentwicklung ausserhalb Athens, die in manchem von der von uns dargelegten Sicht abweicht, gibt J.-Ch. Moretti, The Evolution of Theatre Architecture Outside Athens in the Fourth Century, in: E. Csapo u. a., Greek Theatre in the Fourth Century B. C. (2014) 107–137, Abb. 3.1–3.19.

2429 Nicht genauer datiert, aber wohl eher früh innerhalb der hellenistischen Zeit ist das erste feste Bühnenhaus im Theater von Elis (Phase 2).

2430 In die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts gehören Aigeira, Demetrias, Eleusis, Larissa (erstes Theater) und Sikyon. Nemea ist innerhalb des 3. Jahrhunderts nicht genauer datiert. Noch ins 4. Jahrhundert datiert Skotussa.

dem ausgehenden 3. Jahrhundert hinzog, bis es 168 v. Chr. mit Hilfe des pergamenischen Königs Eumenes II vollendet werden konnte[2431]. Auch der Ausbau des Theaters von Tegea (Phase 3) durch den Seleukidenkönig Antiochos IV Epiphanes fällt in diese Zeit. Das um 200 v. Chr. errichtete Theater im Musental am Helikon bleibt ohne Koilon[2432]. Erst im 1. Jahrhundert v. Chr. wurde das zweite Theater in Larissa errichtet, das unfertig geblieben ist, dazu auch Andania und Pagai. In sullanische Zeit gehört möglicherweise das Theater in Thebai; auch bei diesem wird man sich fragen, ob der nachgewiesene Bau nicht einen unbekannten Vorgänger ersetzt hat. Das im 2. Jahrhundert v. Chr. eingerichtete Heiligtumstheater im Kabeirion bei Theben erhielt erst nach 50 v. Chr. ein Koilon. Die ökonomische und politische Bedeutung der Städte in den einst zentralen Gebieten des Festlandes schwindet im Lauf des Hellenismus immer deutlicher, für die Vollendung oder den Ausbau der Theater sind einzelne Orte nunmehr auf die Hilfe hellenistischer Könige angewiesen. Dagegen erklären sich die intensiven Theaterbau-Aktivitäten in Nordwestgriechenland und in Epeiros[2433] mit der steigenden ökonomischen und politischen Bedeutung dieser Gebiete. Hier entstehen seit dem Beginn des 3. Jahrhunderts Theaterbauten[2434], doch der Schwerpunkt der Bautätigkeit liegt im späteren 3. und in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr.[2435].

Auch auf den Ägäischen Inseln lässt sich eine aktive Bautätigkeit feststellen, was angesichts der oft geringen wirtschaftlichen Bedeutung der Städte bemerkenswert ist. Noch im 3. Jahrhundert wurden die Theater von Aigiale, Chalkis, Hephaistia, Histiaia Oreos, Iulis, Kalymnos, Karystos, Kos, Lepsia, Minoa, Naxos, Paros, Siphnos, und Tenos gebaut[2436], im 2. Jahrhundert Samothrake und Thera sowie das Kulttheater im Heiligtum der Syrischen Gottheiten in Delos, vielleicht auch Lindos[2437], im 1. Jahrhundert Mytilene[2438]. Die Ausbreitung der Theater vollzieht sich in diesem Gebiet also deutlich langsamer als im Mutterland. In Kreta können nur das Theater in Aptera und dasjenige am Fuss der Akropolis von Gortyn noch in die hellenistische Zeit datiert werden, die übrigen kretischen Theater scheinen erst in der Kaiserzeit gebaut worden zu sein[2439].

Die Ausbreitung der Theaterbauten im Einflussgebiet der hellenistischen Reiche ist schrittweise erfolgt. Für das Seleukidenreich ist die Überlieferungslage ungünstig. Bezeugt sind von Alexander dem Grossen errichtete Theater in Babylon und wohl in Ekbatana; nur in Babylon ist das Bauwerk selber bekannt. Das Theater in Antiocheia am Orontes (Antakya) ist nur literarisch bezeugt, seine Erbauungszeit bleibt unsicher. Das Theater von Daphne[2440] bei Antiochia dürfte ursprünglich hellenistisch sein, ebenso dasjenige in Byblos[2441]. Wenig Sicheres ist bisher zum grossen Theater in Seleukeia am Tigris[2442] bekannt; das kleine Theater am selben Ort[2443] dürfte kaiserzeitlich sein. Die Existenz eines Theaters ist auch in Dura Europos vermutet worden[2444], die Lokalisierung wurde bis jetzt nicht bestätigt. Die Theaterbauten im seleukidischen Einflussbereich in Kleinasien, der sich immer wieder verändert hat, werden im Zusammenhang aller kleinasiatischer Theater gesondert besprochen. Ein Einzelbeispiel bleibt das ins Ende des 3. Jahrhunderts zu datierende Theater von *Aï Khanoum* in Baktrien (Afghanistan), das östlichste Beispiel eines Theater überhaupt, das wir kennen; es steht für eine Reihe entsprechender, bisher unbekannter Bauten im

2431 Innerhalb der hellenistischen Zeit nicht näher datiert sind das Theater von Maroneia, die beiden Theater in Messene, dasjenige in Mykenai und das Theater von Sparta.

2432 Inschriftlich bezeugt sind für das 2. Jahrhundert Theater in Megara, Kierion (?) und Phalanna. Auch das noch unpublizierte Theater von Amphipolis gehört hierher.

2433 Diese Bauten diskutiert auch Bąçe, BJb 2002/2003 a. O. (oben Anm. 629) 365–411.

2434 Zu nennen sind das Theater im Heiligtum von Dodona, das grosse Theater von Kassope. und das ebenfalls grosse Theater von Phoinike.

2435 Dazu gehören Apollonia (Pojani), die beiden (?) Theater in Byllis, *Elimokastro*, Gitana, Horraon, das kleine Theater von Kassope, Klimatia, Nea Pleuron, Nikaia (Klos), Oiniadai und die Erneuerung des Theaters von Phoinike. Innerhalb der hellenistischen Zeit nicht näher datiert sind die nicht freigelegten Theater in Ambrakia (grosses Theater) und Elea Thesprotike, auch Orikon. Erwähnt sei auch das inschriftlich für das 2. Jahrhundert v. Chr. bezeugte Theater von Kerkyra. Im Ansatz stark von schematischen Vorstellungen bestimmt und wenig überzeugend ist die Gesamtdarstellung der Theater in Epeiros von Bąçe, BJb 2002–2003 a. O. 395–411, besonders 410f.

2436 Hinzu kommt vielleicht ein Theater in Andros, wo Tragödienaufführungen bezeugt sind.

2437 Ein Theater gab es vielleicht auch in Ios, wo ebenfalls Tragödienaufführungen bezeugt sind. Die auf Oliaros gefundene Inschrift ist wohl verschleppt und bezeugt auf dieser kleinen Insel kaum ein eigenes Theater.

2438 Innerhalb der hellenistischen Zeit nicht näher datiert sind Halasarna, Ialysos, Isthmos, Methymna und Samos, das vielleicht noch ins 4. Jahrhundert zurückgeht.

2439 Dazu unten 562f. 567–574.

2440 Zum Problem des ursprünglichen Baus cf. den Katalogteil *s. v.*

2441 Zur Begründung der Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

2442 Dieser Bau, dessen Lokalisierung nicht völlig gesichert ist, könnte in die Zeit Alexanders des Grossen zurückgehen; cf. den Katalogteil *s. v.*

2443 Es handelt sich wohl um ein kleines Kulttheater, cf. den Katalogteil *s. v.*

2444 cf. den Katalogteil *s. v.*

Ostgebiet des ehemaligen Alexanderreiches, zu welchen auch das Theater von Salmus gehört. Vereinzelt bleibt auch das Theater von Chersonesos im Pontos[2445]. Auf Zypern ist im 2. Jahrhundert in Kurion ein Theater errichtet worden.

Da die Ptolemäer sich in Ägypten weitgehend auf die traditionellen Herrschaftsstrukturen gestützt haben, ist es verständlich, dass dort in hellenistischer Zeit offenbar nicht sehr viele Theater gebaut worden sind. Auf einen hellenistischen Ursprung zurück geht allenfalls Oxyrhynchos[2446]. Unbekannt bleibt die Form des hellenistischen Theaters von Alexandreia *ad Aegyptum*. Ins 3. Jahrhundert v. Chr. sind zwei nur in der schriftlichen Überlieferung genannte ägyptische Theater datiert, Ptolemais Hermaiou und Philadelphia im Fayyum, welches im Jahr 259/257 oder bald danach errichtet worden ist. Die übrigen Theater in Ägypten sind in der Kaiserzeit errichtet worden[2447]. In der griechischen Kyrenaika entstanden noch im 3. Jahrhundert die Theater von Apollonia (Marsa Susa) und Ptolemais (oberes Theater).

In Sizilien geht die Mehrzahl der Theater noch ins 4. Jahrhundert zurück, wie schon dargelegt worden ist. Im 3. Jahrhundert kamen Enna, Segesta und Tauromenion hinzu, möglicherweise auch das nicht näher datierte Theater in Akrai. Unbekannt ist die Datierung von Agyrion, Engyon und Leontinoi, doch dürften auch diese wie alle übrigen sizilischen Theater eher früh anzusetzen sein[2448]. Im griechischen Unteritalien sind nach 300 v. Chr. keine Theater mehr bekannt. Möglicherweise fällt die Errichtung des Theaters von Massalia noch in die hellenistische Zeit.

Die weitaus aktivste Theaterbautätigkeit entwickelte sich in hellenistischer Zeit in Kleinasien, doch setzt der grosse Aufschwung im Theaterbau erst allmählich ein. D. De Bernardi Ferrero hat darauf hingewiesen[2449], dass sich in Kleinasien keine Theater nachweisen lassen, die älter als die Eroberung durch Alexander den Grossen sind. Vor dem Hintergrund der allgemeinen Geschichte des Steintheaters, die, wie gezeigt worden ist, erst um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. einsetzte, ist dies kaum verwunderlich, und die Ausbreitung des Theaterbaus in Kleinasien nach Alexander fügt sich, wenn auch zunächst eher zögerlich, in den allgemeinen Entwicklungsgang. Im 3. Jahrhundert bleibt die Zahl der neuen Theater weiterhin noch eher beschränkt[2450]. Der Höhepunkt der Theaterbauaktivität wird in Kleinasien im 2. Jahrhundert erreicht[2451], im 1. Jahrhundert entstehen nur noch wenige Bauten[2452]. Eine grosse Zahl von kleinasiatischen Bauten ist innerhalb des Hellenismus bisher allerdings nicht genauer zu datieren[2453]. Kleinasien ist gerade auch in hellenistischer Zeit kein homogenes Gebiet, weder in politischer noch in kultureller Hinsicht. So versteht sich, dass im Gebiet der alten Griechenstädte und in den angrenzenden, früh hellenisierten Territorien die Theater, wie im Mutterland, im Wesentlichen noch im 3. Jahrhundert errichtet worden sind[2454]. Nur Notion ist wohl jünger[2455]. Das erhaltene Theater von Ephesos ist nicht vor dem späteren 3. Jahrhundert v. Chr. entstanden, doch wird man annehmen, dass es in dieser wichtigen Stadt seit der Stadtgründung durch Lysimachos in der Zeit nach 294/281 v. Chr.[2456] einen heute unbekannten Vorgängerbau gegeben hat. Die Blütezeit des Theaterbaus im 2. Jahrhundert betrifft vor allem das karische Hinterland[2457] und

2445 Die Existenz eines Theaters in Pantikapaion ist bisher nicht sicher nachgewiesen, cf. den Katalogteil *s. v.*

2446 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

2447 cf. dazu unten 661.

2448 In Eryx ist bisher kein Theater bezeugt, *pace* Sear RT 195, Anm. 1; cf. den Katalogteil *s. v.*

2449 De Bernardi 4, 9.

2450 Hierher gehören Euromos, Halikarnassos, Herakleia am Latmos, Iasos (?), das untere Theater von Knidos, Kyaneai (?), Magnesia am Mäander (ältere Phase?), Miletos, Pergamon und Sardeis. Zur Situation im 4. Jahrhundert cf. oben 251 mit Anm. 2400.

2451 Alinda, Assos, Balbura (griechisches Theater), Ephesos, Harpasa, Hyllarima, Kadyanda (?), Kalchedon, Kaunos, Kedreai (?), Kibyra, das Theater im Letoon, das hellenistische Theater in Magnesia am Mäander, Notion, Oinoanda, Pinara, Stratonikeia, Termessos, dazu wohl auch Gordiuteichos. Ins 2. oder ins 1. Jahrhundert datiert ist Metropolis.

2452 Arykanda, Aphrodisias, Patara, Prusias (?) und Tralleis.

2453 Amos, Antiphellos, Apameia/Myrleia, Apollonia (Kilinçli), Bargasa, Bargylia, Gordiuteichos, Idebessos (?), Kelainai/Apameia Kibotos, das obere und das untere Theater von Knidos, Kolossai, das kleine Theater von Laodikeia, das grosse Theater von Magnesia, Orthosia, Phellos, Rhodiapolis, Sillyon, Telmessos und das hellenistische Theater von Xanthos.

2454 Als hellenistische Residenzstadt hat Pergamon eine besondere Stellung. Alte Griechenstädte sind Herakleia am Latmos, Magnesia am Mäander (ältere Phase?) und Miletos, enge Beziehungen zu den Griechen hatten schon längere Zeit Halikarnassos und Sardeis. Iasos liegt an der südlichen Westküste Kleinasiens, Euromos im Hinterland nicht weit von der Küste. Kyaneai in Lykien steht für sich, ist aber nicht vor dem Ende des 3. Jahrhunderts errichtet worden. Erst in das 1, Jahrhundert n. Chr. datiert ist das unfertig gebliebene zweite Theater von Magnesia am Mäander.

2455 Die Datierung des Theaters ist nicht ganz sicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

2456 cf. etwa St. Karwiese, Gross ist die Artemis von Ephesos. Die Geschichte einer der grossen Städte der Antike (1995) 64.

2457 Alinda, Kaunos, Kedreai (?), Stratonikeia. Späthellenistisch sind die Theater der kleinen Städte Amyzon, Bargasa, Harpasa, Hyllarima, Kys, und Orthosia, dazu wohl auch

Lykien[2458]. Vereinzelt und spät entstanden sind einzelne andere Städte des westkleinasiatischen Inlandes[2459], vereinzelt bleiben auch Theater im Nordwesten[2460].

In der geographische Verteilung der Theater in der griechischen Welt muss sich die Urbanisierung und die griechische kulturelle Durchdringung der betroffenen Orte und Landschaften spiegeln. Karien hat sich schon zur Zeit des Maussollos nach der griechischen Kultur ausgerichtet, nicht nur, was die Hauptstadt Halikarnassos[2461] angeht, sondern auch im Zeusheiligtum von Labraunda[2462]. Diese Tendenz hat sich offensichtlich im 3. Jahrhundert fortgesetzt und im 2. Jahrhundert intensiviert[2463]. Auch in Lykien erklärt die politische Situation den Reichtum an Theatern; als Folge der Eroberung durch Alexander wurde die Herrschaft einzelner Dynasten abgelöst durch ein System von Polis-Staaten[2464]. Phrygien ist dagegen erst später erschlossen worden, Aphrodisias an der karischen Grenze ist erst im Lauf des 3. oder im 2. Jahrhundert gegründet worden[2465]. Ähnliches gilt für Bithynien, das seit dem vorgerückten 3. Jahrhundert eine politische Rolle spielt[2466]; auch Prusias ist eine späte Gründung[2467]. Assos ist dagegen eine alte Stadt[2468].

Die griechischen Theaterbauten sind so zwar über die ganze griechische Welt verteilt, ihre Dichte hängt einerseits vom Grad der Hellenisierung und der damit zusammenhängenden Urbanisierung, anderseits aber auch, besonders im Bereich des Seleukidenreiches und auch im Schwarzmeergebiet, vom aktuellen Forschungsstand ab. Die chronologische Verteilung ist, wie die obigen Zusammenstellungen deutlich gemacht haben, unterschiedlich.

Regionale Sonderformen 1: Kleinasiatische Theater

Als Nächstes soll das bunte Bild etwas genauer analysiert werden und es soll gefragt werden, ob sich regionale Besonderheiten, Sonderentwicklungen herausarbeiten lassen[2469]. Die umfangreichste Gruppe von neuen Theaterbauten in hellenistischer Zeit findet sich, wie oben aufgeführt, in Kleinasien. Hier lassen sich sowohl bei der Ausgestaltung des Koilons als auch für das Bühnenhaus regionale Besonderheiten erkennen, auf die im Einzelnen bereits im Zusammenhang der Besprechung der Theaterelemente hingewiesen worden ist, sodass wir uns damit begnügen können, diese hier nochmals im Zusammenhang zu betrachten. Charakteristisch für die hellenistische Theater Kleinasiens ist die repräsentative Ausgestaltung der Analemmata[2470]. Neuerungen im Theaterbau, welche in Kleinasien entwickelt wurden, sind die Zugänge auf das Diazoma in der Form von überwölbten Radialkorridoren[2471], die Verbesserung des Aufgangs vom Diazoma in den oberen Rang[2472], die Entwicklung des Proskenions mit trapezförmigem Grundriss[2473], die Einführung glatter,

dasjenige in Gordiuteichos, über welches bisher nichts Näheres bekannt ist. Hinzu kommen die nicht näher datierten karischen Theater in Amos, Bargylia und das obere Theater von Knidos. Erst im 1. Jahrhundert entstanden sind die Bauten in Aphrodisias an der Grenze zu Phrygien und Tralleis im karisch-lydischen Grenzgebiet. Unbekannt ist auch die Datierung von Antiocheia am Maiandros und von Koskinia, das aber wohl erst in die Kaiserzeit zu datieren ist.

2458 Balbura (griechisches Theater), Kadyanda (?), Kibyra, Letoon, Oinoanda, Pinara. Jünger sind Arykanda und Patara. Hinzu kommen die nicht näher datierten lykischen Theater in Antiphellos, Apollonia (Kilinçli), Idebessos (?), Phellos, Rhodiapolis, Telmessos und Xanthos (hellenistisches Theater). Zu nennen ist auch Termessos, welches zwar zu Pisidien gehört, aber an der Grenze zu Lykien liegt, zu welchem enge Beziehungen bestehen. Zusammenfassend zu den hellenistischen und kaiserzeitlichen Theatern in Lykien Isler, Antike Theaterbauten in Lykien a. O. (oben Anm. 268) 301–316.

2459 Metropolis liegt in Ionien. Nicht näher datiert sind die phrygischen Beispiele in Kelainai/Apameia Kibotos, Kolossai und das kleine Theater von Laodikeia, *Kıran Gölü* auf dem Asar Dağı in Karien sowie Sillyon als einziges vorkaiserzeitliches Theater in Pamphylien neben Termessos. Das Nordtheater in Hierapolis wird jetzt kaiserzeitlich datiert, cf. den Katalogteil *s. v.*

2460 Assos in der Troas sowie Apameia/Myrleia, Kalchedon und Prusias (?) in Bithynien.

2461 Zur urbanistischen Entwicklung von Halikarnassos, von welcher die Errichtung des Maussolleions nur ein Teil war, cf. W. Hoepfner/E.-L. Schwandner Haus und Stadt im klassischen Griechenland [2](1994) 228f.

2462 cf. zuletzt zusammenfassend P. Hellström, EAA, secondo supplemento 1971–1994, III (1995) 231, *s. v.*

2463 Zur Geschichte Kariens in hellenistischer Zeit zusammenfassend H. Kaletsch, DNP 6 (1999) 273–275.

2464 cf. F. Kolb, AW 20, 1989, Sonderheft Lykien, 21f. C. Foss, in: J. Morganstern (Hrsg.), The Fort at Dereağazi, IstForsch 40, 1993, 11–13.

2465 cf. K. Erim, PrincEnc 68 *s. v.* Aphrodisias.

2466 Der Aufstieg als überregionale Macht setzt erst im früheren 3. Jahrhundert v. Chr. ein, cf. K. Strobel, DNP 2, 1997, 698–700, *s. v.* Bithynia.

2467 Durch Prusias I von Bithynien, ca. 230–182 v. Chr. Mit dem Namen Kieros bestand der Ort als abhängige Siedlung von Herakleia Pontike allerdings schon seit längerer Zeit, cf. K. Strobel, DNP 10, 2001, 492, *s. v.* Prusias am Hypios.

2468 Das dortige Theater kann auch etwas älter sein, cf. dazu den Katalogteil.

2469 Zu den kleinasiatischen Theatern der hellenistischen Zeit schon Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos a. O. (oben Anm. 269) 683–688.

2470 cf. oben 129–133.

2471 cf. oben 119–121.

2472 cf. oben 119.

2473 cf. oben 185f.

teilweise mit Reliefs geschmückter Proskenionfronten[2474], die Ausbildung grosser Thyromata-Bühnenhäuser[2475] und schliesslich glatte Bühnenfronten in Verbindung mit einer teilweisen Überdachung der Bühne[2476].

Mit den Besonderheiten kleinasiatischer Theater haben sich auch E. Frézouls[2477] und D. De Bernardi Ferrero[2478] beschäftigt, während sie bei M. Bieber nur am Rande vorkommen[2479]. Frézouls hat auf die Entwicklung von einfachen Bühnenhäusern mit vorgesetztem Proskenion[2480] zu solchen mit trapezförmigem Proskenion und schliesslich zu geschlossenen Anlagen des kaiserzeitlichen Typs hingewiesen[2481]. Allerdings zeigte die nähere Untersuchung der Bauten[2482], dass diese Entwicklung nicht so linear verlief, wie dies zunächst den Anschein macht. Bühnenhäuser mit einfachem vorgesetzten Proskenion kommen auch noch bei späthellenistischen Theatern wie Rhodiapolis und auch Balbura vor. Anderseits ist das erste bekannte Bühnenhaus mit trapezförmigem Proskenion in Halikarnassos noch in der erste Hälfte des 3. Jahrhunderts entstanden und damit gleichzeitig mit den Rampenproskenien des Mutterlandes, zu welchen es möglicherweise genetische Verbindungen gibt[2483]. Noch früher ist möglicherweise das nur ungenügend bekannte Flügelproskenion von Erythrai. Dennoch steht fest, dass sich das trapezförmige Proskenion in Kleinasien in späthellenistischer Zeit offensichtlich durchgesetzt hat. Ein spätes besonders reich ausgestattetes Beispiel ist Aphrodisias[2484], wo der traditionelle Aufriss weiter ausgestaltet ist. Das trapezförmige Proskenion ist dann beim kleinasiatisch römischen Theatertypus beibehalten worden[2485]. Bei der Architektin De Bernardi Ferrero, welche mit ihren Planaufnahmen viele der kleinasiatischen Bauten für die Forschung zugänglich gemacht hat[2486], stehen technische Aspekte im Zentrum der allgemeinen Erörterungen zu den kleinasiatischen Theatern[2487], während entwicklungsgeschichtliche Fragen kaum erörtert werden. Bestimmte Besonderheiten der kleinasiatischen Bauten wie das Interesse an der Fassadenwirkung der Analemmata[2488] oder die Radialkorridore[2489] werden genannt, doch bleibt es bei einer Zusammenstellung des Materials und der Diskussion konstruktiver Fragen.

Lassen sich die einzelnen Beobachtungen zu den hellenistischen Theatern Kleinasiens zu einem Gesamtbild zusammenfügen? Deutlich ist der innovative Charakter des Theaterbaus in Kleinasien hinsichtlich der Koilongestaltung sowie der Ausgestaltung der Bühne und des Bühnenhauses. Keine der Neuerungen ist jedoch allgemein verbindlich geworden und hat sich überall durchgesetzt. Es ist auch kein einheitlicher kleinasiatischer Theatertypus geschaffen worden. Ein solcher bildete sich erst mit dem kleinasiatisch römischen Theater der Kaiserzeit heraus[2490], wo einzelne der Neuerungen, insbesondere die Zugangs- und Treppenlösungen im Koilon[2491] und das geschlossene, trapezförmige Proskenion[2492] aufgenommen und weitergeführt wurden, zusammen mit Anregungen, die vom kaiserzeitlichen Theaterbau des Westen übernommen wurden, insbesondere

2474 cf. oben 192, auch 185, Anm. 1614.
2475 cf. oben 222–228.
2476 cf. oben 228–230.
2477 L'exploration du théâtre de Xanthos, CRAI 1990, 888–890, im Zusammenhang mit dem hellenistischen Theater von Xanthos.
2478 De Bernardi 4, 9–30 und 31–52.
2479 cf. Bieber History² 117f. 208f. 217–220. Bieber beruft sich auf die ältere Literatur, besonders auf Bulle. Eine Auseinandersetzung im Einzelnen mit der älteren Literatur erübrigt sich, denn diese konnte ihre oft schematischen Aussagen nur auf eine geringe Denkmälerkenntnis abstützen, im Wesentlichen auf Priene, Assos, Ephesos, Magnesia am Mäander (hellenistisches Theater) und Termessos (welches zu spät datiert wurde, cf. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 93), und sie war in der Fragestellung zu sehr von der Diskussion über Vitruvs *theatrum Graecorum* bestimmt war, cf. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 59–66. Allgemein zu den hellenistischen Theatern in Kleinasien: Puchstein 48–70. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 72–74. Frickenhaus 35–38. 94.
2480 In Herakleia am Latmos, Frézouls a. O. 888 mit Abb. 5, ist das Proskenion nicht erhalten und seine Form daher unbekannt. Das Bühnenhaus steht so nahe beim Koilon, dass eine Lösung wie in Priene unwahrscheinlich ist, weil damit die Parodoi verstellt würden.
2481 Patara, das Frézouls a. O. 888 mit Abb. 5 zusammen mit Aspendos anführt, hat keine überwölbten Parodoi gehabt, sondern zeigt eine einfache Torlösung. Typologisch geht es, wie oben 192 gezeigt worden ist, mit Termessos zusammen; dazu Frézouls a. O. 890 mit Abb. 5.
2482 Dazu oben 178.
2483 Dazu auch oben 187f. und 185f.
2484 Dazu oben 185f.
2485 Dazu unten 596. Beispiele sind etwa Alabanda, Hierapolis (römisches Theater), Myra, Side und Perge. Es trifft nicht zu dass, ein gradliniges Proskenion in der Kaiserzeit in Kleinasien die Regel war, wie Frézouls a. O. 888 mit Abb. 5 mit Verweis auf Patara und Aspendos bemerkt. Aspendos ist von seinem Typus her kein charakteristisches kleinasiatisch römisches Theater, sondern stärker vom westlich kaiserzeitlichen Theaterbau beeinflusst und hatte ein *pulpitum* der westlichen Art, cf. dazu unten 633f. und auch den Katalogteil.
2486 Dies gilt, auch wenn die Pläne nicht immer zuverlässig sind, cf. dazu den Katalogteil zu den einzelnen Bauten, z. B. zum Theater im Letoon.
2487 cf. De Bernardi 4, 31–52.
2488 cf. De Bernardi 4, 31 und 40–42.
2489 cf. De Bernardi 4, 42–45.
2490 cf. unten 590–616.
2491 cf. unten 612.
2492 cf. unten 596–599.

der geschlossene Gesamtbau[2493] und die *scaenae frons*[2494]. Die Neuerungen im hellenistischen Theaterbau Kleinasiens haben insgesamt nur regionale Bedeutung erlangt, sind für die kaiserzeitlichen Theater ausserhalb Kleinasiens jedoch nicht von Bedeutung. Für diese wichtig war die Entwicklung im Westen, insbesondere in Sizilien[2495]. Die kleinasiatische Entwicklung scheint aber Gegenstand theoretischer Erörterungen gewesen zu sein; eine solche Quelle benützte wohl Vitruv bei der Definition seines *theatrum Graecorum*[2496].

Regionale Sonderformen 2: Griechenland und die Inseln

Auf dem griechischen Festland sind, ohne Nordwestgriechenland, etwa 25 hellenistische Theater bekannt, welche unter sich aber keine grösseren Ähnlichkeiten aufweisen. Eine kleine Sondergruppe innerhalb der festländischen Theater bilden nur die Bühnenhäuser mit Rampenproskenien, für die es aber nur wenige sichere Beispiele gibt[2497], nämlich Aigeira, Demetrias, das Theater beim Asklepieion von Epidauros, Sikyon, Stratos, wohl auch Apollonia (Marsa Susa) und möglicherweise Orikon[2498]. Eine Sonderlösung zeigt das grosse Theater in Argos[2499]. Die Rampen dienten als Verbindung zwischen dem hohen Proskenion und der Orchestra und hatten eine besondere dramaturgische Funktion[2500]. Schon die ältere Forschung hatte diese Sonderform erkannt, sie aber teilweise allzusehr verallgemeinert und als repräsentativ für das Mutterland bezeichnet, was so nicht zutrifft[2501]. Alle sicher identifizierten Rampenproskenien sind in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. datiert. Wie die Beispiele zeigen, handelt es sich nicht um eine regional definierte Gruppe, sondern um eine Reihe von vergleichsweise frühen Bauten, die sich dadurch auszeichnen, dass mit den Rampen ein zusätzliches, nicht unbedingt nötiges Element für die dramatische Gestaltung der Aufführungen vorhanden ist; es sind also innerhalb ihrer Zeit besonders anspruchsvolle Bauten, neben denen einfache vorgesetzte Proskenien bei kleineren oder weniger bedeutenden Theatern die Regel blieben.

Neben den Rampenproskenien sind Proskenien mit Flügelbauten belegt, welche offenbar nicht als seitliche Zugänge, sondern als Parodosbegrenzungen gedient haben[2502]. Die wenigen, zeitlich gestreuten Beispiele erlauben keine Verallgemeinerungen. Anders als Rampenproskenien sind Flügelproskenien noch im 2. Jahrhundert belegt. Es dürfte sich typologisch um eine auf das griechische Festland beschränkte Weiterentwicklung der Rampenproskenien handeln. Wahrscheinlich scheint, dass letztlich auch die Herausbildung des trapezförmigen Proskenions vom Rampenproskenion beeinflusst ist. Das früheste Beispiel, Halikarnassos, gehört in dieselbe Zeit. Im Unterschied zum Rampenproskenion nimmt das eigentliche Bühnenhaus die ganze Länge des Proskenions ein, welches die Parodoi begrenzt und durch Türen den Zugang durch das Hyposkenion auf die hohe Bühne ermöglicht.

Aus Nordwestgriechenland und Epeiros sind weniger als 20 hellenistische Theater bekannt. Es handelt sich dabei, abgesehen von einigen wenigen grossen Bauten wie dem Theater in Apollonia (Pojani), dem südwestlichen Theater von Byllis, dem grossen Theater von Kassope mit seinem Flügel-Proskenion und Dodona, wohl oft um eher bescheidene, vielfach in ihrem Plan auch nicht näher bekannte Theater. Typologische Gemeinsamkeiten sind nicht zu erkennen.

Dasselbe gilt für die Ägäischen Inseln, wo mehr als 20 Theater bezeugt sind, viele nur inschriftlich bekannt. Auch bilden die Inseln besonders in hellenistischer Zeit keine eigene regionale Gruppe. Sie stehen im Einflussbereich der verschiedenen hellenistischen Königreiche, manche von ihnen wechseln auch die Zugehörigkeit. In wieweit sich diese politischen Verhältnisse und Veränderungen im Theaterbau spiegelten, lässt sich auf Grund des aktuellen Kenntnisstandes nicht erkennen. Das Bühnenhaus von Thera geht mit einer Gruppe kleinasiatischer Theater zusammen[2503], zu welcher aber auch das Theater im Amphiareion von Oropos gehört. Das grosse Theater von Delos ist in der älteren Literatur gerne mit den kleinasiatischen Theatern zusammengesehen worden, doch gibt es keine wirklichen

2493 cf. unten 261 mit Anm. 2526.
2494 cf. unten 261 mit Anm. 2526.
2495 Dazu unten 259.
2496 Dazu ausführlich oben 38.
2497 Dazu oben 187f.
2498 Dagegen gehört das Bühnenhaus im Amphiareion von Oropos nicht hierher, cf. oben 182.
2499 cf. oben 187.
2500 Dazu schon oben 187.
2501 Besonders Puchstein 71–107; manche seiner Beispiele sind jedoch in Wirklichkeit keine Rampenbühnen. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 31f. verzichtet auf Verallgemeinerungen und weist den Rampen dieselbe Funktion zu wie Treppen. Frickenhaus 38–41 und 91–94, welcher Puchsteins Beispiele kritisiert; seine Phase Eretria hat es in der gezeichneten Form nicht gegeben, cf. zu den Phasen von Eretria den Katalogteil und Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) Taf. 83.
2502 Dazu im Einzelnen oben 188.
2503 Dazu oben 239.

typologischen Gemeinsamkeiten. Thasos steht als frühes Bühnenhaus in verschiedener Hinsicht für sich[2504].

Die wenig zahlreichen Beispiele hellenistischer Theater in anderen Regionen lassen gleichfalls keine Verallgemeinerungen zu. Für die Kyrenaika hat sich gezeigt, dass das eine Theater, Apollonia (Marsa Susa), eine Rampenbühne hat, während das griechische Theater von Kyrene ein Paraskenien-Bühnenhaus aufweist. Den Theatern in Babylon, Seleukeia am Tigris und *Aï Khanoum* ist gemeinsam, dass sie alle aus Lehmziegeln errichtet sind, was für das Zweistromland auf Grund des Fehlens geeigneter Bausteine selbstverständlich ist; auch in *Aï Khanoum* war Steinmaterial kaum verfügbar. Ob hier zumindest eine gemeinsame Bautradition vorliegt, muss offen bleiben. Chersonesos auf der Krim und wohl auch Kurion auf Zypern hatten ein Proskenion der üblichen Form.

Regionale Sonderformen 3: Die Entwicklung im Westen

Eine eigenständige Entwicklungslinie lässt sich ausser in Kleinasien nur bei den Theatern im Westen und insbesondere in Siziliens erkennen. Hier ist das Paraskenien-Bühnenhaus, wie es für das Dionysostheater in Athenai ausgebildet worden war, früh übernommen und weiterentwickelt worden[2505]. Hier wurde das Paraskenien-Bühnenhaus später mit einer hohen Bühne kombiniert[2506]. In die Architekturfassade wurden perspektivische Elemente eingeführt[2507]. Das traditionelle schmale Proskenion wurde durch eine tiefere Bühne ersetzt[2508], die Thyromata-Front wurde dagegen nicht übernommen[2509]. Schliesslich wurde die Bühnenhausfassade mit bauplastischem Schmuck bereichert[2510]. All dies wird für die Herausbildung des römisch-spätrepublikanischen Theaters von Bedeutung sein[2511]. Nicht auf Sizilien beschränkt, sondern auch in Nordwestgriechenland mehrfach bezeugt ist die Koilonform mit Analemmata in einer Flucht[2512], wie sie beim römischen Theater seit der späten Republik die Regel wird[2513].

Nach einer kurzen Studie des Autors[2514], welche manche hier ausgeführten Gedanken schon vorwegnahm, haben sich auch Karina Mitens[2515] und Catherine Courtois[2516] eingehender mit dem Theaterbau im Westen befasst[2517]. Ziel der Arbeit von Mitens ist in erster Linie die systematische Erfassung und Analyse der erhaltenen Bauwerke[2518]. Die Autorin gelang dadurch zu einer allgemeinen Charakterisierung der sizilischen und grossgriechischen Theater[2519], welche mit unserer in wesentlichen Punkten übereinstimmt. Eine Besonderheit der sizilischen Entwicklung lässt sich auch nach Meinung von Mitens in den Paraskenien-Bühnenhäusern mit ihrem Skulpturschmuck erkennen[2520], und auf die Bedeutung der sizilischen Theater für die Entwicklung in Kampanien und Rom ist ebenfalls verwiesen worden.

Das Interesse von Catherine Courtois gilt den Bühnenhäusern der Theater in Italien und in Sizilien, wobei die Entwicklung in Verbindung von archäologischen und literarischen Quellen untersucht werden soll[2521]. Alle Denkmäler werden dabei in chronologischer Reihenfolge einzeln besprochen und in ihrer Bedeutung charakterisiert. Auch Courtois unterstreicht die Bedeutung der sizilischen Vorbilder für die Entwicklung in Kampanien und Rom[2522] und

2504 cf. oben 172 zum Proskenion und 225f. zur Bühnenfassade.
2505 Dazu ausführlich oben 162–170.
2506 Dazu oben 199–209.
2507 Dazu oben 217f.
2508 Dazu oben 259.
2509 Dazu oben 259.
2510 Dazu oben 230–234.
2511 Dazu unten 261–268.
2512 Dazu oben 87, wo die Beispiele angeführt sind.
2513 cf. unten 262f.: frühe republikanische Beispiele.

2514 Dazu schon Isler, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 131–164.
2515 Teatri greci e teatri ispirati all'architettura greca in Sicilia e nell'Italia meridionale c. 350–50 a.C.: Un catalogo, AnalRom, Suppl.13, 1988.
2516 C. Courtois, Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile, étude chronologique et typologique, Archaeologia Transatlantica 8, 1986. cf. im Zusammenhang der hellenistischen Theater insbesondere den ersten Teil Le théâtre hellénistique d'Italie, précurseur du théâtre romain du 4e siècle à la fin du 2e siècle av. J.-C., a. O. 17–67. C. Courtois, Ètude architecturale du bâtiment de scène des théâtres de l'Italie et de la Sicile antiques en relation avec la littérature théâtrale, Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain 19, 1986, 50–74 ist eine vorausgeschickte Zusammenfassung des genannten Buches, cf. 50, Anm. 1. Auch der Kongressbericht C. Courtois, Evolution architecturale du bâtiment de scène des théâtres antiques d'Italie et de Sicile, in: Spectacula 2: Le théâtre antique et ses spectacles, Colloque Lattes 1992, 171–178 fasst die Hauptgedanken des Buches nochmals zusammen. Auf diese Arbeiten wird daher nicht im Einzelnen eingetreten.
2517 Die Ausführungen von C. Bacilieri, La rappresentazione dell'edificio teatrale nella ceramica italiota (2001) 23–28 zur westlichen Theaterarchitektur beschränken sich weitgehend auf die Zusammenfassung von Bekanntem.
2518 Mitens 9. 12. Dazu bildet der ausführliche und gut illustrierte Katalogteil 77–174 die Basis.
2519 Mitens 16f. und 42–46, mit Hinweis auf die lückenhaften archäologischen Quellen.
2520 Mitens 45. Die dort ebenfalls genannte hohe Lage der Theater ist keine Besonderheit Siziliens.
2521 Courtois 11. 14.
2522 cf. etwa die zustimmenden Bemerkungen von Courtois 35f. zur Interpretation der Befunde von Iaitas.

weist insbesondere auf die Tradition der Paraskenien-Bühnenhäuser[2523] und der architektonischen Ausgestaltung der Bühnenfassaden im Westen hin[2524].

Abschliessend kann zur Frage der regionalen Sonderentwicklungen im hellenistischen Theaterbau noch einmal festgehalten werden: In Kleinasien erweist sich die Theaterarchitektur als sehr innovativ, doch bleiben die Neuerungen letztlich nur von regionaler Bedeutung. Sie werden in der kleinasiatisch römischen Theaterbautradition weitergeführt, die theoretischen Arbeiten, die es wohl gegeben hat, werden zwar von Vitruv rezipiert, erlangen aber für das praktische Bauen (wie so Manches bei Vitruv[2525]), keinerlei Bedeutung. Als zukunftsweisend stellte sich demgegenüber die Entwicklung in Sizilien heraus, welche am altertümlichen Paraskenien-Bühnenhaus festhielt, aber die Entstehung des römischen Theaters prägen wird. Die römische Theaterarchitektur der Kaiserzeit wirkte dann wiederum auf den Osten, auch auf Kleinasien zurück.

[2523] Courtois 64. Die als mutterländische Beispiele angeführten Bauten in Epidauros (Theater beim Asklepieion), im Peiraieus (Theater von Zea) und Athenai (Dionysostheater, Phase 2) sind allerdings keine Paraskenien-Bühnenhäuser.

[2524] Courtois 64f.

[2525] cf. allgemein zu Vitruv oben 30–40.

III RÖMISCHE THEATERBAUTEN IN ITALIEN UND IM WESTEN

26. Die Anfänge des römischen Theaters: Sizilische und kampanische Vorläufer: Der Grundriss

Das römische Theater, wie es uns in der Kaiserzeit entgegentritt, hebt sich in zwei Hauptpunkten vom klassischen griechischen Theater ab. Es ist ein *einheitliches* Bauwerk[2526], besteht nicht aus verschiedenen Elementen, und es hat eine *durch Säulenordnungen reich geschmückte Fassade*, die als Bühnenhintergrund dient[2527]. Beides ist spätestens zu Beginn der Kaiserzeit voll ausgebildet[2528]. Dabei handelt es sich um das Resultat eines Entwicklungsprozesses. Zu Anfang[2529] habe ich betont, dass die antithetische Sicht griechisches *versus* römisches Theater unhistorisch ist, dass es sich vielmehr um eine schrittweise Entwicklung handelt, die von der klassischen bzw. frühhellenistischen Form, wie sie etwa in Epidauros zur kaiserzeitlichen Ausgestaltung führt, welche die oben genannten Kriterien erfüllt. Mit dieser Entwicklung werden wir uns nun im Einzelnen beschäftigen[2530].

Neu beim kaiserzeitlich-römischen Theater sind also, wie erwähnt, der geschlossene Grundriss und die *scaenae frons* mit einer reichen architektonischen Ordnung. Es liegt auf der Hand, dass beide Aspekte nicht notwendigerweise miteinander verbunden sind, dass sie einen je verschiedenen Ursprung, eine je verschiedene Entwicklungsgeschichte haben können. Wir werden also beide Aspekte getrennt behandeln. Aber, dies sei vorausgeschickt, für beide Aspekte sind sizilische und kampanische Vorbilder wichtig, architektonische Vorbilder also, welche in Gebieten lagen, die zu den wichtigsten frühen Kontaktzonen der Römer mit der griechischen Kultur gehört haben[2531]. Kampanien trat spätestens seit den Auseinandersetzungen in den Samnitenkriegen in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts ins Blickfeld Roms, Sizilien kam als erste römische Provinz in der Folge des ersten punischen Krieg in der Mitte des 3. Jahrhunderts an Rom. So erstaunt denn auch nicht, wenn gerade diese Gebiete für die Theaterentwicklung, für das Bereitstellen von Vorbildern für die römische Entwicklung besonders wichtig waren.

Um 200 v. Chr., bald nach dem Abschluss des zweiten punischen Krieges, ist das Theater von Iaitas umgebaut worden, wobei eine hohe, weit in die Orchestra vorspringende Bühne errichtet wurde[2532]. Die grosse Bühnentiefe führte notwendigerweise zu einer deutlichen Verzahnung von Bühnenhaus- und Koilonbereich, wollte man nicht das ganze Bühnenhaus zurückgesetzt neu errichten. Die Paraskenien wurden vollkommen erneuert und in der Breite, insbesondere aber in der Tiefe verkürzt. Diese Massnahme muss eine weitgehende Veränderung des Bühnenhausaufrisses mit sich gebracht haben. Noch ein weiteres Element beim Grundriss der neuen Paraskenien muss genannt werden: die Frontmauern zeigen eine schräg laufende Innenflucht, die Mauerdicke nimmt gegen die Bühne hin zu. Die Bühnenhaus- und Bühnengestaltung von Iaitas (Phase 2) findet eine enge Parallele im etwas älteren Theater von Segesta (Phase 1)[2533]. Bei diesem Bau, der etwas jünger als Iaitas (Phase 1) ist, sind die Paraskenien mit den charakteristischen Frontmauern von Anfang an vorhanden. Mit der Phase 2 kommt in Segesta die Verbreiterung des Proskenions hinzu.

2526 So auch Frézouls, ANRW 1982, 363–365.

2527 cf. auch die etwas ausführlichere Definition bei Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 418.

2528 Zur Entwicklung im Einzelnen unten 293, cf. aber auch 300f. und 403–410.

2529 cf. oben 33.

2530 Die folgenden Überlegungen wurden in knapperer Form schon bei Isler, Contributi per una storia del teatro antico: Il teatro greco di Iaitas e il teatro di Segesta, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 131–164, vorgetragen. Ähnlich auch Gros, L'architecture romaine 275–278. Die Vorbildlichkeit der sizilischen Theater hat auch J.-Ch. Moretti, Théâtre et société dans la Grèce antique (2001) 186 mit Anm. 1 hervorgehoben, ohne Verweis auf die ältere Literatur. Zu den sizilischen Theatern cf. in knapper Form auch Sear RT 48f, der teilweise von der hier im Folgenden gegebenen Darstellung abweicht. Zu den kampanischen Theatern Sear RT 49f.

2531 Ähnlich auch Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 413.

2532 Dazu schon oben 202.

2533 cf. oben 202.

Iaitas und Segesta zeigen, dass wir es mit einer Sonderentwicklung des sizilisch-griechischen Theaters zu tun haben. Sucht man nach weiteren Beispielen in Sizilien, kommt man allerdings nicht zum Erfolg[2534]. Dennoch werden Segesta und Iaitas nicht allein gestanden haben. Zahlreiche weitere griechische Theater in Sizilien sind bekannt, aber nicht erhalten oder noch nicht ausgegraben[2535]; man wird davon ausgehen können, dass jede mittlere und grössere Stadt Siziliens in hellenistischer Zeit ein Theater besessen hat.

Dagegen lässt sich eine Verbindung nach Kampanien ziehen, und zwar zum grossen Theater von Pompeii. Dieses ist im späteren 2. Jahrhundert v. Chr. errichtet worden. Es hat zwei Umbauphasen erlebt; der ursprüngliche Zustand wurde von Maiuri mit Hilfe von heute wieder zugeschütteten Sondagegrabungen ermittelt[2536]. Das Koilon hatte, wie Iaitas und Segesta, die Form eines überzogenen Halbkreises, allerdings mit nach innen zurückweichenden Analemmata. Das ursprüngliche Bühnenhaus von Pompeii (Phase 1)[2537] war ebenfalls vom Paraskenien-Typus. Im Einzelnen weicht der Plan allerdings von demjenigen der sizilischen Vergleichsbeispiele ab. Auch in Pompeii (Phase 1) sind die Paraskenien schräg geschnitten, jedoch nicht an der Frontseite, sondern auf der Bühnenseite[2538]. Die Funktion der schrägen Mauerführung entspricht jedoch den sizilischen Beispielen, denn der erzielte Effekt, eine perspektivische Erweiterung des Bühnenraumes[2539] ist vergleichbar. Vorbilder für den Typus des Paraskenien-Bühnenhauses gab es im 2. Jahrhundert v. Chr. nur in Sizilien[2540], die schräge Führung der Paraskenienmauern zur Erzielung eines perspektivischen Effektes scheint eine Besonderheit der (west-) sizilischen Theater[2541] gewesen zu sein. Es ist offensichtlich, dass die modifizierte Lösung für den Paraskeniengrundriss in Pompeii ohne Kenntnis der sizilischen Vorbilder nicht möglich geworden wäre[2542]. Die sizilische Theaterarchitektur hat als Modell gewirkt. Offen bleibt, ob die Verlagerung der Schrägflucht von der Front der Paraskenien auf deren Bühnenseite einen Entwicklungsschritt darstellt, welcher bereits in Sizilien vollzogen wurde; man hätte dann an bisher nicht bekannte, zwischen Segesta (Phase 2) im frühen 2. Jahrhundert v. Chr. und Pompeii (Phase 1) errichtete Bühnenhäuser zu denken. Denkbar ist aber auch, dass die Neuerung von kampanischen Architekten eingeführt worden ist. Ein erstes Element der Beeinflussung der kampanischen Theaterarchitektur durch sizilische Vorbilder ist in jedem Fall für das spätere 2. Jahrhundert fassbar.

Das Theater von Pompeii (Phase 1) steht nicht allein, sondern es findet, was die Form der Paraskenien angeht, seine exakte Parallele im bisher weitgehend unpublizierten Theater von Sarnus (Phase 1), welches ebenfalls im späten 2. Jahrhundert v. Chr. errichtet wurde[2543]. Anders als in Pompeii (Phase 1), aber den sizilischen Vorbildern entsprechend liegen die Analemmata von Sarnus (Phase 1), wo die Cavea ebenfalls eine überzogene Grundform hat, in einer Flucht[2544]. Zwischen den Paraskenien befand sich ein hohes Proskenion mit einer geschlossenen Front[2545], und eine ähnliche Lösung kann auch für Pompeii (Phase 1) angenommen werden, wo keine sicher mit der ursprünglichen Bühne zu verbindenden Reste vorhanden sind. Fest steht, dass die Bühnenhäuser von Pompeii (Phase 1) und Sarnus (Phase 1) nicht Einzellösungen sein können, sondern dass es sich um einen kampanischen Typus des späteren 2. Jahrhunderts v. Chr. handelt. Ein weiteres kampanisches Paraskenien-Bühnenhaus ist dasjenige von Nuceria (Phase 1), welches ebenfalls in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. datiert wird. Einen steingerechten Bestandplan haben die Ausgräber bisher nicht vorgelegt. Die Paraskenien im Erdgeschoss weisen einen rechtwinkligen Grundriss auf. Offen bleibt, ob allenfalls im ersten Obergeschoss, wie bei den sizilischen oder bei den genannten kampanischen Beispie-

2534 cf. hier unten mit Anm. 2537.

2535 cf. zuletzt die Zusammenstellung der sizilischen Theater bei Marconi, Appendix a. O. (oben Anm. 2415) 189–207. Auch H. P. Isler, Edifici teatrali antichi in Sicilia, in: P. Ciancio Rossetto/G. Pisani Sartorio, Memoria del teatro. Teatri antichi di Sicilia (2002) 12–17, mit Karte von Sizilien mit den bekannten und fraglichen Theaterbauten.

2536 cf. den Plan bei A. Maiuri, NSc 1951, 128, Abb. 2.

2537 cf. für die Form des Bühnenhauses den Plan bei A. Mau, RM 21, 1906, 7, Abb. 2. Die Überwölbung der *aditus*, wie sie auf dem Plan eingetragen ist, gehört dagegen erst der Phase Pompeii 2 an, cf. hier unten.

2538 Die Parallele zu Segesta zieht auch Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 416.

2539 Dazu oben 259.

2540 cf. oben 199.

2541 cf. oben 217f.

2542 cf. auch Mitens 45. Ähnlich auch Courtois 64. Nur J. R. Green, The Theatre of Paphos and the Theatre of Alexandria: Some First Thoughts, in: R. Macleod, The Library of Alexandria. Centre of Learning in the Ancient World (2004) 122 bestreitet diesen sizilischen Einfluss, ohne konkret auf die Vergleichspunkte einzugehen, und möchte eher eine Beeinflussung durch Alexandreia sehen.

2543 Früher als Pompeii datiert den Bau, wie auch das Theater von *Pietrabbondante*, Gros, L'architecture romaine 275. Diese Frühdatierung wird kaum zutreffen.

2544 cf. den Plan bei R. D'Andria, RassStorSalern 11, 1989, Taf. 1.

2545 So schon Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 416f.

len, eine schräge Wandführung vorhanden war. Ein weiteres kampanisches Theater derselben Zeit war dasjenige von Capua, von dem keine sicheren Reste erhalten sind[2546]; Inschriftzeugnisse zeigen, dass die Anlage 108 v. Chr. im Bau und spätestens 94 v. Chr. fertiggestellt war[2547]. Auch Cales ist im früheren 1. Jahrhundert v. Chr. errichtet worden, mit einem Vorgängerbau aus dem ausgehenden 2. Jahrhundert, doch gehört das Bühnenhaus einer zweiten, frühkaiserzeitlichen Phase an.

Auf Grund der aktuellen Publikationslage lässt sich das Theater von *Pietravairano* im nördlichen Kampanien, welches freigelegt worden ist, noch nicht genauer einordnen. Wie bei einigen eben genannten Bauten liegen die Analemmata in einer Flucht. Das Theater ist Teil eines Heiligtums, mit einem Tempel, der wie in *Pietrabbondante* die an den Hang gelehnte Cavea dominiert. Anders als in *Pietrabbondante* nimmt das Bühnenhaus nicht die ganze Breite der Cavea ein, was darauf hindeuten könnte, dass der Bau älter als *Pietrabbondante* zu datieren ist, jedenfalls einen typologisch älteren Plantypus vertritt. Das im südlichsten Latium bei Minturnae gelegene Theater des *pagus Vescinus*, das nur inschriftlich bezeugt und im 1. Jahrhundert v. Chr. erbaut worden ist, war mit einem Mars-Heiligtum verbunden.

In einem weiteren Schritt in Richtung auf den römischen Theatertypus wurden das Bühnenhaus und der Zuschauerbereich architektonisch fest miteinander verbunden. Dies war ohne weiteres zu realisieren, nachdem die Parodoi für die Inszenierungen nicht mehr nötig waren. Allerdings musste das Problem der Zugänge neu gelöst wurde. Dieser Schritt wurde, wie es scheint, zuerst in Kampanien vollzogen[2548]. Das am besten erhaltene Beispiel für ein solches Theater liegt aber in Samnium, im italischen Heiligtum von *Pietrabbondante*; im Bundesgenossenkrieg 90/89 v. Chr.[2549] zerstört, ist es im ursprünglichen Zustand erhalten geblieben. Die Technik und die Bauornamentik zeigen, dass es von einer kampanischen Bauhütte errichtet wurde[2550], also trotz seiner geographischen Lage im angrenzenden Samnium zur kampanischen Architektur gezählt werden muss. Die Anlage ist aus historischen und bautechnischen Gründen um 100 v. Chr., vor den Bundesgenossenkrieg, zu datieren[2551].

Der Komplex des Bühnenhauses nimmt in *Pietrabbondante* die ganze Breite der Heiligtumsanlage ein und reicht seitlich über die Aussenecken der Analemmata hinaus. Diese liegen in einer Flucht, insgesamt entsteht ein rechteckiger Komplex von 54 m Breite. Das Bühnenhaus im engeren Sinn mit dem vorgelagerten hohen Proskenion hat dabei eine Länge von 37 m. Seitlich liegt je ein breiter, im rechten Winkel in die Orchestra führender Zugang, den man aus Gründen der Analogie als Parodos zu bezeichnen hat. Diese beiden Parodoszugänge sind aussen neben dem Bühnenhaus abschliessbar und öffnen sich mit einem Bogentor am Ende des Proskenions zur Orchestra hin. Sie führen durch überdeckte Eckräume mit einer Mittelstütze, in welchen man Vorläufer der *basilicae*[2552] des römischen Theaters erkennen kann. Die Räume in den Aussenecken des Bühnenhauskomplexes sind Resträume ohne typologische Bedeutung. Sie gehörten funktional nicht zum Theater und waren von aussen betretbar. Weitere Zugänge führten von oben direkt ins Koilon. Das eigentliche Bühnenhaus ist eine rechteckige Struktur mit sechs Kammern, zwischen welchen drei Korridore von aussen ins Hyposkenion führten. Die Analogie des Grundrisses zu Tyndaris und verwandten sizilischen Theatern[2553] ist deutlich[2554]; sie kann, angesichts der besonderen Form, kaum Zufall sein. Auch die drei Korridore waren in *Pietrabbondante* aussen mit Türen verschliessbar, desgleichen auf der Hyposkenion-Seite. Der Bereich des Theaters war damit als Fläche gegen aussen abgegrenzt, die Zugänge waren kontrollierbar, ein weiteres Element, das für das römische Theater charakteristisch ist[2555]. Das Proskenion in *Pietrabbondante* war vom hellenistischen Typus und lag auf dem Niveau des ersten Obergeschosses, denn sonst wären die Durchgänge ins Hyposkenion nicht begehbar gewesen. Auch die Tiefe des Proskenions von 3,5 m steht noch durch-

2546 Zur Überlieferungsgeschichte und zu den Inschriftzeugnissen cf. den Katalogteil.

2547 Eine der Inschriften ist kürzlich auf das Heiligtum von Herculaneum (Campochiaro) bezogen worden, doch bleibt dies sehr unsicher; cf. den Katalogteil s. v.

2548 cf. auch Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 417.

2549 cf. A. La Regina, in: Hellenismus in Mittelitalien 229. 247.

2550 cf. W. Johannowsky, in: Hellenismus in Mittelitalien 272. F. Coarelli, in: Hellenismus in Mittelitalien 422.

2551 Sehr hoch, noch ans Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. datiert den Bau Gros, L'architecture romaine a. O. 275. Stratigraphische Untersuchungen fehlen bisher.

2552 cf. zu diesen unten 495–498.

2553 Wohl auch Morgantina; cf. oben 167.

2554 Darauf verweist auch Courtois 64.

2555 cf. Frèzouls, ANRW 1982, 365 betont die neugewonnene Autonomie des Bauwerks. Wichtig ist daneben aber auch die konkrete Verschliessbarkeit der Zugänge, Isler, NumACl 1981 a. O. (oben Anm. 115) 153f. Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 417 macht für das Zusammenrücken von Cavea und Bühnenhausbereich vor allem das *'Ringen um eine bessere Akustik'* verantwortlich. Nach Courtois, in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 172 diente das Näherrücken der Bühne zur Cavea dazu, dass das Publikum die Aufführungen besser sehen konnte (?).

aus in der hellenistischen Tradition. Die Proskenionfront war geschlossen, wie dies gerade auch von sizilischen Theatern[2556] bekannt ist. Innerhalb des rechteckigen Komplexes als Planelement für sich betrachtet ist damit auch noch das Bühnenhaus von *Pietrabbondante* deutlich von sizilischen Vorbildern abhängig[2557].

Bald nach 80 v. Chr. wurde das Theater von Pompeii umgebaut. Dabei wurden der Bühnenhausbereich und der Caveabereich fest verbunden, indem die zur Zeit von Pompeii (Phase 1) noch offenen Parodoi – diejenige im Westen im Winkel geführt – überwölbt wurden; man hat jetzt von *aditus* zu sprechen[2558]. Ähnlich wie in *Pietrabbondante* wurde im Zusammenhang mit dem vereinheitlichten Grundriss auf die Paraskenien verzichtet. An deren Stelle traten breite seitliche Zugänge auf die Bühne. Das eigentliche Bühnenhaus hatte nun die Form eines langgestreckten rechteckigen Saales; von den ursprünglich fünf Toren in der Rückwand des Bühnenhauses wurde nur das mittlere beibehalten. Vor der ganzen Breite des Bühnenhauses erstreckt sich eine grosse, 33 m breite und mit 6,6 m nun auch recht tiefe Bühne. Umstritten bleibt deren ursprüngliche Höhe, die nicht mehr sicher zu bestimmen ist. Handelte es sich um eine hohe Bühne ähnlich wie bei Iaitas (Phase 2) und Segesta (Phase 2), oder war die Spielfläche in der Art eines römischen *pulpitum* niedrig[2559]? Inwieweit eine typologische Abhängigkeit der 6,6 m tiefen Bühne von Pompeii (Phase 2) von den genannten sizilischen Bauten vorliegt, ist schwer abzuschätzen. Angesichts der übrigen Beziehungen zu denselben Vorbildern scheint eine direkte Abhängigkeit aber nicht unwahrscheinlich.

Beim inschriftlich unmittelbar nach 80 v. Chr. datierten *theatrum tectum* von Pompeii zeigt der Plan eine geschlossene Grundrissform, welche den in eine rechteckige Umfassungsmauer eingeschriebenen Caveateil und das Bühnenhaus zu einer baulichen Einheit zusammenschliesst. Der kleine, in der Bauinschrift ausdrücklich als *theatrum tectum* bezeichnete Bau steht an der Spitze der Reihe überdachter Odeia, auf welche später ausführlich eingegangen wird[2560]. Nach der Typologie des Grundrisses gehört das *theatrum tectum* in die Reihe der hellenistisch-republikanischen kampanischen Theater. Nur unter diesem Gesichtspunkt wird er hier diskutiert. Hingewiesen sei auf die grundsätzlich mit Sarnus (Phase 1) und mit *Pietrabbondante* übereinstimmende Form der Cavea-Fassade mit den gerade verlaufenden Analemmata. Der Bühnenhausbereich entspricht demjenigen des grossen Theaters Pompeii (Phase 2), nur dass hier die Dekoration der Bühnenfront nicht in einer Architekturordnung bestand, sondern gemalt war[2561]. Auch ist die Bühne schmaler als die Bühnenfront, damit ein ebenerdiger Zugang in den Orchestrabereich möglich wurde. Beim *theatrum tectum* lässt sich die Form der Bühne rekonstruieren, denn in der Bühnenfront sind die Balkeneinlassungen des Bühnenbodens erhalten. Die Bühne lag 1,2 m über dem Niveau der Orchestra. Auch das Niveau der Bühnentore stimmt damit überein[2562]. Damit wird hier das erste gesicherte niedrige *pulpitum* fassbar[2563], wie es für die römischen Theater charakteristisch bleiben wird[2564]. Die Bühnentiefe bleibt aber mit 5 m eher gering, auch im Vergleich zur Tiefe des Bühnensaales von 4,2 m.

Die neue geschlossene Grundrissform des Theaters scheint auch auf Sizilien zurückgewirkt zu haben. In Iaitas (Phase 3) wie auch in Segesta (Phase 3) wird das Bühnenhaus mit dem Koilon verbunden, der Zugang durch Tore kontrolliert. Die Lage der Zugangstore ist, geländebedingt, bei den beiden Theatern nicht übereinstimmend, die Grundidee bleibt dieselbe. Segesta (Phase 3) ist nicht datiert, Iaitas (Phase 3) gehört ins spätere 1. Jahrhundert v. Chr., eine

2556 cf. dazu oben 29.

2557 Eine neue graphische Rekonstruktion (cf. S. Moscati, Archeo XIII 12, 1997, 44) nimmt einen überdachten Bühnenbereich an, ähnlich, wie er bei den sizilischen Theatern zu vermuten ist, dazu oben 238f.

2558 cf. den Plan bei A. Mau, RM 21, 1906, 10, Abb. 3.

2559 So zuletzt wieder Courtois 70, cf. auch ihre Abb. 48. Wenn die Sockel der Bühnenfront-Architektur ganz sichtbar waren, ergibt sich, wie Courtois ausrechnet, eine niedrige, 0,75 m hohe Bühne. Offen bleibt dann, wie der Übergang vom Innenniveau des Bühnenhauses auf die 0,8 m tiefere Bühne gestaltet war, wofür 3–4 Treppenstufen nötig wären. Wenn die Sockel dagegen als Fundament zu betrachten sind, kann die Bühne auch auf dem gleichen Niveau wie der innere Boden des Bühnenhauses gelegen haben. Dann ergibt sich eine Bühnenhöhe von 1,6 m, was noch als hohe Bühne oder doch als Zwischenform anzusehen wäre. Die ältere Forschung ging von einer Bühnenhöhe von 2 m aus, cf. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 77.

2560 cf. unten 703–754.

2561 cf. F. Mazois/M. Gau, Les ruines de Pompéi 4 (1838) 57. Courtois 101 sieht als Modell dafür die Bühnenfronten der Holztheater in Rom. Gerade in der Zeit des zweiten Stils der pompejanischen Wandmalerei lag eine gemalte Dekoration als Möglichkeit aber ohnehin nahe, jedenfalls dort, wo sie wegen der Überdachung dauerhaft zu realisieren war. Eine solche gemalte Bühnenfront war auch ökonomisch sicher günstiger zu realisieren.

2562 Daher sind Rückschlüsse auf das grosse Theater von Pompeii 2 nur bedingt möglich.

2563 Das *pulpitum* kann nicht erst mit der Phase 2 des *theatrum tectum* verbunden werden. cf. Katalogteil und zuletzt auch Courtois 76.

2564 Dazu unten 440. Unrichtig ist, dass die Phlyakenbühnen niedrig waren, wie Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 419 behauptet, cf. oben 204, Anm. 1791.

Abhängigkeit von den kampanischen Vorbildern scheint damit gegeben.

Ein weiteres charakteristisches Element des römischen Theaters ist die über künstlichen Substruktionen frei gebaute Cavea[2565]. Die Theater von Pompeii, Sarnus, *Pietrabbondante* und auch *Pietravairano* sind an einen natürlichen Abhang gelehnt, wie dies für die griechischen Theater üblich war[2566]. Eine geländeunabhängige Konstruktionsweise, wie sie für die späteren römischen Theater oft charakteristisch sein wird, setzte die neue *caementa*-Technik[2567] voraus. Diese Technik, welche in Kampanien entwickelt wurde, stand seit dem ausgehenden 3. Jahrhundert v. Chr. für den Hochbau zur Verfügung[2568]. Sie kam aber in den genannten Theatern für den Cavea-Unterbau nicht zur Verwendung, da ein geeignetes Terrain am Hang zur Verfügung stand[2569]. Anders war dies beim Theater von Capua, dessen Cavea auf einer Erdaufschüttung ruhte: *theatrum terra exaggerandum*[2570]. Einen künstlichen Unterbau hat aber auch das *theatrum tectum* von Pompeii. Dieses sollte neben das schon bestehende grosse Theater zu stehen kommen, wo ein geeigneter Hang nicht zur Verfügung stand. Man konstruierte daher die Cavea über einer künstlicher Aufschüttung, welche von einer ringförmigen Mauer gehalten wurde, verwendete eine Lösung wie sie auch bei anderen spätrepublikanischen und späteren römischen Theatern begegnet[2571]. Doch begegnet in der gleichen Zeit auch erstmals die klassische Technik für den Cavea-Unterbau, bei welcher die Sitzreihen von radial angeordneten überwölbten Kammern getragen werden. Das älteste bekannte Beispiel ist das Theater von Teanum Sidicinum (Phase 1) in Nordkampanien aus dem ausgehenden 2. Jahrhundert v. Chr. Dort ist jedoch der Bühnenbereich in seiner ursprünglichen Form nicht erhalten oder doch bisher nicht freigelegt, so dass typologische Vergleiche mit den übrigen kampanischen Theatern nicht möglich sind. Hingewiesen sei auf den Umstand, dass das Koilon, trotz der freien Konstruktion über Radialkammern, die griechische Grundrissform des überzogenen Halbkreises zeigt, wie bei Pompeii (Phase 1). Das Theater von Teanum Sidicinum (Phase 1) gehört wie dasjenige von *Pietrabbondante* und wie das neu entdeckte Theater von *Pietravairano* zu einem Heiligtum; wie dort wird es dominiert vom dahinter liegenden Tempel auf höherem Niveau, der hier auf einer ebenfalls teilweise gebauten Substruktion steht. Auch die Cavea des Theaters von Cales, die vielleicht aus derselben Zeit wie Teanum Sidicinum stammt, vielleicht aber auch wenig jünger ist, ruht auf Radialkammern in *opus quasi reticulatum*. Der Grundriss ist hier ein Halbkreis[2572].

Verbindungen zu Sizilien lassen sich für eine Reihe von kampanischen Theatern auch bezüglich der Ausgestaltung der Prohedrie ziehen. Das Theater von Sarnus (Phase 1) wie auch dasjenige von *Pietrabbondante* weisen noch eine Prohedrie in griechischer Tradition[2573] auf, während beim *theatrum tectum* in Pompeii bereits nicht mehr Sitzreihen, sondern flache breite Stufen für die Aufstellung der mitgebrachten Ehrensitze (*bisellia*) vorhanden sind, wie sie für die römischen Theater typisch sein werden[2574]. Es ist sicher kein Zufall, dass das *theatrum tectum* in Pompeii zur Zeit der römischen Kolonie, also in einer Stadt mit römischer Verfassung errichtet worden ist, wo Ehrensitze für die Magistraten eine wichtige Rolle bei der Repräsentation gespielt haben[2575]. In Sarnus und in *Pietrabbondante* hat die Prohedrie eine besondere Form, wie sie wiederum nur in Sizilien Parallelen findet; anzumerken ist auch, dass die Sitze, ebenfalls nach griechischem Vorbild, vorne noch eine Profilierung aufweisen, wie sie in römischer Zeit dann nicht mehr vorkommt[2576]. In Sarnus sind die drei vordersten Sitzreihen als Prohedriereihen herausgehoben. Die erste Reihe hat keine Rücklehne, wie sie bei der zweiten und dritten Reihe vorhanden ist. In *Pietrabbondante* sind gleichfalls die ersten drei Reihen als Prohedrie ausgezeichnet; alle haben hier Rücklehnen[2577]. Eine exakte Parallele für diese Form der Prohedrie finden sich nur in Iaitas (Phase 1) in Sizilien[2578],

2565 Dazu im Einzelnen oben 71. cf. auch Frézouls, ANRW 1982, 363.

2566 cf. oben 71.

2567 Dazu Lugli, Tecnica edilizia 363–405. H.-O. Lamprecht, Opus caementitium. Bautechnik der Römer [4](1993), besonders 33–87.

2568 Johannowsky, in: Hellenismus in Mittelitalien 270. Auch Lugli, Tecnica edilizia 407–414.

2569 cf. zur Bedeutung der *caementa*-Technik für den Theaterbau in Kampanien Gros, Architecture et Société 43. Auch viele römische Theater lehnen sich ganz oder teilweise an einen natürlichen Abhang, cf. unten 312 für die Beispiele in Italien.

2570 cf. Degrassi, ILLRP 2 a. O. (oben Anm. 2570) no. 708, 108 v. Chr.

2571 cf. die Beispiele in Italien 312–318.

2572 cf. die Beschreibung des wichtigen Baus, von welchem bisher kein vollständiger Plan veröffentlicht ist, im Katalogteil.

2573 Dazu oben 265. Zu *Pietrabbondante* auch Rawson, BSR 1987, 107.

2574 Dazu unten 387f. Allgemein Rawson, BSR 1987, 107. Dort 107f. auch zu den *bisellia*; cf. auch a. O. 111.

2575 Dazu allgemein unten 387.

2576 Dazu unten 347f. zur üblichen Form der Sitze in westlichen römischen Theatern.

2577 Unbekannt bleibt die Form der Prohedrie bei den anderen frühen Theatern in Kampanien, nämlich Nuceria, Pompeii (Phase 1) und Teanum Sidicinum.

2578 In Tyndaris sind die untersten Sitzreihen bei der Einrichtung der Arena entfernt worden. In Segesta, wo der untere Abschluss ebenfalls nachträglich modifiziert worden ist, scheint die gewählte

wo allerdings nur die dritte Reihe als Lehnenbankreihe ausgezeichnet ist.

Wie in Iaitas (Phase 1) sind auch in *Pietrabbondante* die Prohediriereihen nicht in das *cuneus*-System der Cavea mit einbezogen Dies bedeutet, dass die Bewegungen des Publikums an den Ehrensitzen vorbei geführt werden sollten. In Sarnus (Phase 1) nimmt die Prohedrie die *cuneus*-Einteilung auf. Seitliche Treppen, welche von den Parodoi auf den breiten Umgang hinter der Prohedrie hinaufführten, wurden nötig; sie sind auch in Sarnus (Phase 1) vorhanden. In Iaitas (Phase 1), wo entlang den Analemmata Radialtreppen vorhanden sind, welche bis auf das Orchestraniveau hinunterführen, finden sich einfache gerade Treppenstufen. Dagegen zeigen die kampanischen Theater von Sarnus[2579] und *Pietrabbondante*[2580] bei der Ausformung dieser Treppen eine neue und originelle Lösung, indem die vierstufigen Treppen einen halbkreisförmigen Grundriss aufweisen und damit vergleichsweise weit in die Parodoskorridore vortreten. Die oberste kreissegmentförmige Stufe nimmt dabei die Breite des Umgangs hinter der Prohedrie ein. Dieselbe Treppenlösung wurde auch für das *theatrum tectum* von Pompeii[2581] gewählt. Es ist deutlich, dass mit der Einführung der flachen Ehrenstufen in der Orchestra dem Umgang dahinter, der später oft durch einen *balteus* abgetrennt wird[2582], eine für die Verteilung der Besucher noch wichtigere Aufgabe zufällt. Die Treppenlösung mit halbkreisförmigen Stufen wurde anderswo nur vereinzelt aufgegriffen[2583].

Zusammenfassend ergibt sich, dass hinsichtlich der Entwicklung vom griechischen zum spätrepublikanisch-kaiserzeitlichen römischen Theater wichtige Schritte zwischen dem späteren 2. und dem früheren 1. Jahrhundert v. Chr. in Kampanien vollzogen worden sind[2584]. Spätestens um 100 v. Chr. wurde mit *Pietrabbondante* der Schritt hin zum einheitlichen Plan für den ganzen Bau getan. Dabei wurde das bis dahin auch in Kampanien übliche Paraskenien-Bühnenhaus durch einen einfacheren Bühnenhaustypus mit gerader Front und vorgelagerter Bühne ersetzt. Spätestens um 80 v. Chr. wurde mit dem *theatrum tectum* von Pompeii das niedrige *pulpitum* an die Stelle des hohen Proskenions griechischer Tradition gesetzt, wie es noch um 100 v. Chr. in *Pietrabbondante* vorhanden ist[2585]. Ebenso wurde die Prohedrie griechischer Form erstmals um 80 v. Chr. durch flache Stufen für Ehrensitze ersetzt. Bereits im ausgehenden 2. Jahrhundert v. Chr. begegnet mit dem Theater von Teanum Sidicinum, wenig später auch mit demjenigen von Cales erstmals eine Cavea, die ganz über Radialkammern in *caementa*-Technik errichtet ist. Alle genannten Entwicklungsschritte waren damit getan, *bevor* mit dem Pompeiustheater in Rom das römische Theater im engen Sinn erstmals in monumentaler Ausprägung auftrat[2586]. Abschliessend sei darauf hingewiesen, dass durch die literarische und inschriftliche Überlieferung für Kampanien, aber auch für weitere Teile Italiens ausserhalb Roms, schon früh ein aktives Theaterleben bezeugt wird[2587], das nicht ohne Auswirkungen auf die Entwicklung in Rom selber geblieben ist.

27. Die Anfänge des römischen Theaters: sizilische und kampanische Vorläufer: Der Ursprung der römischen *scaenae frons*

Neben der einheitlichen Grundrissform ist als zweites Element, wie oben[2588] dargelegt wurde, die architektonische Gliederung der Bühnenfront, die sogenannte *scaenae frons*, für das römische Theater charakteristisch. Auch hier führt die Suche nach Vorbildern nach Sizilien[2589]. Dass in Sizilien seit dem Ende des 4. Jahrhunderts Theater mit einer Bühnenwand mit plastischem Architekturdekor nachzuweisen sind, wurde schon ausführlich dargelegt[2590]. Aber auch ausserhalb Siziliens sind, angefangen mit dem Dionysostheater in Athenai, vereinzelt derartige plastische Architekturprospekte belegt[2591]. Grundsätzlich wäre also denkbar, dass die römische *scaenae frons* direkt von einem solchen griechischen Vorbild hergeleitet wurde, nicht über die sizilischen Zwischenglieder vermittelt worden ist. Dennoch wird allgemein, und sicher zu Recht, wie die Tradition des plastischen

Lösung eine andere gewesen zu sein. Näher bei den griechisch mutterländischen Vorbildern bleibt die Prohedrie von Herakleia Minoa mit einer einzigen, ins Kerkis-System integrierten Bankreihe.

2579 cf. Mitens 36, Abb. 29; Courtois 54, Abb. 37.

2580 cf. Mitens 37, Abb. 30; Courtois 57, Abb. 40.

2581 cf. Bieber, History² 175, Abb. 613f.

2582 cf. dazu unten 387f.

2583 cf. hier unten 304 zu Scolacium, cf. den Katalogteil *s. v.*

2584 Dazu ausführlicher auch Courtois 79–82, welche die Veränderungen im Theaterbau mit veränderten Spielgewohnheiten begründet.

2585 Courtois 99f. mit Anm. 340, postuliert für das *pulpitum* einen italischen Ursprung, wobei aber Vorläufer in Sizilien nicht ausgeschlossen sind.

2586 Dazu unten 277.

2587 Die nicht sehr zahlreichen Zeugnisse wurden zusammengestellt und umsichtig interpretiert von Rawson, BSR 1985, 97–113.

2588 cf. oben 261.

2589 So auch Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 419. Courtois 62f. Courtois., in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 172.

2590 cf. oben 210–219.

2591 cf. oben 219–222.

Bauschmucks zeigen wird, angenommen, dass die römische *scaenae frons* von den sizilischen Bühnenhäusern angeregt worden ist[2592]. A. von Gerkan wollte allerdings eine umgekehrte Abhängigkeit annehmen, doch beruht seine These auf der heute überholten Spätdatierung der Bühnenhäuser von Segesta und Tyndaris[2593].

Eine Bühnenfront mit plastischem Architekturschmuck ist bisher in Kampanien nur beim grossen Theater von Pompeii (Phase 2) nachzuweisen, wo sie die ältere Paraskenienfront ersetzt, deren Ausgestaltung im Einzelnen unbekannt bleibt. Da nur die Sockel der Ordnung erhalten geblieben sind, lässt sich über die Ausgestaltung im Einzelnen nichts Sicheres sagen[2594]. Dies ist um so bedauerlicher, als es sich hier um die erste bekannte plastische Architekturfassade auf dem Boden Italiens handelt[2595]. Die ältere Bühnenfront von *Pietrabbondante* besass mit Sicherheit keine plastische Architekturgliederung, weil die erhaltene Mauerstärke dafür nicht ausreicht[2596]. Es fragt sich aber, in wieweit bereits die kampanischen Bühnenhäuser der älteren Generation, Pompeii (Phase 1), Sarnus und Nuceria, welche den Paraskenientypus aus Sizilien übernommen haben[2597], wie ihre Vorbilder eine plastische Architekturfassade aufwiesen. Leider erlaubt der Erhaltungs- und Publikationsstand[2598] nicht, hier zu einem sicheren Schluss zu kommen. Es scheint aber *a priori* doch wahrscheinlich, dass mit dem Paraskenien-Grundriss auch der plastische Dekor, allenfalls in modifizierter Form, übernommen worden ist. Dann liesse sich auch die Säulenstellung vor der Bühnenfassade von Pompeii (Phase 2) besser verstehen, für welche sonst, will man nicht eine spontane neue Erfindung annehmen, wofür es keinerlei Anlass gibt, ein erneuter Rückgriff auf die älteren sizilischen Vorbilder postuliert werden müsste. Erinnert sei an die im zweiten Stil bemalte Bühnenfront des *theatrum tectum* in Pompeii[2599]. Gemalte Architekturen an Bühnenwänden bezeugt auch Vitruv[2600].

Eine deutliche Verbindungslinie von Sizilien zu den kampanischen Theatern und zum Pompeiustheater in Rom lässt sich bei der Analyse des plastischen Bauschmucks ziehen. Oben[2601] wurde dargelegt, dass Stützfiguren, in der Regel in der Form von Satyrn und Mänaden, ein typisches Element der sizilischen Bühnenhausdekoration gewesen sind. Vergleichbare Stützfiguren sind auch für die kampanischen Theater charakteristisch. Die ältesten Beispiele sind teilweise noch mit dem Grundrisstypus des Paraskenien-Bühnenhauses verbunden, so bei Sarnus (Phase 1). Das Stützfigurmotiv wird aber auch bei den ersten Bühnenhäusern ohne Paraskenien übernommen, so in *Pietrabbondante* und im *theatrum tectum* von Pompeii. Unsicher bleibt, ob vielleicht auch Pompeii (Phase 1 und 2) solche Figuren aufgewiesen haben, was aus typologischen Gründen wahrscheinlich sein dürfte. Einige weitere vergleichbare Stützfiguren kommen aus dem grossgriechischen Hinterland, sind aber bisher nicht mit erhaltenen Theaterbauten zu verbinden. Der früher im Palazzo Dardes in Venosa verbaute Atlant aus lokalem Kalkstein im Museum von Venosa kann zu einem bisher archäologisch nicht bekannten Theater in Venusia gehört haben[2602]. Zwei weitere Figuren, die eine kniend, die andere stehend, aber unbekleidet, befinden sich im Museum von Benevent[2603], Herkunftsangaben fehlen; nicht auszuschliessen ist, dass sie zu einem Vorgängerbau vom kampanischen Typus des kaiserzeitlichen Theaters von Beneventum gehörten, welches erst vergleichsweise spät errichtet und erst 125 oder 126 n. Chr. eingeweiht worden ist. Eine in Tegianum gefundene Stützfigur ganz entspre-

2592 cf. L. Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. (oben Anm. 1809) 137 mit älteren Belegen. cf. ausserdem Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 415; ausdrücklich auch Lauter, Architektur a. O (oben Anm. 405) 173f. Courtois 101f. E. Frézouls, Dioniso 59, 1989, 342. Dagegen unbegründet Buckler a. O. (oben Anm. 1900) 293 mit Anm. 80. cf. auch J.-Ch. Moretti, Topoi 3, 1993, 98.

2593 Dazu ausführlich oben 211 und 221 mit Anm. 1992. Gegen von Gerkans These schon Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. 137.

2594 So schon Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 77: '*Wie die* scaenae frons *und die Hyposkenionwand dieses ersten römischen Umbaus aussahen, wissen wir leider nicht*'.

2595 Für Courtois 70, ist Pompeii (Phase 2) das erste Beispiel einer *scaenae frons*, wie sie dann in der Kaiserzeit üblich wird. Allerdings kann Pompeii (Phase 2) noch nicht als römisches Theater im engeren Sinn angesehen werden; man wird dessen Bühnenfront daher eher als Zwischenglied einer Entwicklung ansehen wollen, die zur römischen *scaenae frons* führen wird. Zu deren Entstehung ausführlich cf. unten 403–410.

2596 Die Steinsockel mit Einlassungen im Hyposkenion vor der Bühnenfront sind anders zu erklären, cf. Katalogteil *s. v. Pietrabbondante*. Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 417 nimmt dagegen eine *scaenae frons* an, der er herumliegende Architekturglieder zuweist; die Steinsockel mit Einlassungen erklärt er a. O. 418 als Vorrichtungen für das Bewegen von Kulissen.

2597 cf. oben 200.

2598 So bleibt die Funktion der gegen das Innere des Bühnenhauses vorspringenden Sockel, die wohl zu Sarnus (Phase 1) gehören, offen; cf. Courtois 124, Abb. 97.

2599 cf. F. Mazois/M. Gau, Les ruines de Pompei 4 (1838) 57.

2600 Vitr. VI 2, 11: *in scaenis pictis videntur columnarum proiecturae, mutulorum ecphorae, signorum figurae prominentes*.

2601 cf. oben 218f. 231f.

2602 cf. M. L. Marchi, in: M. Salvatore, Il Museo archeologico Nationale di Venosa (1991) 145 mit 3 Abb.

2603 cf. S. Adam Muscettola, in: La romanisation du Samnium aux IIe et I^{e} siècles av. J. C. Colloque du Centre Jean Bérard, Neapel 1988 (1991) 206, Abb. 1f. G. Capecchi, EAA, Secondo suppl. 1971–1994, V (1997) 5768, Abb. 751, *s. v.* telamone.

chender Art[2604], die jedoch aus Marmor bestehen soll, deutet vielleicht auf die Existenz eines Theaters des kampanischen Typus in dieser Stadt im nördlichen Lukanien, am Südrand der kampanischen Einflusszone hin. Ganz unsicher und unwahrscheinlich bleibt dagegen die Verbindung des Atlanten aus Montescaglioso mit dem Theater von Metapontion [2605]

Neu ist bei den kampanischen Theatern, dass die Stützfiguren ihre Körperhaltung und ihre Position am Bau gewechselt haben. Von typischen Schmuckelementen des Bühnenhauses sind sie zu solchen der Cavea geworden. Von der Bühnenfront sind sie ans untere Ende der Brüstungsmauer der Analemmata oberhalb des vorderen Umgangs gerückt[2606]. Der Gestus des Stützens ist derselbe geblieben. Die neue Verwendung im Rahmen der Architektur hat aber dazu geführt, dass die Figuren knien, denn stehend hätten sie dort keinen Platz. Die Stützfiguren sind kombiniert mit Greifen- und Sphingenelementen[2607] an den Seitenlehnen der Prohedriebänke[2608]. Hier sei daran erinnert, dass bereits im Theater von Iaitas Löwenpranken den seitlichen Abschluss der Prohedriebank bezeichnen[2609]; auch für dieses Element lässt sich damit eine Verbindung zu sizilischen Vorbildern ziehen.

Bemerkenswert scheint, dass nur der männliche Stützfigurentypus übernommen und adaptiert worden ist. Es handelt sich dabei nicht mehr um Satyrn im charakteristischen Theaterkostüm, wie bei den Vorbildern in Sizilien[2610], sondern um nackte Atlanten[2611]. Damit wurde im Grunde wieder auf den ursprünglichen Stütztypus zurückgegriffen, wie er seit dem Zeustempel von Agrigent in monumentaler Ausprägung nachzuweisen ist[2612]. Der Kontext der Theaterarchitektur macht aber deutlich, dass die Idee, derartige Stützfiguren zu verwenden, von den sizilischen Theatern her vermittelt worden ist. Die Aufgabe des Satyrtypus im traditionellen griechischen Theaterkostüm zeigt an, dass dieser im jüngeren, kampanischen Zusammenhang nicht mehr verstanden worden ist. Auch im Fall der Stützfiguren lässt sich somit eine Entwicklung fassen, die von Sizilien nach Kampanien führt, die erneut in die Jahre vor und um 100 v. Chr. zu datieren ist. Sie ist weitgehend an den gleichen Bauten zu belegen, wie die Entwicklung des Bühnenhausgrundrisses.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass nicht nur für die Grundrissgestaltung, sondern auch für den Aufriss der Bühnenwand und für den charakteristischen Skulpturschmuck die sizilischen hellenistischen Theater eine direkte Vorbildwirkung auf die kampanischen Theater ausgeübt haben[2613]. Die Auswirkung auf die römischen Theater wird im Zusammenhang mit dem Pompeiustheater darzulegen sein.

28. Die Anfänge des römischen Theaters: Vorgängerbauten in Rom aus Holz

Um 500 v. Chr. wurden in Griechenland die ersten festen Theater errichtet[2614]. Die ältesten Steintheater im Westen der griechischen Welt gehen ins spätere 4. Jahrhundert v. Chr. zurück; Beispiele sind in Süditalien Metapontion, Rhegion und Elea, in Sizilien Syrakusai, Iaitas und Tyndaris. In Kampanien, im kulturellen Grenzbereich zwischen Süd- und Mittelitalien, gibt es seit dem späteren 2. Jahrhundert feste Theaterbauten, zuerst in Nuceria, Pompeii und Sarnus. All die genannten Bauwerke sind Theater des griechischen Typs. In Rom ist das erste Stein-

2604 Teggiano, Museum. DAI Rom, Inst.Neg. 78'493 und 78'494. Genannt von V. Bracco, InscIt III, III 1, 136f. cf. auch den Katalogteil *s. v.*

2605 Während E. Lattanzi, 194 vorsichtig von einer Möglichkeit spricht, wird die Zugehörigkeit zu einem Theater bei M. L. Marchi, in: M. Salvatore, Il Museo archeologico Nationale di Venosa (1991) 145 bereits als zutreffend bezeichnet. Satyratlanten mit Fellrock müssen nicht zu einem Theater gehören, cf. die Figurenelemente vom hellenistischen Tempel von S. Leucio in Canosa, P. Pensabene, in: M. Tagliente (Hrsg.), Italici in Magna Grecia. Lingua, insediamenti e strutture (1991) 292f. 315f., no. 97–99, Taf. 131, ausserdem ein Fragment unbekannter Verwendung aus dem Siedlungsgebiet von Iaitas, H. P. Isler, AntK 41, 1998, 40, Taf. 10, 4.

2606 Zum Problem der Anbringung der Stützfiguren bei den sizilischen Theatern cf. oben 233.

2607 Zu diesen Elementen, welche in griechischer Tradition stehen, im Einzelnen oben 128 und 125. Beide Typen kombiniert sind bisher nur in Sarnus (Phase 1) nachgewiesen.

2608 *Pietrabbondante*: Mitens 37, Abb. 30. Pompeii, *theatrum tectum*: Courtois 79, Abb. 59. Sarnus (Phase 1): Mitens 36, Abb. 29; Courtois 54, Abb. 38.

2609 Nur an einer Stelle erhalten, cf. H. P. Isler, AntK 29, 1986, 69 mit Abb. 2. Auch oben 125.

2610 Zum Typus oben 231.

2611 *Pietrabbondante*: Mitens 37, Abb. 30. Pompeii, *theatrum tectum*: Bieber, History[2] 175, Abb. 615; Courtois 79, Abb. 59. Von den Atlanten von Sarnus (Phase 1) sind nur unpublizierte Reste gefunden worden.

2612 Dazu oben 231.

2613 Eine eigenwillige Verbindungslinie von den von C. Anti und ihm selber rekonstruierten Phasen des grossen Theaters von Syrakusai unter Timoleon und unter Hieron II zu den kampanischen Theatern zieht L. Polacco, Rapporti tra i teatri greco-italici e i teatri sicelioti, in: Ercolano 1738–1988: 250 anni di ricerca archeologica, Atti del Convegno Internazionale Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei 1988 (1993). Zur Kritik an Antis und Polaccos Interpretation der Reste des grossen Theaters von Syrakusai cf. Katalogteil *s. v.*

2614 cf. oben 54–60.

theater dagegen erst viel später, nach 60 v. Chr. errichtet worden, Bauherr war Pompeius der Grosse. Dieser auffällige Sachverhalt soll im Folgenden näher untersucht werden.

Theateraufführungen gab es in Rom schon in früherer Zeit[2615]. Für das Jahr 364 v. Chr. bezeugt Titus Livius (VII 2)[2616] erstmals Theaterspiele etruskischer Art, welche dann von der römischen Jugend nachgeahmt worden seien. Im Jahr 240 v. Chr. gelange im Rahmen der *ludi Romani* erstmals ein Drama griechischer Tradition zur Aufführung, ein Werk des Livius Andronicus aus Tarent[2617], das wohl eine Bearbeitung eines griechischen Stücks in lateinischer Sprache war. Mit M. Accius Plautus (um 254–184 v. Chr.)[2618] und P. Terentius Afer (195/185–159 v. Chr.)[2619] bildete sich im späten 3. und im 2. Jahrhundert eine eigenständige römische Komödientradition heraus, auch wenn sich die Dichter stark auf die Vorbilder insbesondere der griechischen Neuen Komödie, besonders auf Menander, Diphilos, Philemon und Demophilos abstützten, seltener auf die Mittlere Komödie rekurrierten[2620]. Daneben gab es in Rom auch Tragödiendichtungen[2621].

Ein anschauliches Bild von einer solchen frühen Theateraufführung mit ihrem gemischten Publikum vermittelt Plautus selber im Prolog des *Poenulus* (15–35): *Steh auf, Ausrufer! Schaff Ruhe im Publikum. Ich stehe schon eine Weile hier und warte, ob du deine Aufgabe erfüllen kannst. Setze jetzt deine Stimme ein, die du besitzest und von der du lebst. Wenn du nicht schreist, wird dich der Hunger dahinraffen! Kehre jetzt wieder an deinen Platz zurück, um doppelten Lohn zu empfangen. Nun wird es gut sein, dass ihr meine Anweisungen befolgt. Keine alte Vettel soll sich auf den Bühnenrand setzen. Die Liktoren sollen weder die Stimme erheben noch mit den Ruten lärmen. Der Platzanweiser soll nicht vor den Sitzenden auf- und abgehen (und die Sicht versperren) und soll keine Zuspätkommenden an den Platz führen, während die Schauspieler schon auf der Bühne sind. Wer zu Hause zu lange geschlafen hat, soll jetzt geduldig stehen bleiben. Und ein anders Mal weniger lang schlafen. Die Sklaven sollen nicht die Plätze besetzen, damit die Freien Platz finden. Oder sie sollen das Geld für ihre Freilassung aufbringen. … Die Ammen sollen die Säuglinge zu Hause versorgen und sie nicht mit ins Theater bringen. So kann ihnen nicht die Milch ausgehen, und die Säuglinge werden nicht hungrig und blöcken im Theater nicht wie Ziegen. Die Frauen sollen schweigend zuschauen, sollen still lachen und sollen es unterlassen, mit ihren schrillen Stimmen zu lärmen. Das Geschwätz sollen sie zu Hause abhalten, damit sie nicht auch hier, wie dort, den Männern auf die Nerven fallen*. Usw.

All diese Werke wurden auf improvisierten Bühnen und in temporär errichteten Theatern aufgeführt, denn der Bau eines festen Theaters war in Rom durch Senatsbeschluss verboten, wie noch genauer zu zeigen ist. Festgehalten sei zunächst, dass offensichtlich die ganze Bevölkerung mit Frauen und Kindern an den Aufführungen anwesend war, ebenso, wenn auch mehr geduldet als willkommen, die Sklaven[2622]. Über die Ausgestaltung dieser temporären Theater im Einzelnen weiss man wenig. Wie die Plautus-Stelle zeigt, gab es feste Sitzplätze[2623], die von Platzanweisern zugeteilt wurden, offen bleibt, auf Grund welcher Kriterien. Das Sitzhaus nennt Plautus bemerkenswerterweise *cavea*[2624]; da es zu seiner Zeit noch keine gebauten Theater in Mittelitalien gegeben hat, kann der Ausdruck nicht mehr sein als eine blosse Übersetzung des griechischen κοιλόν, welcher keinerlei vergleichbare bauliche Realität entsprach[2625]. Die Bühne wird von Plautus *proscaenium* genannt[2626]; es ist offensichtlich, dass für die Aufführungen das griechische Vorbild der hohen Bühne übernommen wurde. Dies entspricht den praktischen Anforderungen mit dem Ziel, die Schauspieler aus dem Kreis der Zuschauer im wörtlichen Sinn herauszuheben[2627]. Hinzu kommt, dass die Vorbilder

2615 Allgemein zum republikanischen Theaterwesen in Rom Beare, The Roman Stage [3](1964, 1968) a. O. (oben Anm. 2309). Verschiedene Beiträge in Lefèvre, röm. Drama (1978), dazu Einzelhinweise im Folgenden. Rawson, BSR 1985, 97–113. N. Savarese (Hrsg.), Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma (1996); darin insbesondere Gentili, Il teatro ellenistico e il teatro romano arcaico a. O. (oben Anm. 1193) 3–20. Zu den frühen Theaterbauten in Rom auch Fuchs, Theater 2–5; F. Coarelli, Campo Marzio (1997) 603–606.

2616 cf. dazu auch J. Blänsdorf, Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie, in: Lefèvre, röm. Drama 92–94, mit Anm. 7.

2617 cf. Blänsdorf, in: Lefèvre, röm. Drama 125–127. Ferner H. Cancik, Die republikanische Tragödie, in: Lefèvre, röm. Drama 320. 322. 338. Auch Lefèvre, röm. Drama 8f.

2618 cf. Blänsdorf, Plautus, in: Lefèvre, röm. Drama 135–222.

2619 cf. H. Juhnke, Terenz, in: Lefèvre, röm. Drama 223–307.

2620 cf. Blänsdorf, in: Lefèvre, röm. Drama 137 und 158–163. Auch Juhnke, in: Lefèvre, röm. Drama 256–259.

2621 cf. Cancik, in: Lefèvre, röm. Drama 308–347.

2622 cf. auch Beare, The Roman Stage a. O. (oben Anm. 2309) 173–175. Rawson, BSR 1987, 87. Zur Frage, wer berechtigt war, an den griechischen Theateraufführungen teilzunehmen, cf. oben 79f.

2623 **Auch weitere Stellen bei Plautus, zusammengestellt bei Bieber, History[2] 167 und Beare, The Roman Stage a. O. 241–244, bezeugen das Vorhandensein von Sitzen: Amphitruo 66–68; Curculio 644–647, Miles Gloriosus (datiert 206/5 v. Chr.) 81–83; Poenulus 5 und 1224; Truculentus 968.**

2624 Amphitruo 66 und 68; Bieber, History[2] 167.

2625 Zu den Termini *cavea* und κοιλόν cf. oben 25.

2626 **So Truculentus 10; Amphitruo 91; Poenulus 17 und 57. Zusammengestellt bei Bieber, History[2] 167.**

2627 Schon die Holzbühnen der Phlyakenposse waren hoch, cf. oben 177–179.

des Plautus griechischen Komödien waren[2628], welche zum guten Teil für eine Aufführung auf dem hohen Proskenion geschrieben worden sind. Wie seine griechischen Vorbilder benötigte auch Plautus eine Bühnenwand als Hintergrund, welche auch ein Obergeschoss aufwies[2629].

Temporäre Theater und Bühnen aus Holz hat es bekanntlich auch schon im griechischen Bereich gegeben. Zu erinnern ist an die hölzernen Tribünen, die ἴκρια, welche in Athen zusammenbrachen und zur Errichtung eines festen Theaters führten[2630]. Aber auch sonst wird man in Griechenland mancherorts in der früheren Zeit zunächst mit provisorischen Holzbauten rechnen müssen, insbesondere vor der Einführung des kanonischen Rundkoilons um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr., welches sich in der griechischen Welt rasch ausbreitete[2631]. Zu erinnern ist im Weiteren auch an die im Westen verbreiteten Phlyakenpossen, welche durchwegs auf provisorischen Bühnen gespielt worden sind[2632]. Näher bekannt ist uns diese Gattung insbesondere, weil sie auf bildlichen Darstellungen ihren Niederschlag gefunden hat. Doch muss es ähnliche volkstümliche Theatergattungen auch andernorts gegeben haben, nicht nur im Westen[2633].

Die Darstellungen der Phlyakenvasen zeigen die eine Möglichkeit, um die Theateraufführungen einem grösseren Publikum sichtbar zu machen: man errichtet eine hohe Bühne[2634], das Publikum befindet sich, sitzend oder stehend, auf einer mehr oder weniger flachen Ebene, z. B. einem öffentlichen Platz in einer Stadt. Es ist dies eine Lösung, wie sie auch heute für Kasperletheater und Jahrmarkts-Schaubuden verwendet wird[2635]. Die andere Lösung, welche für die ältesten griechischen Theater gewählt wurde, war, die Aufführung auf einer ebenen Fläche vor einem Hang abzuhalten und das Publikum auf diesem natürlichen Abhang zu gruppieren[2636]. Daraus entstand dann das gebaute Koilon des griechischen Theaters, das erst nachträglich mit einem festgebauten Bühnenhaus versehen wurde[2637]. Es ist offensichtlich, dass die Errichtung einer Bühne in der Art der Phlyakenposse die einfachere Lösung war, die insbesondere die Durchführung von Aufführungen fast überall möglich machte.

Die Besonderheit in Rom[2638] besteht nicht darin, dass hier Holztheater und Holzbühnen benutzt worden sind, sondern darin, dass diese Art von provisorischen Theaterbauten so lange beibehalten wurde, noch zu einer Zeit, als anderswo, selbst in Mittel- und Norditalien[2639], bereits Steintheater errichtet wurden. Diese Merkwürdigkeit hängt mit dem Verbot zusammen, feste Theater zu errichten, welches auf die Stadt Rom beschränkt war. Die Existenz eines solchen Verbotes wird durch die schriftliche Überlieferung[2640] bezeugt. Danach wurde auf Antrag des P. Cornelius Scipio Nasica, gestützt auf einen Senatsbeschluss, welcher das Errichten von *subsellia* für *ludi* näher als 1000 Doppelschritte bei der Stadt verbot, 151 v. Chr. die Errichtung eines festen Theaterbaus gestoppt, mit dessen Erbauung die Censoren M. Valerius Messalla und C. Cassius Longinus im Jahr 154 v. Chr. begonnen hatten. Dass zwischen dem Baubeginn und dem Baustopp 3 Jahre liegen, wird kaum nur damit zusammenhängen, dass der Theaterbau eine lange Bauzeit hatte, sondern vielmehr politische Auseinandersetzungen spiegeln, die dem Senatsbeschluss vorausgegangen sind. Das Theater sollte für die *ludi Megalenses*[2641] dienen und befand sich der in Nähe des Tempels der Magna Mater auf dem Palatin. Bis heute sind archäologisch keine Reste dieses Baus fassbar. Der Senatsbeschluss hat mit Sicherheit keinerlei neue Bestimmungen geschaffen, sondern nur ein Verbot bekräftigt, welches implizit oder explizit bereits bestanden

2628 So schon oben 269.

2629 Amphitruo 863, wo das Obergeschoss als *cenaculum* bezeichnet wird. Angesichts des unterschiedlichen kulturellen Umfeldes und des zeitlichen Abstandes von einem Jahrhundert sollten für die Rekonstruktion der Bühne des Plautus die Darstellungen der Phlyakenvasen wohl besser nicht so detailliert herangezogen werden, wie dies Bieber, History² 167 tut. Beare, The Roman Stage a. O. 176f. hat versucht, auf Grund der Stücke die Bühne des Plautus und Terentius zu rekonstruieren.

2630 cf. oben 46.

2631 Dazu oben 69–71.

2632 cf. oben 177 mit Anm. 1515.

2633 Zu den *versus Fescennini* und zu den *fabulae Atellanae* cf. Blänsdorf, in: Lefèvre, röm. Drama 95–98. R. Rieks, Mimus und Atellane, in: Lefèvre, röm. Drama 348–377. Zu Griechenland Landfester, in: Seeck, griech. Drama 354.

2634 cf. oben 203.

2635 Ähnlich auch Gerhäuser, Spielmöglichkeiten a. O. (oben Anm. 273)10.

2636 cf. oben 65.

2637 cf. oben 156f.

2638 Zu den Holztheatern in Rom zusammenfassend Gros, L'architecture romaine 274f. Auch Sear RT 54–57.

2639 Dazu unten 296–306.

2640 cf. den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Valerii Messallae et Cassii Longini* mit den Belegstellen. Besonders deutlich ist Val. Max. II 4, 2: ... *senatus consulto cautum est ne quis in urbe propiusve passus mille subsellia posuisse sedensve ludos spectare vellet* ...

2641 Zu den *ludi scaenici* aus diesem Anlass und zu den archäologischen Resten, welche damit verbunden sind, cf. P. Pensabene, in: U. Bianchi/M. J. Vermaseren, La soteriologia dei culti orientali nell'impero romano, Atti del Colloquio Internazionale, Roma 1979. Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain 92 (1982) 76–78. cf. auch Blänsdorf, in: Lefèvre, röm. Drama 115: *ludi scaenici* seit 194 v. Chr.

hat[2642]. Das Verbot wird ausdrücklich bestätigt in der *tabula Heracleensis*[2643] wohl aus caesarischer Zeit, wo nur eine temporäre Errichtung von *scaena, pulpitum ceteraque* für *ludi* im Abstand von weniger als 1000 Doppelschritten von der Stadt Rom, d. h. vom Pomerium, für bestimmte Spiele zugelassen wird.

Warum in Rom ein Verbot bestand, feste Steintheater zu errichten, ist nicht schwer zu verstehen. Es hatte nichts mit Griechenfeindlichkeit oder allgemeiner Kulturfeindlichkeit[2644] zu tun, wie man früher auch dachte[2645]. Auch dass das Stehen der römischen Art angemessener sei, wie der Senatsbeschluss nach Valerius Maximus[2646] besagte, wird man nicht als ernsthaften Grund ansehen wollen. Vielmehr hängt das Verbot mit der zweiten wichtigen Funktion des Theaters zusammen; im griechischen Raum diente dieses selbstverständlich auch für die Volksversammlungen[2647]. Ein Theater zu besitzen war für eine griechische Stadt Zeichen der Freiheit und der politischen Selbstverwaltung[2648]. Die römische Oligarchie wollte keine Theater als Versammlungsbauten für potentielle Volksversammlungen und Zusammenrottungen dulden, die sie als Bedrohungen der öffentlichen Ordnung ansah[2649]. In dieselbe Richtung zielt auch der zweite Teil des genannten Senatsbeschlusses, wo verboten wird, bei Theateraufführungen zu sitzen[2650], was eine Neuerung bedeutete. Tatsächlich sass man in Rom im frühen 2. Jahrhundert v. Chr. im Theater. Dies ergibt sich aus der Nachricht für das Jahr 194 v. Chr. bei Titus Livius[2651] und M. Tullius Cicero[2652], wonach damals bei den *ludi Megalenses* auf Anordnung des P. Scipio Africanus die Senatoren erstmals getrennt vom übrigen Volk sassen, was Protest auslöste[2653]. Etwa gleichzeitig sind die zitierten Textstellen bei Plautus aus den Jahren zwischen 210/206 und 184 v. Chr.[2654], welche das Sitzen im Theater bezeugen[2655]. Offensichtlich bestand zwischen dem gesetzlichen Anspruch, den der Senat vertritt, und der Realität der Theateraufführungen ein Unterschied! Was die Form der provisorischen Theaterbauten angeht, die benötigt wurden, ist offensichtlich, dass es für ein stehendes Publikum ausreichte, eine Bühne, *scaena*, zu errichten, während für ein sitzendes Publikum entsprechende Sitzgelegenheiten, ein *theatrum* (bei Plautus eine *cavea*), nötig wurden.

Zu den frühen Theaterbauten und Bühnen aus Holz in Rom gibt es eine dichte Reihe von Schriftquellen[2656]. Dabei

---

2642 Als neues Gesetz interpretiert von Gros, Architecture et Société 20, mit weiterer Literatur in Anm. 87, der sich auf Bieber, History² 167f. beruft.

2643 cf. CIL I² 593, Z. 77f. Zitiert von Courtois 62, Anm. 179. Im Einzelnen unten 272f. mit Anm. 2672.

2644 Dieses Argument wird bei Courtois 61, Anm. 179 aufgegriffen und in einen grösseren Zusammenhang gesetzt.

2645 cf. etwa F. Münzer, in RE 7, 1900, 1499, *s. v.* Cornelius, no. 354: ... *eine den Sitten schädliche Neuerung* ... ; . Beare, The Roman Stage a. O. (oben Anm. 2309) 171: *Puritanical opposition*, dazu 172 mit dem bezeichnenden Vergleich mit Zuständen im puritanischen England des 18. Jahrhunderts! Danach auch Rawson, BSR 1985 97. cf. auch noch M. Braun/F.-H. Mutschler, Plautus ludens, in: M. Braun/A. Haltenhoff/F.-H. Mutschler, Moribus antiquis res stat romana (2000) 183. Nach Bieber, History² 168 wurden die provisorischen Theater wegen der Brandgefahr immer sogleich wieder abgebrochen; ohnehin habe kein Bedürfnis für ein ständiges Theater bestanden, da die Aufführungen und Triumphspiele nur in grösseren zeitlichen Abständen stattfanden. Dieser Argumentation wird man kaum zustimmen können; auch in Griechenland wurden die Theater nur während weniger Tage des Jahres für Aufführungen benutzt.

2646 Val. Max. II 4, 2. cf. auch Liv. Per. 48: ein festes Theater wäre *inutile et nociturum publicis moribus*.

2647 Dazu oben 252f. Hervorgehoben auch von Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 421f., der demgegenüber den *'müssigen Luxuscharakter'* der römischen Theaterbauten unterstreicht. Die politische Dimension der Theaterbauten unterstreicht auch Gallo, I teatri delle *poleis* siciliane a. O. (oben Anm. 2415) 537–540. E. Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* et son contexte politique, in: Théâtre et spectacles dans l'antiquité. Actes du Colloque de Strasbourg 1981 (1983) 194f. mit Anm. 10 verweist auf den Passus bei Athenaios V 51, wo ein Theater ohne Volksversammlung mit einem geschlossenen Heiligtum parallel gesetzt wird!

2648 cf. schon oben 51. So argumentiert auch Courtois 62, Anm. 179.

2649 So ausdrücklich bezeugt von Cic. Flacc. 16 und Tac. ann. XIV 20, 2; zitiert bei Courtois 62, Anm. 179. Auf politische Äusserungen des Volks im Theater in Kampanien verweist N. Purcell, in: M. Frederiksen, Campania (1984) 336 mit Anm. 166. Angeführt, zusammen mit Belegstellen für politische Tumulte in griechischen Theatern, von Rawson, BSR 1985, 99, Anm. 10. Politische Gründe für das Verbot nennt schon A. Rumpf, MdI 3, 1950, 44f., dann auch Kolb, Agora und Theater a. O. (oben Anm. 11) 89, E. Frézouls, Le théâtre romain et la culture urbaine, in: La città antica come fatto di cultura, Atti del Convegno di Como e Bellagio 1979 (1983) 110. E. Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. 194 und Gros, L'architecture romaine 274; zur konservativen Haltung der Scipionen auch Frézouls, *theatrum lapideum* a. O. 195f. cf. etwa auch P. Zanker, in: Hellenismus in Mittelitalien 424.

2650 Das Verbot scheint einige Zeit in Kraft geblieben zu sein, wie Liv. Per. 48 sagt: *populusque aliquamdiu stans ludos spectavit*.

2651 Liv. XXXIV 44, 5 und 54, 3–8. cf. auch Blänsdorf, in Lefèvre, röm. Drama 106.

2652 Cic. har. resp. XI 24. Die Zeugnisse zusammengestellt schon bei Th. Mommsen, Römisches Staatsrecht III, 2 ³(1888) 893f. mit Anm. 3 (ungenau zitiert bei Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 78)

2653 Allgemein zum Sitzen in den römischen Theatern republikanischer Zeit Beare The Roman Stage a. O. 171f. und 241–247, Appendix A, sowie Rawson, BSR 1987, 107. 112.

2654 cf. Blänsdorf, in: Lefèvre röm. Drama 136, mit Anm. 3.

2655 cf. oben 263 mit Anm. 2623.

2656 Unvollständige Zusammenstellungen bei Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 78f.; Bieber, History² 168; Courtois 1898, 61f. und 83. cf. auch Beare, The Roman Stage a. O. 171f. mit Appendix A zu den Sitzen im römischen Theater.

geht es in der Regel allerdings nicht um antiquarische Nachrichten zum Theaterspiel oder gar zur provisorischen Theaterarchitektur, sondern es tritt ein weiterer Aspekt solcher Theaterbauten in den Vordergrund. Wie alle öffentlichen und monumentalen Bauwerke in Rom sind auch die Theaterbauten zunehmend mit einzelnen Namen aus der politischen Führungsschicht verbunden. So kann es kaum verwundern, dass die ältesten Nachrichten über Holztheaterbauten ins frühe 2. Jahrhundert v. Chr. zurückgehen, während es doch solche Theater oder zumindestens provisorische Bühnen[2657] seit dem mittleren 3. Jahrhundert gegeben haben muss, als in Rom mit Livius Andronicus, Naevius, Ennius und Plautus ein regelmässiger Theaterbetrieb einsetzte.

Die Nachrichten lassen sich hinsichtlich der Zeit, auf welche sie sich beziehen, aufgliedern. Eine erste Gruppe berichtet von Theaterbauten der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. Im Lauf der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts wurden in der Stadt Rom systematisch Infrastrukturbauten im weitesten Sinn errichtet, wie das *emporium*[2658] mit der *porticus Aemilia*[2659] (beide 193 v. Chr. erbaut und 179 v. Chr. ausgebaut), der *pons Aemilius*[2660] im Jahr 179 v. Chr., drei *basilicae*[2661] auf dem Forum (die *Porcia* 184 v. Chr., die *Aemilia et Fulvia* 179 v. Chr. und die *Sempronia* 169 v. Chr.) und schliesslich die *porticus Octavia*[2662] (168 v. Chr.) auf dem Marsfeld. In diesem Kontext wird der schon genannte Versuch der Censoren M. Valerius Messalla und C. Cassius Longinus von 154 v. Chr. zu sehen sein, die Stadt mit einem festen Theater zu versehen[2663] und damit von der Notwendigkeit befreit zu werden, immer wieder provisorische Holzbauten errichten zu lassen, zumal diese, wie die Schriftquellen zeigen, wegen der Konkurrenz zwischen den einzelnen Bauherren offenbar zunehmend einen anspruchsvolleren Charakter hatten.

Von Livius (XL 51, 3) erfahren wir, dass der Censor M. Aemilius Lepidus im Jahr 179 v. Chr. beim Apollotempel *theatrum et proscaenium*, also ein Sitzhaus und eine Bühne errichten liess[2664]. Dieser Censor ist einer der wichtigsten Bauherren seiner Zeit; auf das Jahr seiner Censur, die er zusammen mit M. Fulvius Nobilior ausübte, geht eine Reihe der oben genannten Bauwerke zurück. Auch der Theaterbau steht nicht allein, denn im selben Jahr restaurierte eben dieser M. Fulvius Nobilior den 431 v. Chr. errichteten Tempel des Apollo Medicus[2665]. Beim Apollotempel handelt es sich um den Bau neben dem späteren Marcellustheater, das *theatrum et proscaenium* des M. Aemilius Lepidus war ein Vorläufer des Marcellustheaters[2666]. Über das Baumaterial des *theatrum et proscaenium ad Apollinis* wird nichts überliefert, doch wird man annehmen, dass es im Wesentlichen aus Holz bestanden hat[2667]. Dennoch war es wahrscheinlich auf Dauer gedacht, was die Nennung bei Livius verständlicher machen würde[2668]. Jedenfalls gehörte es ins Bauprogramm der beiden Censoren für Rom[2669]. Coarelli[2670] nimmt an, dass es sich um ein festes Bauwerk gehandelt hat, *l'unico teatro in certo modo stabile* bis zur Errichtung des Pompeiustheaters[2671]. Die späteren, in den Quellen aufgeführten *scaenae* wären dann jeweils in diesem Theater (und dann wohl als Bühnenwand hinter dem festen *proscaenium*) errichtet worden. Die Theorie Coarellis lässt sich weder beweisen noch widerlegen. Dagegen spricht aber doch wohl die Überlieferung von der Verhinderung eines festen Theaterbaus durch P. Cornelius Scipio Nasica im Jahr 151 v. Chr.[2672] mit dem gleichzeitigen

2657 Den Unterschied zwischen Theaterbauten und blossen *scaenae* unterstreicht auch Gros, Architecture et Société 20.

2658 cf. C. Mocchegiani Carpano, LTUR 2 (1995) 221–223, *s. v.* Emporium.

2659 cf. F. Coarelli, LTUR 4 (1999) 116f., *s. v.* Porticus Aemilia.

2660 cf. F. Coarelli, LTUR 4 (1999) 106f. *s. v.* Pons Aemilius.

2661 cf. F. Coarelli, Il Foro Romano 2 (1985) 59–64. 135–140. Auch E. M. Steinby, LTUR 1 (1993) 187, *s. v.* Basilica Porcia und a. O. 167f. *s. v.* Basilica Aemilia; H. Bauer, LTUR 1, 173–175 *s. v.* Basilica Fulvia; I. Iacopi, LTUR 1, 187f. *s. v.* Basilica Sempronia.

2662 cf. Coarelli, Campo Marzio a. O. (oben Anm. 2615) 515–528.

2663 Dieser Bauversuch widerlegt allein schon die Ansicht von Bieber, History² 168, dass für ein festes Theater kein Bedürfnis bestanden habe; cf. dazu oben Anm. 2645.

2664 *ludi scaenici* bei den *ludi Apollinares* gab es seit 212 v. Chr., cf. Blänsdorf, in: Lefèvre, röm. Drama a. O. 114f.

2665 Liv. XL 51,6. Dazu A. Viscogliosi, LTUR 1 (1993) 49, *s. v.* Apollo, aedes in Circo.

2666 Zur älteren falschen Lokalisierung cf. den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Aemilii Lepidi*.

2667 Nach Gros, Architecture et Société 21 handelte es sich um '*des gradins sans doute inamovibles, mais en bois*'. Denkbar wäre auch eine Zwischenlösung mit Stützen aus Stein und Sitzflächen aus Holz, welche für die Aufführungen jeweils angebracht worden wären.

2668 Dies nimmt auch Gros, Architecture et Société 20f. an. Ähnlich Coarelli, Campo Marzio a. O. 604. Anders dagegen Beare, The Roman Stage a. O. (oben Anm. 2309) 171.

2669 So auch M. A. Temelini, The Function of Pompey's Building Complex in the Campus Martius (1993) 9f., welcher den Bau gleichwohl als temporäres Holztheater ansieht.

2670 F. Coarelli, BullCom 80, 1965–67, 68–71. Coarelli, Campo Marzio a. O. 605f.

2671 Gros, Architecture et Société 21, der sich sonst eng an Coarelli anlehnt, scheint die Theorie eines festen Theaters nur bedingt zu übernehmen.

2672 Dass diese Massnahme nur für kurze Zeit gegriffen habe, wie Coarelli, BullCom 1965–67 a. O. 71 meinte, schafft sie nicht aus der Welt. Und die Bestimmung auf der *tabula Heracleensis* zeigt, dass die Regelung offenbar bis ins mittlere 1. Jahrhundert Geltung hatte; cf. oben 271 mit Anm. 2643.

Verbot der Errichtung von *subsellia*[2673], denn mit dem *theatrum et proscaenium ad Apollinis* hätte ja doch ein festes Sitzhaus bestanden, was der Tradition widerspricht und auch zu den Nachrichten über das Unerhörte nicht passen will, das die Errichtung des *theatrum lapideum*[2674] des Pompeius in der Stadt bedeutet hat[2675].

Die Censoren des Jahres 174 v. Chr. Q. Fulvius Flaccus und A. Postumius Albinus liessen nach Livius XLI 27,5 eine Bühne, *scaenam*[2676], bauen[2677], welche den Ädilen und Praetoren für die Aufführungen zur Verfügung gestellt wurde. Wo diese *scaena* stand, wird nicht gesagt, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass sie, wie Coarelli meint[2678], das *theatrum et proscaenium ad Apollinis* des M. Aemilius Lepidus ergänzt hat. Die Stelle zeigt in jedem Fall, dass der Theaterbau zu einem Anliegen der Censoren geworden war; da das Amt der Censur nur alle 5 Jahre besetzt wurde[2679], lässt sich schliessen, dass die von den Censoren errichteten Bauten auf eine gewisse Dauer ausgerichtet waren, dass es sich kaum um Theater gehandelt hat, die nur für eine einmalige Aufführung verwendet werden sollten, sondern eben, wie Livius sagt, den Ädilen und Praetoren zur Verfügung gestellt wurden, nämlich für die kommenden Jahre, und, worauf Coarelli[2680] zu Recht Gewicht gelegt hat, für Aufführungen an den verschiedensten Götterfeste. Vor diesem Hintergrund ist es auch verständlich, dass M. Valerius Messalla und C. Cassius Longinus, ebenfalls als Censoren, im Jahr 154 v. Chr., wie oben schon dargelegt, mit dem Bau eines Steintheaters begannen.

Noch davor, nämlich im Jahr 167 v. Chr. liess L. Anicius[2681] im Circus Maximus eine sehr grosse Bühne bauen und nützte die bestehenden Sitzreihen[2682] für eine Aufführung; Polybios verwendet das Wort Skene, das an ein ganzes Bühnenhaus denken lässt. Grund für die Erwähnung in der Überlieferung ist aber nicht der Bühnenbau, sondern die Tatsache, dass er auf dem Proskenion, also auf der Bühne, Auleten aus Griechenland zusammen mit einem Chor auftreten und zusammen mit diesem musizieren liess. Es handelte sich also wohl nicht um eine dramatische Aufführung, sondern um die Vorführung von Chorliedern der griechischen Art.

Die ersten griechischen dramatischen Aufführungen veranstaltete dann anlässlich seines Triumphes im Jahr 145 v. Chr. L. Mummius[2683]. Allerdings ist über den Rahmen, in welchem diese Aufführungen stattfanden, nichts Näheres bekannt[2684].

Eine zweite Gruppe von Textstellen bezieht sich nicht mehr auf Versuche, mehr oder weniger dauerhafte Theaterbauten zu errichten. Die Überlieferung zeigt vielmehr, dass seit dem ausgehenden 2. Jahrhundert die verschiedenen herausragenden Persönlichkeiten versuchten, sich gegenseitig im Ausschmückungsluxus ihrer jeweils neu errichteten Holz-

2673 Gros, Architecture et Société 20, Anm. 87 weist mit Bezug auf Vitr. V 7, 3 darauf hin, dass *subsellia* nicht gleichbedeutend mit *gradus* ist; *subsellium* meint eine Sitzbank, *gradus* eine Stufe. Der konkrete Sinn der Textstelle ist allerdings nicht ganz deutlich, wie auch die Übersetzung von Fensterbusch, Vitruv. Zehn Bücher a. O., oben Anm. 103) 231 deutlich zeigt; Fensterbusch, a. O. 550, Anm. 283 interpretiert die Präzisierung als Hinweis darauf, dass die Sitzreihen, nicht die Radialtreppen gemeint sind. In jedem Fall handelt es sich aber um fest gebaute Sitzelemente.

2674 Die Bezeichnung *theatrum lapideum* findet sich nur bei Vitr. III 3, 2. cf. die weiteren Belegstellen zum Pompeiustheater bei S. B. Platner/Th. Ashby, A Topographical Dictionary of Ancient Rome (1929) 515, wo die Vitruvstelle fehlt. Inschriftlich bezeugt ist in den *Fasti Amiternini* einmal *theatrum marmoreum*, CIL I 2, p. 244, mittlere Kolumne 12.

2675 Dazu unten 284f.

2676 Nicht ein Theater, wie Temelini, Pompey's Building Complex a. O. 10 sagt. Auch dieser Bau gehört in den Zusammenhang eines grösseren Programms der beiden Censoren, wie Temelini richtig festhält.

2677 cf. dazu auch Gros, Architecture et Société 21. Gros verweist in diesem Zusammenhang zu Recht auf Varro, apud Servius, in Verg. georg. III 24, wonach die Theaterbauten zunächst nur aus einem Sitzhaus bestanden.

2678 Coarelli, BullCom 1965–67 a. O. 69f. Coarelli, Campo Marzio a. O. 605.

2679 cf. zum Censorenamt allgemein E. Meyer, Römischer Staat und Staatsgedanke [4](1975) 164–170.

2680 Coarelli, BullCom 1965–67, 70.

2681 Pol. XXX, 22 (Buettner-Wobst, = XXX 14 Hultsch) bei Athen. XIV 4, p. 615, a.

2682 Zum *Circus Maximus* cf. P. Ciancio-Rossetto, LTUR 1 (1993) 272–277, *s. v.* Es kann sich nur um diesen Circus handeln, denn der *Circus Flaminius* wies keine festen Sitzreihen auf, cf. Coarelli, Campo Marzio a. O. 365.

2683 Tac. ann. XIV 21, 1; cf. Katalogteil *s. v.* Roma: *gradus Mummii*. Courtois 62 sieht in der Überlieferung einen Widerspruch, denn es habe schon früher Theateraufführungen in Griechenland gegeben. Gemeint ist aber wohl, dass L. Mummius erstmals griechische Schauspieler in griechischen Stücken, nicht in übersetzten (Livius Andronicus) oder adaptierten (Plautus, Terenz) Werken griechischer Tradition auftreten liess. Zu späteren griechischen Aufführungen in Rom cf. Rawson, BSR 1985 102f.

2684 Bieber, History[2] 168 verbindet zwei nicht in direktem Kontext stehende Textstellen bei Tac. ann. XIV 20, 2 und 21, 1. Tacitus sagt an der ersten Stelle bloss, dass das Volk bei den Aufführungen stand, bevor temporäre Sitzmöglichkeiten (*subitariis gradibus*) eingeführt wurden. Auch Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. (oben Anm. 2647) 195, Anm. 17 nimmt gestützt auf die Tacitus-Stellen an, dass mit den Spielen des Mummius wieder Sitzreihen möglich wurden, ebenso zuletzt wieder Coarelli, Campo Marzio a. O. 606. cf. schliesslich den Kommentar zu den Stellen bei Courtois 62, mit Anm. 180f.

theater zu übertreffen[2685]. Die Errichtung eines Holztheaters bot offensichtlich Gelegenheit zur Selbstrepräsentation[2686]. Bemerkenswert scheint, dass es sich bei den in diesem Zusammenhang genannten Personen zumeist nicht um Persönlichkeiten ersten Ranges und politischen Gewichtes gehandelt hat. Das lässt darauf schliessen, dass Theaterbauten nicht zu den wichtigsten Monumenten der Repräsentation gerechnet wurden[2687].

Im Jahr 115 v. Chr. verbannten die Censoren das Theaterspiel aus Rom[2688]; der Grund für diese einschneidende Massnahme, welche, wenn die Überlieferung wirklich verlässlich ist, auch den religiösen Bereich der Götterfeste betroffen hat, ist unbekannt. Wie lange das Theaterverbot anhielt, lässt sich nicht genauer bestimmen, doch wird es kaum länger gedauert haben. Offen bleibt, ob die Steigerung des Bühnenluxus, die bald danach einsetzt, nur eine zeitliche Koinzidenz bedeutet, oder ob ein Zusammenhang insofern besteht, dass mit der Wiedereinführung des Theaterspiels in Rom das Prestige der *ludi scaenici* bei der Bevölkerung zunahm, welche die Beamten, welche die Theaterspiele veranstalteten, aus wahltaktischen Überlegungen beeindrucken wollten[2689].

Die Analyse der Quellen erlaubt es, die Steigerung des Luxusaufwands im Lauf der Zeit zu verfolgen. Zeitlich am Anfang steht die Nachricht bei Plinius[2690], wonach L. Licinius Crassus in seinem Haus 4 oder 6 Säulen aus Hymettos-Marmor aufgestellt hatte, welche er für das Theater importieren liess, das er als Ädil gegen 100 v. Chr. errichtet hatte; das genaue Jahr lässt sich nicht mehr ermitteln. Die von Plinius genannte Säulenhöhe von 12 Fuss ist eher bescheiden. Damals soll es noch keine öffentlich aufgestellten Marmorsäulen in Rom gegeben haben[2691], und die bescheidenen Hymettossäulen erregten offenbar doch soviel Aufsehen, dass noch Plinius fast 200 Jahre später davon wusste.

Im Jahr 99 v. Chr. liess C. Claudius Pulcher eine von ihm errichtete offenbar hölzerne *scaena* mit Malereien schmücken[2692], die sehr bewundert wurden. Angeblich haben sich die Raben täuschen lassen und flogen zu den gemalten Ziegeln. Es ist offensichtlich, dass hier eine topische Schilderung von der angeblichen Wirklichkeitsnähe von Malerei aufgegriffen wird; es genügt, an die entsprechende Geschichte zu erinnern, die mit den berühmten griechischen Malern Zeuxis und Parrhasios verbunden wurde[2693]. Man wird soviel festhalten können, dass die von C. Claudius Pulcher in Auftrag gegebene[2694] bemalte Bühnenfassade wegen ihrer illusionistischen Wirkung grossen Eindruck hinterliess. Wir befinden uns in der Zeit des Aufkommens des sogenannten zweiten Stils oder Architekturstils in Rom, der weitgehend von der illusionistischen Wiedergabe von gebauter Architektur lebte[2695]. Ähnlich wird man sich die Malereien der *scaena* des C. Claudius Pulcher vorzustellen haben. Eine bemalte Bühnenwand hat es auch im wenig jüngeren *theatrum tectum* von Pompeii gegeben[2696].

Im Jahr 74 v. Chr. liessen die Brüder L. Licinius Lucullus und M. Terentius Lucullus eine *scaena versatilis*, offensichtlich aus Holz, errichten[2697]. Was unter einer solchen beweglichen *scaena* konkret zu verstehen ist, bleibt allerdings offen[2698].

In den sechziger Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr. scheint nach Ausweis der Schriftquellen ein direktes Wetteifern zwischen verschiedenen Bauherren von Holztheatern eingesetzt zu haben. Den Anfang machte Q. Lutatius Catulus, welcher anlässlich der Einweihung des Kapitols 69 v. Chr. eine hölzerne Bühnenfront mit Elfenbein schmücken liess[2699]. Offen bleibt, wie weit die Ausschmückung ging. Um eine Verkleidung der ganzen Front kann es sich

2685 Solche bezeugen Varro und Suetonius, bei Serv. georg. III 24. Dazu Coarelli, Campo Marzio a. O. 603f.

2686 Dies betont zu Recht auch Gros, L'architecture romaine 275.

2687 Sakralbauten als Beuteweihungen waren sicher mit mehr Prestige verbunden, nicht zuletzt auch wegen den damit verbundenen Geldgeschenken und Feiern. cf. M. Pape, Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom (1975) 41–43.

2688 Cassiod., Chronicon 384 B (Sp.1224 ed. Migne 1865): *L. Metellus et Gn. Domitius censores artem ludicram ex urbe removerunt praeter Latinum tibicinem cum cantore, et ludum talorum*. cf. auch Rawson, BSR 1985, 105. Auch Rieks, in: Lefèvre, röm. Drama 350f.

2689 Zum wahltaktischen Aspekt cf. etwa Blänsdorf, in: Lefèvre, röm. Drama 112f., mit antiken Belegstellen in Anm. 51.

2690 Plin. nat. XVII 6 und XXXVI 7.

2691 Dies ist so nicht richtig. Nach der Überlieferung war der von Hermodoros von Salamis errichtete Tempel des Iuppiter Stator ad Circum der erste Marmorbau in Rom. cf. A. Viscogliosi, LTUR 3 (1996) 157–159 mit Belegstellen. Zu Hermodoros und seinem Wirken in Rom auch Coarelli, Campo Marzio a. O. 95.

2692 Val. Max. II 4,6. Plin. nat. XXXV, 23.

2693 cf. Plin. nat. XXXV 65.

2694 Es handelt sich bei ihm nicht um den Maler, wie Courtois 83 glaubt; cf. den Katalogteil *s. v.* Roma: *scaenae frons Claudii Pulchri*.

2695 cf. R. Ling, Roman Painting (1991) 23.

2696 Dazu oben 274.

2697 Val. Max. II 4,6. Ganz unsicher bleibt, ob die von den Luculli nach Rom gebrachten Statuen, Plin. nat. XXXIV 36, und der schwarze chiotische Marmor, Plin. nat. XXXVI 49 mit diesem Bau zu verbinden sind, wie Temelini, Pompey's Building Complex a. O. (oben Anm. 2669) 12 annimmt.

2698 Sear RT 55 denkt an Periakten, wie sie bei Vitr. V 6, 8 genannt sind. Zu den Periakten, über die man wenig weiss, cf. oben 245.

2699 Val. Max. II 4, 6.

kaum gehandelt haben. Gleichzeitig setzte Catulus erstmals ein Sonnensegel ein[2700].

Im Jahr 66 v. Chr. liess C. Antonius als *praetor urbanus* die Bühnenfront mit Silber dekorieren[2701]. Ins folgende Jahr 65 v. Chr. gehört die silbergeschmückte Bühnenfassade, welche der *praetor urbanus* L. Licinius Murena errichten liess[2702]. Im folgenden Jahr 64 v. Chr. übertraf der *praetor urbanus* M. Petreius seine Vorgänger[2703], indem er als Schmuckmaterial seiner Bühnenfront Gold verwendete. Offensichtlich handelt es sich bei den beschriebenen letzten drei Bühnenfronten um eine Klimax des Auftrumpfens[2704], wobei für den Holztheaterbau jeweils der *praetor urbanus* verantwortlich war, also eine Persönlichkeit, welche noch nicht die höchsten Stufen der Ämterlaufbahn erreicht hatte[2705].

Die grösste Bewunderung fand jedoch das provisorische Theater, welches der Ädil M. Aemilius Scaurus im Jahr 58 v. Chr. erbaute[2706]. Dieses wurde nur einen Monat lang benutzt und soll 80 000 Zuschauern Platz geboten haben, doppelt so vielen wie das Pompeiustheater aus Stein, das zu dieser Zeit im Bau war![2707] Es verfügte über eine dreigeschossige *scaenae frons*, die unten aus Marmor, in der Mitte aus Glas und oben aus vergoldetem Holz bestand. Für die *scaenae frons* wurden 360 Säulen verbaut[2708]. Die Säulen des untersten Geschosses waren 38 Fuss, also über 11 m hoch und damit nicht zu vergleichen mit den bescheidenen, 12 Fuss hohen Säulen im Theater des L. Licinius Crassus. 3000 Statuen und weiteres[2709] sollen den Bau geschmückt haben. Ein Teil der Ausstattung wurde später in der Villa des Scaurus in Tusculum wiederverwendet, welche später von rebellischen Sklaven angezündet wurde, wobei ein Schaden von 30 Millionen Sesterzen entstanden sei. Plinius[2710] geht so weit, den Bau des *Scaurus* als *opus maximum omnium quae umquam fuere humana manu facta, non temporaria mora, verum etiam aeternitatis destinatione* zu bezeichnen, als grösstes je von Menschenhand geschaffenes Werk, nicht nur im Vergleich mit temporären Bauten, sondern auch im Vergleich mit Bauwerken, welche für immer errichtet wurden![2711] Plinius schrieb mehr als 100 Jahre später, er kannte das Theater also nicht von Augenschein. Sein Bericht mag in den Einzelheiten und in den Zahlen sicher übertrieben ist, aber er hat doch gewiss einen historischen Kern und zeigt, wie weit der Luxus in der späten Republik getrieben werden konnte. Dass solche provisorischen Theater kaum billiger zu stehen kamen als fest gebaute, versteht sich von selber. Und mit dem Theater des Pompeius, des faktischen Machthabers Roms in jenen Jahren, wollte dasjenige des Scaurus, des Stiefsohns des früheren Diktators Sulla, sicher auch konkurrieren.

Mit der Einweihung des Steintheaters des Pompeius Magnus im Jahr 55 v. Chr.[2712] stand in Rom ein ausreichend grosses festes Theater zur Verfügung. Die Errichtung weiterer grosser provisorischer Holztheater erübrigte sich, sie waren ohnehin durch den Riesenbau des Pompeius Magnus übertroffen. Der nächste Bau, welcher mit dem Pompeiustheater konkurrenzieren sollte, war das von C. Iulius Caesar zwischen 46 und 44 v. Chr. in Angriff genommene spätere Marcellustheater[2713].

So berichten die Quellen denn auch nur von einem einzigen Holzbau, der *nach* der Fertigstellung des Pompeiustheaters, im Jahr 53 v. Chr., gebaut wurde. Dabei handelte es sich bezeichnenderweise um einen privaten Bau, errichtet

---

2700 So Val. Max. II 4, 6, der dies tadelt: *Campanam imitatus luxuriam*. Ausserdem ist das *velum* auch bei Plin. nat. XIX, 23 genannt. Coarelli, BullCom 1965–67 a. O. (oben Anm. 2670) 71 datiert die Neuerungen des *Catulus* entgegen dem Wortlaut des Plinius ins Jahr 80 v. Chr. Die von Coarelli abgedruckte lateinische Textstelle ist kontaminiert aus den zitierten Passagen des Valerius Maximus und des Plinius.

2701 Val. Max. II 4, 6. Plin. nat. XXXIII 53.

2702 Plin. nat. XXXIII 53. Auch C. Iulius Caesar hat als curulischer Ädil im selben Jahr 65 v. Chr. Leichenspiele zu Ehren seines Vaters mit verschwenderischem Aufwand an Silber für die Ausstattung der Arena veranstaltet, wie Plin. nat. XXXIII 53 berichtet.

2703 Val. Max. II 4,6.

2704 Dazu passt, dass im Jahr 60 v. Chr. ein anderer Praetor, P. Lentulus Spinther, nach Val. Max. II 4, 6, bei den *ludi Apollinares* selbst die Bühnenrequisiten (*choragia*) aus Silber anfertigen liess. Derselbe Praetor verwendete auch erstmals *vela* aus kostbarem Mousselinestoff, wie Plin. nat. XIX 23 überliefert. cf. auch Graefe 6. Ein eigener Theaterbau des Spinther wird nicht ausdrücklich überliefert, doch ist die Rekonstruktion bei Fuchs, Theater 3 möglich.

2705 Zum Amt des *praetor urbanus* cf. Meyer, Staatsgedanke a. O. (oben Anm. 2679) 163f.

2706 Plin. nat. XXXIV, 36; XXXVI, 5.50.113–115.116.189.

2707 cf. unten 278.

2708 Von derartigen *scaenae frontes* aus Holz wollte H. Drerup, Zum Ausstattungsluxus in der römischen Architektur. Ein formgeschichtlicher Versuch. Orbis Antiquus 12 (1957) 17 die steinerne *scaenae frons* der römischen Theater herleiten; ähnlich noch H. Drerup, in: Hellenismus in Mittelitalien 422. Dies trifft nicht zu, cf. oben 210–222 zu den griechischen Bühnenhäusern mit plastischem Architekturschmuck und unten 403–410 zur Entwicklung der römischen Bühnenfront.

2709 Dazu Katalogteil *s. v.* Roma, *theatrum Aemilii Scauri*.

2710 Plin. nat. XXXVI 114.

2711 Zu erinnern ist hier an die ähnlich überschwengliche Qualifizierung der Gruppe des Laokoon als *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum* durch Plin. nat. XXXVI 37, welche in der Forschung ernster genommen worden ist als das Lob des Theaters des Scaurus. cf. zuletzt etwa N. Himmelmann, Sperlonga. Die homerischen Gruppen und ihre Bildquellen (1995) 47.

2712 cf. unten 278.

2713 Dazu unten 285f.

für ein privates Ereignis[2714]. C. Scribonius Curio liess für die Trauerfeier für seinen Vater[2715] nahe beisammen zwei drehbare hölzerne Theater bauen, über deren absolute Grösse nichts bekannt ist. Wegen des privaten Anlasses wird man sie sich aber nicht allzu gross vorzustellen haben. Am Vormittag wurde in beiden Theatern eine Aufführung gegeben[2716], wobei diese Rücken an Rücken standen. Am Nachmittag wurden sie plötzlich gedreht, während einige Zuschauer noch auf den Sitzen sassen, und sie bildeten, gegeneinander gerichtet, nun ein Amphitheater, in welchem Gladiatorenspiele gegeben wurden. Die ganze Sache hat grossen Eindruck gemacht, wie der Nachklang bei Plinius zeigt. Gerne wüssten wir, wie der Drehmechanismus technisch gelöst war[2717]. Nach Vitr. V 5,7 wurden zwar weiterhin jedes Jahr viele Holztheater in Rom errichtet: *multa theatra quotannis Romae facta esse*; dabei kann es sich jedoch nur um kleinere Bauten, vielleicht oft auch, wie im Fall des C. Scribonius Curio, für private Zwecke gehandelt haben; kein einziger wird in der literarischen Überlieferung genannt! Die Zeit der hölzernen Prachtbauten war mit dem Theater des Scaurus für immer vorbei.

Holztheater wurden teilweise in sakralem Zusammenhang beibehalten. Nach Flavius Josephus (ant. Jud. 19, 90)[2718] wurde für die *ludi Palatini* jedes Jahr ein neues Theater errichtet, offensichtlich aus Holz. Auch für die *ludi saeculares* von 17 v. Chr. und von 204 n. Chr. werden hölzerne Theatereinrichtungen genannt. Für beide Anlässe wurden sowohl eine *scaena quoi theatrum adiectum non fuit*[2719] als auch ein *theatrum ligneum quod est ad Tiberim*[2720] errichtet, bei beiden Saecularfeiern offenbar an derselben Stelle. Es handelte sich also um besondere Festspielanlagen, deren Platz und Funktion sakral begründet war. Dass dafür Holz als Baumaterial gewählt wurde, liegt nahe.

29. Die Anfänge des römischen Theaters: Steintheater in Rom

In der Stadt Rom gab es drei grosse Steintheater, von denen wir eine etwas genauere Kenntnis haben. Das *theatrum Pompei* wurde 55 v. Chr. eingeweiht, das *theatrum Marcelli* 13 oder 11 v. Chr. und das *theatrum Balbi* ebenfalls 13 v. Chr. Besonders die ersten beiden Bauten müssen für die Entwicklungsgeschichte des römischen Theaters von grosser Bedeutung gewesen sein. Daher sollen die drei Bauten hier zunächst eingehender besprochen werden, bevor die übrigen Steintheater der späten Republik und der frühen Kaiserzeit in Italien diskutiert werden.

Neben den drei genannten Theatern werden in Rom noch sechs weitere Theaterbauten durch Schriftquellen bezeugt[2721], von denen sich aber keine genauere Vorstellung mehr gewinnen lässt[2722]. Das von Plinius[2723] genannte *theatrum Neronis*, wohl aus Stein, war nur für den privaten Gebrauch des Kaisers gedacht; es lag in den Gärten der Agrippina im Gebiet des heutigen Vatikan. Für die übrigen fünf Theater bleibt unsicher, ob sie tatsächlich je existiert haben. So wird von einem von Traian erbauten und von Hadrian wieder abgerissenen Theater berichtet[2724], von dem nichts Weiteres bekannt ist. Von den restlichen vier Theatern haben wir nur aus den *Mirabilia Urbis Romae* Kenntnis, die keineswegs als verlässliche Quelle gelten können[2725]. So ist das dort genannte *theatrum Tarquinii et Imperatorum* beim *Septizodium* offensichtlich nichts anderes als der halbrunde Abschluss des *Circus Maximus*. Was hinter der Überlieferung eines *theatrum Titi et Vespasiani* bei den Katakomben, eines mit *Caracalla* verbundenen *theatrum Antonini* beim

2714 Theateraufführungen bei privaten Banketten scheinen für Capua bezeugt zu sein. cf. Sil. 428f.; dazu Rawson, BSR 1985, 104 mit Anm. 38. Über den architektonischen Rahmen, in dem sie stattfanden, ist allerdings nichts bekannt.

2715 Plin. nat. XXXVI, 117. *ludi scaenici* an Begräbnisfeiern ausserhalb Roms vermutet Rawson, BSR 1985, 99.

2716 *ludi scaenici* bei Totenfeiern sind schon für das 2. Jahrhundert v. Chr. bezeugt, cf. Blänsdorf, in: Lefèvre, röm. Drama 116.

2717 Beare, The Roman Stage a. O. (oben Anm. 2309) 172 hält dies, mit Bezug auf RE 2, 1894, 1960, s. v. *amphitheatrum* (P. J. Meier) für technisch unmöglich und lehnt daher die Überlieferung, ab. Anders J.-Cl. Golvin, L'amphithéâtre romain (1988) 30–32 mit Taf. 4, welcher schematische Lösungsvorschläge macht. Zu den technischen Lösungsmöglichkeiten cf. auch L. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms 2 (1920) 54. A. Boethius/J. B. Ward Perkins, Etruscan and Roman Architecture (1970) 169.

2718 cf. den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum ligneum* der *ludi Palatini*.

2719 cf. Katalogteil *s. v.* Roma: *scaena* der *ludi saeculares*, mit Belegen.

2720 cf. Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum ligneum* der *ludi saeculares*, mit Belegen.

2721 Dazu kommt das *odeum Domitiani*. Zu diesem cf. den Katalogteil *s. v.* Roma, *odeum/odium Domitiani.*

2722 Auch in Byzantion gab es eine ganze Reihe verschiedener Theater, wie sich trotz der lückenhaften und zufälligen Überlieferung noch erkennen lässt. cf. den Katalogteil.

2723 Plin. nat. XXXVII 19. Das Theater wird auch in den *Mirabilia Urbis Romae* genannt. cf. den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Neronis*.

2724 cf. den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Traiani*.

2725 Eine anschauliche Charakteristik der vom Kanoniker Benedictus zwischen 1140 und 1143 verfassten *Mirabilia Urbis Romae* gibt R. Krautheimer, Rom. Schicksal einer Stadt 312–1308 ^{2}(1996) 221f. und 383, zu S. 221f. Der Text der *Mirabilia* findet sich bei R. Valentini /G. Zucchetti, Codice topografico della Città di Roma 3 (1946), 3–65. Zum Quellenwert und zum historischen Umfeld der *Mirabilia* cf. auch F. M. Nichols, The Marvels of Rome. Mirabilia Urbis Romae ^{2}(1986), hrsg. von E. Gardiner, XXV-XXVIII.

pons Aurelius[2726] und eines *theatrum Alexandri* wohl des Alexander Severus nahe der Kirche S. Stefano Rotondo auf dem Caelius steht, lässt sich nicht mehr klären.

Das *Theatrum lapideum* des Cn. Pompeius Magnus

Das älteste fest gebaute Theater in Rom war, wie auch die Schriftquellen bestätigen, dasjenige des Cn. Pompeius Magnus auf dem Marsfeld[2727]. Dieses Theater wird in der Überlieferung als bedeutender Bau hervorgehoben. Mit einer Breite von ca. 158 m[2728] und 10 000 Plätzen[2729] ist es das nach seinen äusseren Abmessungen grösste Theater geblieben, das je in Rom errichtet wurde[2730]. Das von Augustus erbaute *theatrum Marcelli* wies eine Breite von 129,8 m auf, konnte aber mehr Zuschauer aufnehmen[2731]. Zweifellos hat das *theatrum lapideum* des Pompeius auf die später errichteten Bauten eine grosse Wirkung ausgeübt. Über die baugeschichtliche Stellung, die ihm im Rahmen der römischen Theaterentwicklung zukommt, wird im Zusammenhang mit der Analyse der republikanischen Steintheater im übrigen Italien zu handeln sein[2732].

Die Vermutung von G. Sauron, das Projekt des Pompeius gehe auf M. Terentius Varro zurück, bleibt Spekulation[2733]. Als Finanzexperten zog Pompeius seinen Freigelassenen Demetrius heran[2734]. Die Baukosten müssen beträchtlich gewesen sein[2735]. Drei Aspekte sind für das *theatrum Pompei* genauer zu betrachten, nämlich seine Bauform im Einzelnen, die monumentalen Vorbilder, welche wirksam geworden sind, und schliesslich die literarische Überlieferung zur Herleitung des neuen Theaters.

Die Theateranlage des Pompeius

Das Pompeiustheater ist in der Ebene des Marsfeldes frei gebaut. Seine Lage wird nicht durch topographische Gegebenheiten bestimmt, sondern sie ist unter Berücksichtigung des zur Verfügung stehenden Platzes und der Funktion des Baus als Denkmal[2736] im Rahmen anderer, in der ideologischen Ausrichtung verwandter Denkmäler frei gewählt. Tatsächlich handelte es sich bei der Anlage, die neben dem Theater und dem die Cavea bekrönenden Tempel der *Venus Victrix* einen grossen vierseitigen Säulenhof hinter dem Bühnenhauskomplex einschloss, um eine Beuteweihung, wie sie schon viel früher üblich geworden waren[2737]. Früher waren es häufig Tempel für verschiedene Gottheiten, oft für solche, welche – so jedenfalls sagte man – bei den kriegsentscheidenden Begebenheiten dem Feldherrn, der den Tempel im Moment der kriegerischen Auseinandersetzung gelobte, besonders hilfreich gewesen waren und deren Namen dies auch manchmal ausdrückte[2738]. Auch noch der Tempel des *Mars Ultor*, des rächenden Mars in der Schlacht gegen die Caesarmörder bei Pharsalos auf dem Augustusforum ist eine solche Beuteweihung. Daneben sind aber schon vor Pompeius Weihungen von grossen Gesamtanlagen bekannt, insbesondere diejenige der *porticus Octavia*[2739] aus dem Jahr 168 v. Chr. und der *porticus Metelli*[2740] aus dem Jahr

---

2726 cf. den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Antonini* zum Problem der Lokalisierung.

2727 Indirekte Kritik an diesem Bau übt Cic. off. II 60 wegen des grossen Aufwandes, der für Theaterbauten, Säulenhallen und neue Tempel nötig sei. Besser solle man in Nutzbauten wie Stadtmauern, Quaianlagen, Häfen oder Aquädukte investieren.

2728 Nach neusten Messungen von M. C. Garigliardo/J. E. Packer, AJA 110, 2006, 113. Nach Gros, Architecture et Société 68 bzw. 69 beträgt die Breite nur 130 m, diejenige der *quadriporticus* 135 m. Gros, L'Urbs 326, Anm. 34 geht dann aber ebenfalls von einer Breite von 150 m aus.

2729 Zum Fassungsvermögen cf. den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Pompei*.

2730 Auch ausserhalb Roms sind keine Theater bekannt, welche die Cavea-Abmessungen des Pompeiustheaters von 158 m übertroffen haben. Vergleichbare Abmessungen von 140 m und mehr erreichten jedoch einige etwa gleichzeitige Theater im Osten, nämlich Ephesos mit 140 m, Sparta mit 142 m und Tralleis mit 148 m; das grosse Theater von Syrakusai weist mit 138, 6 m als einziges älteres Theater hellenistischer Zeit eine annähernd vergleichbare Grösse auf. An kaiserzeitlichen Theatern vergleichbar sind die Theater von Augusta Suessionum mit 144 m, Augustodunum mit 147,8 m, Miletos mit 140 m und Smyrna mit ca. 150 m. Ganz unwahrscheinlich ist die Annahme, das schlecht erhaltene Theater von Lyttos habe eine Breite von 167 m erreicht; cf. den Katalogteil *s. v.* Lyttos!

2731 Von den antiken Regionalkatalogen und von den modernen Autoren wird für das *theatrum Marcelli* ein grösseres Fassungsvermögen Zuschauern angegeben. cf. den Katalogteil *s. v.*

2732 cf. unten 293f. und 302f.

2733 cf. G. Sauron, L'Urbs, espace urbain et histoire, Colloque Rom 1985 (1987) 467–473. G. Sauron, Quis deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome (1994) 280–308. Aufgenommen von Coarelli, Campo Marzio a. O. (oben Anm. 2615) 567.

2734 cf. Cass. Dio XXXIX 38,6.

2735 Sear RT 20f. mit Tabelle 2, 1 hat versucht, entsprechend der modernen Praxis, den m^3–Preis des Pompeiustheaters (102 Sesterzen) zu bestimmen und hat auf dieser Basis Gesamtkosten von 30'958387 Sesterzen errechnet. Allerdings bleibt diese Summe hypothetisch und auch in ihrer Grössenordnung kaum aussagekräftig. Sehr kritisch dazu Moretti, L'argent 153.

2736 Gros, Architecture et Société 67 verweist zu Recht auf die Rivalität zwischen Pompeius und Iulius Caesar, der später ebenfalls ein Theater, das spätere *theatrum Marcelli* zu errichten unternimmt.

2737 Zu solchen Weihungen allgemein cf. Pape, Kriegsbeute a. O. (oben Anm. 2687) 38–40.

2738 Das deutlichste Beispiel ist der im Jahr 101 v. Chr. der *Fortuna huiusce diei*, dem Glück des (Schlacht) -Tages geweihte Rundtempel am Largo Argentina; cf. Coarelli, Campo Marzio a. O. 275–292.

2739 cf. Coarelli, Campo Marzio a. O. 515–528.

2740 cf. Coarelli, Campo Marzio a. O. 529–538.

146 v. Chr., beide ebenfalls auf dem Marsfeld. In dieser Tradition ist der Komplex des Pompeius auf dem Marsfeld zu sehen, der als Neuerung neben Portiken und einem Tempel erstmals auch ein Theater einschloss.

Im Jahr 61 v. Chr. feierte Cn. Pompeius Magnus nach seiner Rückkehr aus dem Osten am 28. und 29. September einen zwei Tage dauernden Triumph über die Seeräuber, über Asia und über Pontus[2741], der mit einer unglaublichen Prachtentfaltung verbunden war. Im Anschluss daran liess er sein grosses Theater errichten, das er 55 v. Chr. einweihte[2742]; der Tempel der *Venus Victrix* wurde vielleicht erst 52 v. Chr. geweiht[2743]. Der Tempel, welcher das Theater krönt, war der siegreichen Venus geweiht, einer Gottheit, der sich Pompeius besonders verbunden gefühlt hatte[2744]. Im Theaterbereich befanden sich noch weitere vier Heiligtümer, für *Honos*, *Virtus*, *Felicitas* und für eine unbekannte Gottheit, vielleicht *Victoria* [2745], somit sehr passende Gottheiten in einem militärisch-triumphalen Zusammenhang[2746]. Diese Heiligtümer standen wohl ebenfalls auf der Cavea, sind aber nur durch einen inschriftlich überlieferten Opferkalender bekannt[2747]. Zum Charakter einer Beuteweihung passt auch das Ausstattungsprogramm der ganzen Anlage; in der *quadriporticus* standen unter anderen die Statuen der 14 *nationes*, die Pompeius besiegt hatte[2748].

Die freie Errichtung des riesigen Baukomplexes[2749], insbesondere der Cavea, stellte in ihrer Zeit eine herausragende technische Leistung dar. Konstituierend für den Plan der Gesamtanlage ist die Einheitlichkeit des Grundrisses, der aus einem Halbkreis mit vorgelegtem Rechteck besteht und im Aufriss nach aussen geschlossen war[2750]. Der in seiner Bausubstanz, jedenfalls was die Cavea angeht, zu einem guten Teil erhaltene Komplex des Pompeius ist heute nurmehr schlecht fassbar, auch wenn er sich im Weichbild der modernen Stadt, welche das Pompeiustheater vollständig überbaut, deutlich abzeichnet. Im Laufe der Zeit sind immer wieder erhaltene Teile des Theaters freigelegt oder in den Kellern der neuzeitlichen Häuser über dem Theaterkomplex untersucht worden[2751]. Im Folgenden ist nur auf den eigentlichen Theaterbau näher einzutreten. Der Grundriss hat sich zudem teilweise auf dem Marmorplan der *forma Urbis* aus severischer Zeit erhalten.

Über die Bauform des Theaters lässt sich trotz der schwierigen Überlieferungslage noch einiges aussagen. Die Cavea hatte offensichtlich die für römische Theater kanonische Halbkreisform und ruhte auf drei Reihen von Radialkammern, die über Türen zugänglich waren. Aussen gab es 42[2752] Arkaden vor einer Umgangsporticus, auch dies eine später allgemein übliche Lösung. Offen ist, ob es mehrere Arkadengeschosse übereinander waren[2753], was angesichts der Grösse des Bauwerks wahrscheinlich ist, oder ob die

2741 Plut., vitae parallelae, Pompeius 45. Es war der dritte Triumph in der Karriere des Pompeius, wie Plutarch hervorhebt.

2742 Cass. Dio XXXIX 38, 1. Das Einweihungsdatum fiel in die letzten Tage des Septembers oder in den Beginn des Oktobers, wie sich aus dem Brief von Cicero, fam. VII 1 an M. Marius und der Rede Ciceros gegen Piso (Pis. XXVII 65, dazu Kommentar des Q. Asconius Pedianus, Pis. 1) erschliessen lässt. cf. P. Gros, LTUR 5 (1999) 35f.

2743 Dies war das Datum, welches in der Dedikationsinschrift angegeben war, cf. Gell. X 1,6. cf. auch Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. (oben Anm. 2647) 193 mit Anm. 2.

2744 Zur Beziehung des Pompeius zu Venus R. Schilling, La religion romaine de Vénus [2](1982) 296–301. Schon Sulla war mit Venus persönlich verbunden, cf. Schilling, a.O 272–295, bes. 280–283. Auch für Caesar und besonders für Augustus war Venus eine persönlich nahe Göttin; als Stammutter der Iulier wurde sie in die Ideologie des Prinzipats eingeschlossen; cf. zum Venuskult in dieser Zeit Schilling a. O. 301–342. Auch Temelini, Pompey's Building Complex a. O. (oben Anm. 2669) 65–68

2745 Der erste Buchstabe des Götternamens ist erhalten, cf. den Text des Opferkalenders bei A. Degrassi, InscrIt 13: Fasti et elogia 493f., = CIL I[2] 324, zum 12. Aug. Auch Temelini, Pompey's Building Complex a. O. 61 und Schilling, Vénus a. O. 298, Anm. 4.

2746 Die *felicitas* des Pompeius hatte bereits im Jahr 66 v. Chr. Cic. Manil. (de Imperio Gn. Pompei) X 28 und XVI 47–49 hervorgehoben. Zu den verehrten Gottheiten und ihrer Bedeutung zuletzt Coarelli, Campo Marzio a. O. 567–570.

2747 cf. auch Suet. Claud. 21,1, wo die Gottheiten nicht genannt werden, sondern nur von *superiores aedes* die Rede ist.

2748 Plin. nat. XXXVI 41. Zur Ausstattung der Anlage zuletzt Sauron, Quis deum? a. O. (oben Anm. 2733) 253–266, zu den *nationes* besonders 259–261. Zur *quadriporticus* im Rahmen der gesamten Anlage Coarelli, Campo Marzio a. O. 571–576.

2749 Die ausserordentliche Dimension '*laisse une impression de gigantisme que peu de monuments romains sont capables de donner*', meint auch Gros, Architecture et Société 68f., welcher '*le caractère exceptionnel d'un tel édifice, et l'admiration qu'il dût susciter*' hervorhebt.

2750 Nach Vitr. V 7, 4 ist die Höhe der Cavea gleich wie diejenige des Bühnenhauses.

2751 Für eine Beschreibung der erhaltenen Teile des Theaters im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Pompei*. Der bekannte Bestand an Bausubstanz ist anschaulich wiedergegeben bei R. Lanciani, Forma Urbis Romae (1893–1901) Taf. 21. Courtois 83 scheint die insgesamt doch beachtlichen monumentalen Reste nicht zur Kenntnis zu nehmen.

2752 Nicht 24, wie Temelini, Pompey's Building Complex a. O. 41 annimmt. cf. dazu den auf Grund der erhaltenen Reste ergänzten Plan bei Lanciani, Forma Urbis Romae a. O. Taf. 21.

2753 Die exakte Beschreibung des Aufrisses mit den Säulenordnungen bei Temelini, Pompey's Building Complex a. O. 41 beruht nicht auf erhaltener Evidenz des Baus, sondern ist am Aufriss des Marcellustheaters orientiert. Schon Gros, L'Urbs 332 nimmt an, dass das Pompeiustheater wie auch das Balbustheater eine Caveafassade

Arkaden über die ganze Fassade hochgezogen wurden, wie dies für frühe römische Theater ebenfalls belegt ist[2754]. Den Pfeilern der Arkaden waren Halbsäulen vorgelagert, doch ist nicht bekannt, wie viele Halbsäulengeschosse übereinander standen und in wieweit die Säulenordnungen und der ganze Aufriss der später üblichen Form folgte[2755]. Im Scheitel der Cavea lag aussen ein Vorbau, der gleichfalls mit Halbsäulen geschmückt war. Seit dem 19. Jahrhundert wurde der Vorbau als Unterbau des Tempels der *Venus Victrix* interpretiert[2756]. Angesichts des tiefen Niveaus kann es sich jedoch nicht um einen Teil des Tempels selber gehandelt haben. A. Monterroso Checa[2757] hat 2006 überzeugend dargelegt, dass die Struktur angesichts ihrer Dimensionen nur die Höhe des ersten Geschosses der Caveafassade erreicht haben kann. Er vermutet in der Anlage einen Aufgang von aussen auf das zweite oder dritte Geschoss der Cavea. Der Tempel der *Venus Victrix* muss, wie viele andere bekannte Caveatempel[2758], auf dem obersten Umgang des Sitzhauses gestanden haben. Fest steht auf Grund der verwendeten Baumaterialien[2759] und der Bautechniken[2760], die beobachtet worden sind, dass die Cavea in der beschriebenen Form zum ursprünglichen Bau des Pompeius gehört hat.

Zur beschriebenen Cavea gehört eine Bühnenfront mit zwei seitlichen Halbrundnischen mit je einer Tür, dazwischen einer mittleren wenig tiefen Rechtecknische mit drei statt, wie sonst üblich, einer Tür. Dieser Bereich des Bühnenhauses, der wenig tief ist, nimmt den Platz ein, welcher auf den anderen Seiten der *quadriporticus* den Kammern hinter den eigentlichen einschiffigen Hallen zugeteilt ist. Bemerkenswert ist der Reichtum an Säulen für den Schmuck der *scaenae frons*, nicht weniger als 50 Stücke allein im Erdgeschoss. *postscaenium*-Räume lagen in den Zwickeln auf der Rückseite der Halbrundnischen. Nur von diesen sind geringe Reste nachgewiesen worden, die Kenntnis des Bühnenhausbereiches stützt sich im Übrigen allein auf den severischen Marmorplan. Danach lag vor der Bühnenfront ein sehr langes *pulpitum*. Seitlich waren das *pulpitum* und die *scaenae frons* von *basilicae* mit einer inneren Unterteilung mit Pfeilern flankiert, welche sich bis zu den Analemmata erstreckten; damit ist kein *aditus* der üblichen Form nachzuweisen. Der Zugang scheint vielmehr von der *porticus post scaenam*, also dem theaterseitigen Teil der *quadriporticus*, durch die gegen diese nur mit einer Pfeilerstellung abgegrenzten *basilicae* oder auch direkt von aussen in die *basilicae* geführt zu haben. Von hier aus muss es wohl Zugänge in den Unterbau der Cavea gegeben haben, welche nicht nachgewiesen sind. Dass das Innere des Caveaunterbaus zugänglich war, ist schon erwähnt worden. Die Hauptzugänge für die Zuschauer erfolgten über die Umgangsporticus der Cavea, wenngleich auch hier die getroffene Lösung im Einzelnen nicht bekannt ist; Treppen im Innern der Cavea scheinen bisher nicht nachgewiesen zu sein.

Ein besonderes Problem stellt die Chronologie des Bühnenhauses dar, das fast nur auf dem Marmorplan fassbar ist, welcher zwischen 203 und 211 n. Chr., also rund zweihundertfünfzig Jahre nach der Errichtung des Theaters angefertigt worden ist. Das *theatrum lapideum* des Pompeius ist mehrfach beschädigt und renoviert worden[2761]. Für das Jahr 80 n. Chr. ist ausdrücklich ein Brand bezeugt, welcher die Bühne beschädigt hat. Die Nischenfront des Pompeiustheaters wird in der Forschung allgemein nicht mit dem ursprünglichen Bau des Pompeius verbunden. Darauf deutet auch die Tatsache hin, dass die Nischen der *scaenae frons*, wie beschrieben, in den wenig tiefen Raum der Kammern hinter der Porticus hineingezwängt sind; sie haben möglicherweise eine ältere gerade *scaenae frons* ersetzt. In der erhaltenen Form dürfte diese jedenfalls kaum älter als der erwähnte Brand von 80 n. Chr. sein[2762]. Über den typologischen

in der Art des Marcellustheaters aufgewiesen haben, da die Lösung beim Marcellustheater schon sehr ausgereift sei.

2754 z. B. Minturnae oder Cales. cf. auch unten 296 und 304.

2755 Dazu unten 289 zum *theatrum Marcelli*.

2756 Baureste, welche als Teile des Tempelunterbaus mit der Apsis interpretiert wurden, hatte man schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert beobachtet; sie sind bereits auf den Plänen bei L. Canina, L'architettura romana 3 (= L'architettura antica 9) (1830–40) Taf. 101. 102. bes. 108, dazu Text, Beschreibung der Tafeln 138, und auf dem Plan bei L. Canina, Gli Edifizi di Roma antica 4 (1851) Taf. 153 eingetragen und bei Lanciani, Forma Urbis Romae a. O. Taf. 21 übernommen. Die bei A. Pellegrini, BullInst 1865, 201–203 mit Abb., genannten Reste, welche bei Grabungen im Jahr 1864 gefunden wurden, sind damit nicht die ersten je beobachteten, wie Hanson 44 anzunehmen scheint.

2757 A. Monterroso Checa, Theatrum Pompei. Forma y arquitectura, Romula 5, 2006: 27–58, Abb. 1–13, bes. die Pläne 28f., Abb. 1f. mit dem rekonstruierten Treppenhaus und dem ergänzten Tempelgrundriss. A. Monterroso Checa, Theatrum Pompei. Forma y arquitectura de la génesis del modelo teatral de Roma (2010), bes. 184–199. 247–251, Abb. 230.

2758 Allgemein zu den Caveatempeln unten 371–374.

2759 Peperin für den Kernbau, Travertin für die Umgangsporticus.

2760 *opus incertum* für Fundamente und Gewölbe, *opus quadratum* und *opus reticulatum* für das Aufgehende.

2761 Dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Pompei*.

2762 So auch F. B. Sear, AJA 97, 1993, 688. Gros, L'Urbs 337f. verbindet den Nischenplan dagegen mit der überlieferten Erneuerung in tiberisch claudischer Zeit. Weniger bestimmt P. Gros, LTUR 5 (1999) 37. Nach P. Gros, Les sanctuaires *in summa cavea*. L'enseignement des recherches récentes sur le théâtre de Pompée à Rome, in: Moretti, Fronts de scène a. O. (oben Anm 117) 54–56 mit Abb. 2

und historischen Ort der nachweisbaren Nischenfront des Pompeiustheaters innerhalb der allgemeinen Entwicklung der kaiserzeitlichen Bühnenfronten wird später zu sprechen sein[2763]. Zusammenfassend lässt sich in jedem Fall festhalten, dass das *theatrum Pompei*, was seinen Grundriss und was seinen Aufbau betrifft, alle wesentlichen Elemente aufweist, welche ein römisches Theater der gängigen Form auszeichnen. Abgesehen von Einzelheiten wie der Form der Cavea-Fassade, die nicht mehr zu bestimmen ist, und vom Fehlen der üblichen *aditus*, das wohl mit der Kombination von Theater und *quadriporticus* zusammenhängt, ist beim Pompeiustheater vor der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. der Typus des römischen Theaters bereits ausgebildet. Dass das Pompeiustheater ursprünglich, wie die provisorischen Holztheater der Republik[2764], kein festes Bühnenhaus gehabt hätte[2765], wird man auch angesichts der typologischen Vorbilder, auf die anschliessend einzugehen ist, nicht annehmen wollen, auch wenn sich dies nicht ausschliessen lässt.

Monumentale Vorbilder in Italien

Der von Cn. Pompeius Magnus errichtete Gesamtkomplex bestand aus drei Elementen, dem Theater, dem Tempel der Venus, welcher die Cavea bekrönte, und dem grossen Säulenhof, der *porticus Pompeiana*, an deren Rückseite ein grosser Saal lag, in dem eine Statue des Pompeius stand. Bei einem erstmals auftauchenden Bautypus stellt sich die Frage nach der Herleitung. Die Kombination solcher Elemente ist tatsächlich nicht neu. Eine *quadriporticus* lag schon hinter dem Bühnenhaus des grossen Theaters vom Pompeii, auch wenn sie axial nicht fest eingebunden war und nicht zum selben Bauprogramm gehörte[2766]. Auch hinter dem Theater von Sarnus liegt ein dreiseitiger Säulenhof, der sich an die Rückseite des Bühnenhauses anlehnt. Säulenhallen hinter dem Bühnenhaus, welche den Besuchern Schutz bieten konnten, waren erwünscht[2767] und bei römischen Theatern später sehr häufig. Im Fall des Pompeiustheaters kam der *quadriporticus* noch die zusätzliche, und wohl wichtigere Aufgabe zu, als parkartige Landschaft mit Bäumen und Wasseranlagen sowie als Aufstellungsort für Kunstwerke vielfältiger Art der Repräsentation des Bauherrn zu dienen[2768].

Auch für die Verbindung von Tempel und Theater gibt es ältere Beispiele aus Italien[2769]. Zunächst kann an die kampanischen Theater erinnert werden. In zwei Fällen, in *Pietrabbondante* und in Teanum Sidicinum, gehört das Theater zu einem Heiligtum. Beide Male wird es von einem in der Achse hinter der Cavea errichteten Tempel dominiert[2770]. Im Fall von *Pietrabbondante* steht der Tempel auf dem entsprechend hergerichteten natürlichen Abhang. In Teanum Sidicinum sind die Cavea und der Tempel dagegen auf einem gemeinsamen künstlichen Unterbau errichtet, die Parallele zum *theatrum Pompei* ist auch in technischer Hinsicht eng. Vorbilder für die einheitliche Konzeption des Planes waren also spätestens um 100 v. Chr. gegeben.

Neben den kampanischen Theatern ist noch ein weiterer Überlieferungsstrang heranzuziehen. Aus republikanischer Zeit ist eine Reihe von Heiligtümern bekannt, wo sich vor dem Tempel eine caveaartige Anlage findet, ohne dass immer eine feste Bühneneinrichtung vorhanden wäre. Zu nennen sind die Heiligtümer von Gabii, Praeneste und Tibur in Latium, in der näheren Umgebung von Rom, sowie ein vergleichbares Heiligtum in Caralis auf Sardinien. Bei diesen Heiligtümern tritt noch ein weiteres Element hinzu, eine *porticus triplex*, welche in Gabii und Tibur den Tempel einfasst, in Praeneste die Cavea umgibt, welche oben von einer *porticus in summa cavea* abgeschlossen wird. Einzig in Caralis ist eine *porticus tri-*

---

hätte es beim Pompeiustheater, dessen ursprüngliche Form kultisch gewesen sei, nur ein *pulpitum* und eine Bühnenwand aus Holz gegeben. All dies bleibt blosse Spekulation!

2763 cf. unten 410.

2764 So Varro, bei Serv. georg. III 24: *apud maiores gradus tantum fuerunt, nam scaena de ligneis ad tempum fiebat*. Ausserdem F. Coarelli, BullCom 1965–67 a. O. (oben Anm. 2670) 70 und oben 268–276.

2765 Mit einem hölzernen Bühnenhaus rechnet Courtois 84f. Auch Courtois, Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516). Aber es kann sich kaum um eine Anlage gehandelt habe, welche, innerhalb des monumentalen Theaterkomplexes aus Stein, je nach Bedürfnis jeweils neu errichtet worden wäre, wie Courtois anzunehmen scheint. Tac. ann. VI 45 bezeugt, dass Tiberius die *scaena* des Pompeiustheaters errichten liess, die durch den Brand von 21 n. Chr. beschädigt worden war; aus der Stelle kann jedoch nicht abgeleitet werden, dass das Theater davor noch kein festes Bühnenhaus besessen hatte.

2766 Im ursprünglichen Zustand scheint die Quadriporticus gleichzeitig mit dem *theatrum tectum* und damit gleichzeitig mit der zweiten Bauphase des grossen Theaters im früheren 1. Jahrhundert v. Chr. errichtet worden zu sein; cf. E. La Rocca/M. und A. de Vos, Guida archeologica di Pompeii (1976) 153.

2767 So Vitr. V 9, 1, der ausdrücklich auf die *porticus Pompeianae* verweist.

2768 cf. dazu auch Gros, Architecture et Société 69. Zur Ausstattung im Einzelnen Fuchs, Theater 6–11.

2769 Auf die italischen Vorbilder verweist auch Gros, Architecture et Société 68. Ebenso Temelini, Pompey's Building Complex a. O. (oben Anm. 2669) 61–64.

2770 Auch im griechischen Bereich sind Theater manchmal mit Heiligtümern verbunden; zu erinnern ist an z. B. an Athenai (Dionysostheater), Dodona, Epidauros, Syrakusai. Aber dort fehlt der feste architektonische Bezug zwischen Theater und Kultbau. Die von Courtois 65–67 vorgelegte Kategorisierung trifft sachlich zu, ist aber entwicklungsgeschichtlich wenig brauchbar.

plex beim Tempel nicht gesichert, doch ist ihre Existenz, wie der Grundriss nahelegt, wahrscheinlich. Angemerkt seit, dass eine *porticus*-Lösung ähnlich wie in Tibur auch in *Pietrabbondante* vorhanden ist, wo aber nur die seitlichen Flügel als *porticus* ausgebildet sind, während die Rückseite durch eine blosse Mauer gebildet wird. Insgesamt ist die typologische Ähnlichkeit der genannten Heiligtümer zum Pompeiustheater augenfällig[2771].

Die drei Heiligtümer in Latium lassen sich auf Grund der Bautechnik und von inschriftlichen Quellen recht genau datieren. Das älteste ist dasjenige von Gabii aus dem mittleren 2. Jahrhundert v. Chr. Im letzten Viertel des 2. Jahrhunderts folgt Praeneste, im Jahrzehnt 90–80 v. Chr. das Hercules-Heiligtum von Tibur. Der zeitlichen Abfolge entspricht auch eine bautypologische Entwicklung. In Gabii steht der Tempel frei innerhalb der *porticus triplex*[2772]. In Praeneste ist der Rundtempel der *Fortuna Primigenia* oben hinter die Gesamtanlage gestellt. In Tibur folgt der Gesamtplan der kanonischen Lösung für die Tempelanlage mit *porticus triplex*, bei welcher der Tempel nahe vor der Rückwand der *porticus* steht[2773]; der Herculestempel ist gegen die Rückseite des Platzes geschoben, doch läuft die rückwärtige *porticus* dahinter noch durch, sicher eine nicht sehr gelungene architektonische Lösung. Während in Gabii Tempel und Cavea als zwei axial verbundene, aber selbständige Gebilde ausgebildet sind und in Praeneste der Rundtempel hinter der zweischiffigen *porticus in summa cavea* fast verschwindet, dominiert in Tibur der Tempel die Cavea ganz direkt, wie auch in *Pietrabbondante* und in Teanum Sidicinum. Auch von hier führt eine direkte Linie zum wenig jüngeren *theatrum Pompei*.

Schwieriger ist die Beurteilung des Heiligtums von Caralis, das, jedenfalls was die Cavea angeht, schlecht erhalten aufgefunden wurde und heute überbaut ist. Im Vergleich mit den besprochenen latialen Heiligtümern fällt es schwer, die hohe Datierung ins Ende des 4. oder den Beginn des 3. Jahrhunderts zu übernehmen, welche der Ausgräber vorschlug. Mit Blick auf den Grundriss kann die Anlage kaum älter als Gabii sein[2774]; eher noch möchte man sie in die Zeit von *Pietrabbondante*, Teanum Sidicinum und Tibur setzen. Bevor die Zweifel an der hohen Datierung nicht ausgeräumt sind, sei es durch eine Nachgrabung oder durch weitere neue vergleichbare Anlagen, wird man die Entstehung solcher Heiligtümer mit Tempel, *porticus triplex* und Cavea nicht vor die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. ansetzen wollen.

Bei zwei der drei genannten latialen Heiligtümern sind bühnenhausartige Konstruktionen nachgewiesen. Die Interpretation des Planes von Gabii[2775], der auf die Ausgrabungen Viscontis von 1797 zurückgeht, ist allerdings nicht einfach, denn heute sind vom Theater von Gabii kaum mehr Reste vorhanden. Am ehesten zeigt der Plan eine seitlich durch Zugänge zu betretende Bühne[2776] und dahinter eine einfache *scaena* in der Form eine geraden, durch Pilaster verstärkten Bühnenwand. In jedem Fall zeigt aber der Befund in Gabii, dass die *caveae* in den Heiligtümern tatsächlich für Theateraufführungen verwendet worden sind. Im ebenfalls nur wenig erhaltenen Hercules-Heiligtum von Tibur[2777] ist inschriftlich eine *porticus pone scaenam*[2778] bezeugt. Neue Untersuchungen haben auch weitere Aspekte des Bühnenhauses klären können[2779], welches in wesentlichen Teilen in die Erbauungszeit 90–80 v. Chr. zurückgeht[2780]. Die Bühnenfront aus Marmor datiert jedoch in augusteische Zeit und dürfte eine sekundäre Erneuerung sein. Insgesamt handelt es sich um einen Theatergrundriss, der, aus dem Kontext des Heiligtums herausgenommen, der spätrepublikanischen Theatertypologie durchaus entspricht[2781]. In Praeneste kann es dagegen kein festes Bühnenhaus gegeben haben,

2771 Dies ist auch von anderen schon gesehen worden, cf. schon Hanson, a. O. 29 und zuletzt etwa Frézouls, ANRW 1982, 360, und Rawson, BSR 1985, 100.

2772 Vergleichbar ist die etwa gleichzeitige *porticus Metelli* in Rom, cf. oben 277f. mit Anm. 2740, wo die beiden Tempel des *Jupiter Stator* und der *Juno Regina* im freien Raum innerhalb der *quadriporticus* standen.

2773 cf. F. Rakob, in: Hellenismus in Mittelitalien 368 mit Textabb. 4.

2774 Auch Coarelli, BullCom 1965–67 a. O. (oben Anm. 2670) 69, Anm. 144 setzt Caralis ohne weitere Begründung nach Gabii, welches er jedoch noch ans Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. datiert. Für andere Autoren mit spätrepublikanischer Datierung cf. den Katalogteil s. v.

2775 cf. den Plan bei F. Coarelli, I santuari del Lazio in età repubblicana (1987) Abb. 3 nach Visconti. Coarelli, BullCom 1965–67 a. O. 71 nimmt für Gabii gleichwohl ein temporäres Bühnengebäude an, wider die Evidenz des von ihm veröffentlichten Planes. Danach auch Rawson, BSR 1985, 100. Zuletzt wieder F. Coarelli, Campo Marzio a. O. (oben Anm. 2615) 604.

2776 Angesichts der Zeitstellung müsste es sich wohl noch um ein *proscaenium* und nicht um ein *pulpitum* handeln, cf. oben 266 zu *Pietrabbondante*.

2777 Schon Antonio Da Sangallo der Jüngere hat offenbar keine Stufen mehr gesehen, cf. seine Schnittzeichnung bei C. F. Giuliani, Tibur 1, Forma Italiae I, 7 (1970) 168, Abb. 181.

2778 cf. Degrassi, ILLRP 2 a. O. (oben Anm. 2570) no. 680 (Inschrift aus Travertin).

2779 cf. Giuliani, Tivoli a. O. 46–54, Abb. 30–40, Taf. 1. 2. 14. 16.

2780 Eine temporäre Bühne postulierte auch hier Coarelli, BullCom 1965–67 a. O. 71. Coarelli, Campo Marzio a. O. 604. Durch die Identifikation einer *pulpitum*-Front ist diese Annahme jetzt überholt.

2781 Darauf wird unten bei der Besprechung der spätrepublikanischen Theater im Einzelnen eingegangen.

weil die Hauptaufgangstreppe in die Orchestra der Cavea mündet[2782]. Die niedrigen, breiten Caveastufen haben Treppencharakter und sind nicht recht zum Sitzen geeignet[2783]. In der Orchestra, die weniger als einen Halbkreis umfasst und eine Breite von etwa 10 m hat, bleibt kaum Platz für das Aufstellen einer hölzernen Bühne[2784], nicht zuletzt, weil eine solche den Hauptaufgang ins Heiligtum versperren müsste[2785]. So bleibt nur der Schluss, dass es sich in Praeneste nicht um ein funktionales Theater gehandelt haben kann, dass die Cavea vielmehr eine blosse Treppenfunktion gehabt hatte[2786]; gleichwohl lehnt sich der Plan an Vorbilder mit einem funktionalen Theater wie Gabii an.

Für das *theatrum Pompei* ergibt sich somit, dass für seinen Gesamtplan Vorbilder in Italien, besonders in Latium und Kampanien vorhanden waren, welche direkt aufgenommen worden sind. Das Pompeiustheater steht damit in einer baugeschichtlichen Tradition, die sich von den sizilischen hellenistischen Theatern über Kampanien und Latium verfolgen lässt. Für ein besonderes Element lässt sich sogar ein Rückgriff direkt auf ein sizilisches Vorbild erkennen. Im Bereich seines Bühnenhauses wurden zwei Stützfiguren in Form von Panfiguren gefunden, die sich heute im Hof des Kapitolinischen Museums befinden[2787]. Der Stützgestus ist nicht derselbe wie bei den früher besprochenen hellenistisch sizilischen Figuren[2788], welche beide Arme symmetrisch hochheben. Bei den Panen ist nur einer der beiden Arme stützend erhoben, der andere gesenkte hält eine (ergänzte) Traube[2789]; der Stand[2790] insgesamt ist viel lockerer als bei den hellenistischen Vorbildern. Dass es sich tatsächlich um einen Rückgriff handelt, zeigt das besondere Motiv. Pane als Stützfiguren sind sonst nur noch ein einziges Mal bekannt, in Segesta[2791], wo sie an der Stelle der sonst üblichen Satyrn und Mänaden auftreten. In Segesta wird das Motiv mit besonderen lokalen Kultgegebenheiten erklärt, auch wenn dies im Grund Hypothese bleibt. Im Pompeiustheater lässt sich die Präsenz der Pane jedoch kaum anders denn als direkte Übernahme des Vorbildes Segesta verstehen. Diese Stadt stand in spätrepublikanischer Zeit in einem besonderen Verhältnis zu Rom, denn sie war durch ihre Rolle in der Aeneas-Geschichte ausgezeichnet[2792]. Dass Vorbilder gerade aus dem Theater von Segesta herangezogen worden sind, lässt sich vor diesem Hintergrund durchaus verstehen. Auch die Tatsache, dass am Pompeiustheater stehende und nicht, wie in den kampanischen Theatern, kniende Stützfiguren verwendet worden sind, zeigt, dass die Vorbilder direkt aus Sizilien bezogen worden sind. An sich bemerkenswert ist, dass für den Schmuck des Bühnenhauses des Pompeiustheaters überhaupt Stützfiguren verwendet worden sind. Offensichtlich war dem Architekten des ursprünglichen Pompeiusbaus bekannt, dass solche Stützfiguren zum Theater gehören, weil er die sizilische und kampanische Bautradition kannte. Die Stützfiguren müssen, wie ihre Vorbilder, im Rahmen einer plastischen Architekturfassade verwendet worden sein[2793]. Dies erlaubt auch Rückschlüsse auf die nicht dokumentierte ursprüngliche Bühnenfront des Pompeiustheaters[2794]. Diese dürfte im Aufbau zumindest teilweise den sizilischen Vorbildern gefolgt sein, nicht den kampanischen Beispielen. Allerdings wird man für das Pompeiustheater kaum ein Paraskenien-Bühnenhaus des sizilischen Typus annehmen können, für welches im Gesamtplan des Komplexes kein Platz vorhanden ist. Wahrscheinlich gab

2782 cf. den Plan bei H. Kähler, Das Fortunaheiligtum von Palestrina-Praeneste (1957) Plan 1.

2783 Über die Form der halbkreisförmigen Stufen in Gabii und Tibur gibt es keine Nachrichten. Es kann sich um eigentliche Sitzreihen, aber auch um Stufen zum Stehen gehandelt haben.

2784 Wie dies von der Forschung teilweise erwogen wurde, cf. Rawson, BSR 1985, 100.

2785 cf. dazu die axonometrische Rekonstruktionszeichnung bei F. Fasolo/G. Gullini, Il santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina (1953) Taf. 3. Dennoch postuliert Coarelli, Campo Marzio a. O. 604 auch hier eine provisorische Holzbühne.

2786 Wie sie Pompeius dann auch für die Cavea seines Theaters beanspruchen wird, cf. unten 284f.

2787 cf. H. Stuart Jones, A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino (1912) 22, no. 5; 25, no. 23, Taf. 2. Fuchs, Theater 5, A I 1.2. Auch Photo Anderson 1776 und 1777 und Photo DAI Rom, 1840, 1841, 3145.

2788 Dazu oben 231.

2789 Nach Stuart Jones a. O. 22, no. 5 und 25, no. 23 sind die Arme beider Figuren ergänzt. So auch H. von Steuben, in Helbig 2, 41 zu no. 1192.

2790 Für den Stützgestus gibt es Parallelen in der späthellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik, cf. A. Schmidt-Colinet, Antike Stützfiguren (1977) 35–43, Karyatidenschema, und 57–63, Satyrschema. Schmidt-Colinet 58 und 258 zu M 66 nimmt fälschlicherweise als gesichert an, dass schon die Panfiguren in Segesta nur einen Arm erhoben, den anderen jedoch gesenkt hatten; er hat übersehen, das Bulle, Untersuchungen 118 die Panfiguren in Segesta nach dem Vorbild derjenigen aus dem Pompeiustheater ergänzt hat, ohne für die gesenkte Hand erhaltene Belege zu haben. Die an die obere Abschlussleiste greifende Hand und das Kopffragment Bulle, Untersuchungen 118 mit Taf. 32, e gehören im Übrigen, wie Bulle ausführt, auf Grund der geringeren Grösse nicht zu den Panen am Bühnenhaus, was Schmidt-Colinet, welcher diese Fragmente a. O. 259 zu M 66 aufführt, ebenfalls nicht beachtet hat.

2791 cf. oben 233.

2792 cf. K. Ziegler, RE, 2. Reihe 3, 1921, 1065f. und zur privilegierten Stellung Segestas im 1. Jahrhundert v. Chr. besonders auch Cic. Verr. I 3, 13; 3, 92; besonders 5, 125.

2793 Zur Verwendung der sizilischen Stützfiguren cf. oben 231.

2794 Zum Problem oben 280 mit Anm. 2765 und unten 282f.

es eine gerade Bühnenfront, wie sie für Pompei (2. Phase) nachgewiesen ist[2795]; für die Gestaltung ihres Aufrisses wurden dann die sizilischen Bühnenfronten herangezogen.

Die Datierung der beiden erhaltenen Pane aus dem Pompeiustheater ist umstritten[2796]; sie können auf Grund des Stiles aber kaum zum ursprünglichen Bau gehören, sondern sind wahrscheinlich Ersatzfiguren anlässlich einer späteren Erneuerung der Bühnenfront, wohl im Moment, als die neue Nischenfront errichtet wurde[2797]. Dieser Umstand zeigt, wie sehr die Pane in der Vorstellung mit dem ursprünglichen Bau verbunden gewesen sein müssen, zumal die Figuren im neuen architektonischen Kontext kaum mehr den angestammten Platz einnehmen konnten.

Probleme der literarischen Überlieferung: Das Theater von Mytilene

Plutarchos von Chaironeia, der in den Jahrzehnten um 100 n. Chr. schrieb, berichtet[2798], Pompeius habe auf der Rückreise aus dem Osten bei seinem Besuch in Mytilene auf Lesbos im Jahr 62 v. Chr. am dortigen Theater besonderen Gefallen gefunden. Er habe dieses daher aufmessen lassen[2799], um nach seinem Vorbild in Rom ein Theater in grösserem Massstab und in reicherer Ausstattung errichten zu lassen. Hätte man die Nachricht des Plutarch nicht, wäre die Herleitung des Pompeiustheaters von den monumentalen italischen Vorbildern für die Forschung wohl schon immer selbstverständlich gewesen. Die Herleitung behält ihre Richtigkeit, auch neben dem Plutarch-Zeugnis[2800]. Die Frage, die sich stellt, ist aber, wie sich dieses Zeugnis mit dem Pompeiustheater verbinden lässt.

Das Theater von Mytilene ist bekannt[2801], auch wenn es archäologisch wenig erforscht und auch nicht sehr gut erhalten ist; die sichtbaren Reste sind bisher nicht korrekt interpretiert worden, wie Beobachtungen vor Ort gezeigt haben[2802]. Unbestritten ist, dass es vom griechischen Typus war[2803]. Das sehr grosse Koilon ist in den natürlichen Felsabhang gesetzt, die Parodoi sind in den Felsen geschnitten und im Winkel geführt. Die grosse Orchestra, welche im umgebauten Zustand erhalten ist, aber wohl die ursprüngliche Form auf tieferem Niveau aufnimmt[2804], hat eine überzogene Halbkreisform, die ursprünglichen Analemmata liegen in einer Flucht[2805]. Dies muss das Theater sein, welches Pompeius gesehen hat – falls der viel später abgefasste Bericht des Plutarch überhaupt einen historischen Kern enthält. Wie der Vergleich der Bauten in Mytilene und Roma sogleich deutlich macht, haben die beiden Theater, soweit wir sie auf Grund der jeweiligen Reste erfassen können, überhaupt nichts miteinander zu tun.

Um die Überlieferung bei Plutarch zu retten, sind verschiedene Vorschläge gemacht worden. H. Lauter[2806] hat, gestützt auf einige in der Ruine des Theaters von Mytilene herumliegende Architekturelemente, für Mytilene eine Bühnenhausfassade mit architektonischem Schmuck angenommen, wie sie auch sonst gelegentlich bei griechischen Theatern auftritt[2807], doch bleibt dies blosse Hypothese. Selbst wenn die Annahme richtig wäre, reichte sie angesichts der grundsätzlichen Unterschiede zwischen den beiden Bauten wohl kaum aus, um die Überlieferung bei Plutarch zu erklären, zumal gerade auch für eine architektonische Bühnenfront nähere Vorbilder in Kampanien und Sizilien vorhanden waren, und, wie oben gezeigt worden ist, auch

2795 cf. unten 412.

2796 Stuart Jones, a. O. 22, no. 5; 25, no. 23 wie auch von Steuben, in Helbig 2, 41 zu no. 1192 datieren die Figuren ins 2. Jahrhundert n. Chr. Schmidt-Colinet, welcher a. O. 60 die enge Abhängigkeit von Segesta betont, datiert 186 mit Anm. 269 etwa in die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. und 261 zu M 76 in die zweite Hälfte (?) des 2. Jahrhunderts n. Chr.

2797 Nach Fuchs, Theater 5, A I 1. 2 sind die Figuren wahrscheinlich antoninische Ersatzfiguren, welche an die Stelle der ursprünglichen aus der Bauzeit des Pompeiustheaters getreten sind. Zwischen den Jahren nach 80 n. Chr. und 209–211 n. Chr. sind allerdings keine Restaurierungsarbeiten im Bühnenhausbereich überliefert.

2798 Plut., vitae parallelae, Pompeius 42,9.

2799 Die exakte Bedeutung der Passage ist nicht genau zu fassen, insbesondere, weil der exakte Wortsinn der Begriffe εἶδος und τύπος im architektonischen Zusammenhang umstritten bleibt. cf. auch Hellmann, Recherches a. O. (oben Anm. 10) 120. 318f.

2800 cf. zum oft diskutierten Problem etwa auch G. Ch. Picard, REL 52, 1974, 416, Anm. 3 und Frézouls, ANRW 1982, 360f. Eine pragmatische Haltung nimmt Gros, L'architecture romaine 277f. ein. Auch P. Gros., in: LTUR 5 (1999) 36. P. Gros, Les sanctuaires *in summa cavea*. L'enseignement des recherches récentes sur le théâtre de Pompée à Rome, in: Moretti, Fronts de scène a. O. (oben Anm 117) 57 nimmt die These von C. Saliou auf, das *theatrum lapideum* sei zu den *theatra graeca* bei Vitruvius zu zählen. cf. dazu Ch. Saliou, Le front de scène dans le livre V du *De Architectura*. Propositions de lecture, in: Moretti, Fronts de scène a. O. 69.

2801 cf. Katalogteil *s. v.* Mytilene. Temelini, Pompey's Building Complex a. O. (oben Anm. 2669) 44 mit Anm. 103 kennt das erhaltene Theater offenbar nicht.

2802 cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Vom ursprünglichen BH sind bestenfalls einige Blöcke erhalten, deren Lage nicht mit der jüngeren BH-Front zusammengeht.

2803 cf. den in den Einzelheiten nicht immer exakten Plan bei B. Chr. Petrakos, Deltion 1967, Chronika 450, Abb. 3.

2804 Sie ist zusammen mit den Parodoi im Vergleich zum ursprünglichen Zustand um etwa 1,3 m tiefer gelegt, cf. den Katalogteil *s. v.*

2805 Die schräg nach innen zurückweichenden Bruchsteinmauern gehören zur zweiten Bauphase der Orchestra, cf. den Katalogteil *s. v.*

2806 Lauter, Architektur a. O. (oben Anm. 405) 174f.

2807 cf. oben 210–222, dort 220, Anm. 1988 auch zu Mytilene.

benutzt worden sind. A. Rumpf[2808] hatte gedacht, Pompeius habe nicht das bekannte grosse Theater von Mytilene, sondern ein kleines gedecktes Theater, ein Odeion gesehen und zum Vorbild genommen. Heute wissen wir, dass es derartige Odeia in Griechenland zur Zeit des Pompeius noch nicht gegeben hat[2809]; sie sind vielmehr erst in augusteischer Zeit, als im Wesentlichen westliche Bauform, in Griechenland eingeführt worden. M. Bieber[2810] meint, ein noch unbekanntes Buleuterion in Mytilene könnte als Vorbild gedient haben, doch dem widerspricht der Text der Überlieferung. Und das hauptsächliche Charakteristikum eines Buleuterions wie auch eines Odeions ist das Dach über den Sitzreihen, etwas, was für Pompeius ohnehin nicht vorbildlich sein konnte. R. Étienne[2811] hat vorgeschlagen, dass zum Theater von Mytilene eine – archäologisch nicht nachgewiesene – *quadriporticus* gehört habe, was die Plutarch-Stelle erklären könne. Auch F. Coarelli[2812] akzeptiert die Überlieferung bei Plutarch und führt sowohl das Element der *porticus post scaenam* wie auch den Theatertempel auf griechische Vorbilder zurück, wogegen die archäologische Evidenz spricht, wie oben ausgeführt worden ist. Abgesehen davon, dass solche Anlagen sonst nie mit griechischen Theatern verbunden sind, ist auch hier auf näher liegende Vorbilder in Italien hinzuweisen[2813]. Zu Recht hat C. Courtois[2814] betont, dass der genaue Sinn der Passage bei Plutarch und die Frage, worin die Vorbildlichkeit von Mytilene für Pompeius bestand, letztlich unbekannt ist[2815].

So bleibt die Nachricht bei Plutarch, trotz zahlreicher Diskussionen in der Fachliteratur, letztlich unerklärt[2816]. Nicht ausschliessen kann man, dass dahinter ein gewisser Chauvinismus des griechischen Autors Plutarch steckt, welcher das erste und für immer bedeutend bleibende Theater in Rom nicht unabhängig von griechischen Vorbildern entstanden denken mochte; die Anekdote wäre in der überlieferten Form dann gar nicht historisch. Fraglich scheint insbesondere auch, ob Pompeius sich tatsächlich bereits vor seiner Rückkehr nach Rom und vor der Bewilligung seines grossen Triumphs mit einem Theaterprojekt beschäftigt hat[2817].

Das Besondere am Baukomplex des Pompeius ist das *theatrum lapideum*, welches offensichtlich gegen die geltenden Vorschriften verstossen hat[2818] und welches den Kern des Komplexes bildet. Nach einer späten, dem Theater nicht eben wohlmeinenden Überlieferung bei Tertullian[2819] aus der Zeit um 200 n. Chr. habe Pompeius eine Finte benutzt, um das Verbot des Senates zu umgehen und das Theater bauen zu können. Er habe behauptet, bei der Cavea handle es sich nur um dem Stufenunterbau des Tempels[2820], um eine monumentalisierte Treppe hinauf zum Tempel der *Venus Victrix*. Eine solche Erklärung war, wenn sie historisch ist, gar nicht abwegig, wenn man an das Vorbild der latialen Heiligtümer denkt; in Praeneste hatte, wie gezeigt worden ist[2821], die Cavea tatsächlich nur Treppenfunktion. Die Bezeichnung der Cavea als Tempel-Unterbau habe es erlaubt,

2808 A. Rumpf, MdI 1950, 50. L. Crema, L'architettura romana (1959) 85.

2809 Dazu unten 708–711. Auch der kleine Bau ohne Bühne und mit vorgebauter Porticus beim Theater von Akrai, Bernabò Brea, Akrai a. O. (oben Anm. 692) 44–51, bes. Abb. 12. 19, Taf. 9, 5; 10, 2. 4, ist ein Buleuterion, trotz Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 420. Zu Akrai auch Daehn, Studia Ietina 3 a. O. (oben Anm. 747) 59.

2810 Bieber, History² 182. Die Ideen von Rumpf und Bieber werden wieder aufgegriffen von K. Fittschen, in: Hellenismus in Mittelitalien 423f.

2811 R. Étienne, La curie de Pompée et la mort de César, in: Hommage à la mémoire de Jérôme Carcopino (1977) 76; das Vorgelände böte Platz für eine solche Anlage. cf. auch Temelini, Pompey's Building Complex a. O. 44.

2812 Coarelli, Campo Marzio a. O. (oben Anm. 2615) 559–562.

2813 cf. oben 280–283.

2814 Courtois 84.

2815 Unverständlich bleibt die Plutarch-Stelle auch für Gros, Architecture et Société 67; sein Verweis auf die Buleuterien von Miletos und Alabanda führt auch nicht weiter, nachdem deutlich wurde, dass sich alle wesentlichen Elemente, auch der geschlossene Grundriss des *theatrum lapideum* ohne Mühe aus der italischen Bautradition herleiten lassen, cf. oben 280–283.

2816 So Hanson 53 und zuletzt auch Temelini, Pompey's Building Complex a. O. 65. Auch Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. (oben Anm. 2647) 196 und 197 beschränkt sich darauf, den Plutarch-Passus anzuführen und auf die Tatsache hinzuweisen, dass die Überlieferung nur gerade bei Plutarch und damit relativ spät zu finden ist. Deutlicher Frézouls, ANRW 1982, 360: '*Témoignage embarrassant, puisqu'on ne peut aujourd'hui le contrôler*'.

2817 So auch Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. 214. Die politisch und persönlich bewegten Jahre des Cn. Pompeius Magnus nach seiner Rückkehr nach Rom und während der Bauzeit des *theatrum lapideum* zeichnet auf Grund der Schriftquellen Temelini, Pompey's Building Complex a. O. 20–37 anschaulich nach.

2818 Dies war auch dann der Fall, wenn das Bühnenhaus zunächst tatsächlich, wie Courtois 84f. annimmt, aus Holz bestanden haben sollte. Der Protest gegen das Projekt wird von Tac. ann. XIV 20,2 ausdrücklich bezeugt.

2819 De spectaculis 10: (Pompeius) *cum illam arcem omnium turpitudinum extruxisset, veritus quandoque memoriae suae censoriam animadversionem Veneris aedem superposuit et ad dedicationem edicto populum vocans non theatrum sed Veneris templum nuncupavit.* '*cui subiecimus*', *inquit,* '*gradus spectaculorum*'.

2820 Ähnlich ist die Formulierung des M. Tullius Tiro bei Gell. X 1,7: *cum Pompeius ... aedem Victoriae dedicaturus foret, cuius gradus vicem theatri essent*. Die Verlässlichkeit des Tiro unterstreicht Coarelli, Campo Marzio a. O. 568.

2821 Oben 282.

das Bauverbot für feste Theater formaliter zu umgehen, welches zur Zeit des Theaterbaus durchaus noch Geltung hatte, wie die *tabula Heracleensis* belegt[2822], die in der erhaltenen Form wohl aus der Zeit Caesars stammt, und wo festgesetzt ist, dass für Spiele welcher Art auch immer keine temporären Bühnenanlagen (... *scaenam, pulpitum ceteraque*) innerhalb der vom Theaterbauverbot betroffenen Zone auf öffentlichem Grund errichtet werden können. Man kann sich fragen, ob die Formulierung der *tabula Heracleensis*, welche das bestehende Verbot für feste Theaterbauten indirekt bekräftigt, nicht mit Blick auf die Baupläne des Pompeius abgefasst worden ist; dies würde dann bedeuten, dass sie kaum vor 61 v. Chr. datiert werden kann. Selbstverständlich kann man auch annehmen[2823], dass Pompeius als einer der mächtigsten Männer seiner Zeit, mit Caesar und Crassus seit 60 v. Chr. im sog. ersten Triumvirat verbunden, mit seinen Veteranen im Rücken die nötige politische Durchsetzungskraft hatte, um sein Bauprojekt auch gegen den Willen des Senats durchzusetzen[2824].

Schliesslich stellt sich die Frage, weshalb Pompeius überhaupt erstmals ein festes Theater in Rom errichten wollte[2825], dessen politischen Aspekts[2826] er sich sicher bewusst gewesen ist. Offensichtlich ist[2827], dass das Bedürfnis nach einem festen Theater 'in der Luft' lag, dass die Errichtung eines solchen Baus in der Urbs überfällig war. Aus der späteren Sicht des P. Cornelius Tacitus[2828] handelte es sich um eine ökonomisch sinnvolle und nötige Massnahme, nachdem mit den temporären Theatern derartig riesige Geldmittel verschleudert worden waren; er mag insbesondere an das mit dem Bau des Pompeiustheater gleichzeitige Holztheater des Scaurus gedacht haben. Ein Theaterbau diente der breiten Masse des Volkes, konnte nicht nur für anspruchsvolle Dramenaufführungen, sondern auch für populärere Spektakel genutzt werden[2829] und war daher geeignet, dem Bauherrn bei der breiten Bevölkerung Beliebtheit zu verschaffen, etwas, das gerade für einen Politiker, der vom aristokratischen Senat nicht gern gesehen war, von besonderer Bedeutung sein musste[2830]. Nicht zufällig war die Einweihung des neuen Theaters im Jahr 55 v. Chr. nochmals, wie schon der grosse Triumph, von glänzenden Spielen begleitet[2831]. E. Frézouls[2832] geht noch weiter. Er glaubt, in der Zeit der Erbauung des *theatrum lapideum* eine neue politische Aufgabe der Theateraufführungen als Ventil für spontane Meinungsäusserungen des Volkes erkennen zu können, insbesondere in der Folge des Verbots der *Compitalia* und der damit verbundenen Spiele[2833]. So wäre der Theaterbau des Pompeius nicht nur ein grossartiges Architekturmonument gewesen, sondern gleichzeitig *une oeuvre d'apaisement et de bon sens*[2834], mit welchem sich Pompeius – ohne viel Erfolg – die Dankbarkeit der Plebs habe sichern wollen[2835].

Das *Theatrum Marcelli* des Augustus

Das zweite Steintheater Roms, das Marcellustheater, geht als Bauidee auf C. Iulius Caesar zurück. Gn. Pompeius Magnus hatte mit seinem Theaterbau einen eindrücklichen Erfolg verzeichnet, so dass sein Konkurrent und Nachfolger als Machthaber, C. Iulius Caesar, es ihm auf diesem Feld gleichtun wollte[2836]. Caesar plante, wie aus C. Suetonius Tran-

2822 cf. CIL I² 593, Z. 77–79; S. Riccobono/J. Baviera u. a., Fontes iuris Romani anteiustiniani 1 (1941) 140–152, no.13, Z. 77–79. M. H. Crawford, Roman Statutes 1 (1996) 355–391, mit Übersetzung der hier interessierenden Passage 375; zur Datierung 360–362. Dazu Rawson, BSR 1985, 100, Anm. 18, wo eine frühere Datierung nicht ausgeschlossen wird. Nach F. Jacques, Les cités de l'Occident romain (1992) 12f. ist auch ein Ansatz um 75 v. Chr. erwägenswert. Die gesetzliche Vorschrift wurde beim Pompeiustheater keineswegs eingehalten, wie Temelini, Pompey's Building Complex a. O. 40 angibt; die 1000 vorgeschriebenen Doppelschritte waren nicht vom Forum Romanum aus, sondern von der Grenze des Pomeriums aus einzuhalten.

2823 cf. jedoch Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. 197: *Il a fallu ... non seulement le prestige de Pompée et de ses victoires, mais même une sorte de supercherie couverte du manteau de la religion et capable de désarmer, en partie au moins, l'opposition des conservateurs*.

2824 Zum nicht immer einfachen Verhältnis des Pompeius zum Senat cf. Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. 199f. sowie die Zusammenstellung von Temelini, Pompey's Building Complex a. O. 20–37.

2825 Diesem Problem ist Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. 193–214 nachgegangen. Dazu auch Coarelli, Campo Marzio a. O. 578–580.

2826 Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. 198.

2827 cf. dazu oben 272 mit Anm. 2663.

2828 Tac. ann. XIV 20, 2–4; 21, 2.

2829 So auch Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. 213.

2830 Zur Bedeutung des Theaters für das Erfassen der Meinung des Volkes cf. besonders Cic. Sest. 55, 118 aus dem Jahr 57 v. Chr. Dazu Temelini, Pompey's Building Complex a. O. 31.

2831 cf. Cic. fam. 7,1. Auch Plut., vitae parallelae, Pompeius 52; Cass. Dio XXXIX, 38: cf. auch Plin. nat. VIII 53. 64. 70. 84. Auf das Repräsentationsbedürfnis des Pompeius führt den Theaterbau im Anschuss an Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. 198 und andere auch Temelini, Pompey's Building Complex a. O. 23 und 26 zurück.

2832 Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. besonders 201ff.

2833 cf. Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. 207–210.

2834 Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. 214.

2835 Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* a. O. 203f.

2836 Das Konkurrenzverhältnis zwischen den beiden Machthabern beim Theaterbau hat schon Gros, Architecture et Société 67 hervorgehoben, worauf schon hingewiesen worden ist.

quillus[2837] hervorgeht, eine riesige Anlage, die sich an die Südostseite des *Capitolium* hätte anlehnen sollen[2838]; damit wäre ein monumentales Gegenstück zum *theatrum Pompei* entstanden, welches jenes wohl noch übertreffen sollte. Das Bauvorhaben von 46 v. Chr.[2839] konnte Iulius Caesar, der an den Iden des März 44 v. Chr. ermordet wurde, wie manche andere seiner grossen Projekte[2840] nicht mehr realisieren.

Wie andere Projekte Caesars ist auch das Theaterprojekt erst von Augustus umgesetzt worden, welcher selbst darüber berichtet: *theatrum ad aedem Apollinis in solo magna ex parte a privatis empto feci, quod sub nomine M. Marcelli generi mei esset*.[2841] M. Claudius Marcellus, der Sohn von Augustus' Schwester Octavia und Mann seiner Tochter Iulia, der von Augustus ausgezeichnet behandelt[2842] und wohl zum Nachfolger ausersehen war, starb in jugendlichem Alter von 19 Jahren bereits im Jahr 23 v. Chr., das *theatrum Marcelli* ist seinem Andenken geweiht. Marcellus hatte kurz vor seinem Tod als Ädil glänzende Spiele durchgeführt[2843]. Denkbar ist, wie P. Gros vermutet hat[2844], dass das Theater bereits im Jahr 23 v. Chr. soweit fertiggestellt war, dass die Spiele dort stattfinden konnten, was erklären könnte, dass der Name des Marcellus mit dem Bau verbunden blieb, dessen Person ein Jahrzehnt später, bei der Einweihung des Theaters, schon längst in den Hintergrund gerückt war.

Allerdings war das von Augustus errichtete *theatrum Marcelli* dann, was die Dimensionen des Theaters angeht, viel bescheidener als Caesars Plan[2845]. Es war jedoch Teil eines ambitiösen Gesamtprojektes, welches die Erneuerung der daneben liegenden *porticus Octaviae* und des Apollo-Tempels mit einschloss[2846] und der Repräsentation der Herrscherfamilie dienen sollte. Das ganze Projekt muss bereits kurz vor dem Tod des M. Marcellus formuliert worden sein, wie P. Gros richtig gesehen hat[2847], noch zu Lebzeiten des vorgesehenen Nachfolgers, denn der Komplex spiegelt, mit den Namen des Marcellus und seiner Mutter Octavia, eine dynastische Konstellation, die nach dem unerwarteten frühen Tod des in Aussicht genommenen, erst neunzehnjährigen Nachfolgers nicht mehr weiter bestand.

Der genaue Baubeginn des *theatrum Marcelli* ist nicht überliefert. Jedenfalls war das Theater spätestens im Jahr 17 v. Chr. im Wesentlichen fertiggestellt, da es bei den Saecularspielen dieses Jahres benutzt werden konnte, wie eine Inschrift[2848] bezeugt. Möglicherweise stand es aber, wie erwähnt, bereits bei den *ludi Romani* im September 23 v. Chr. zu einem guten Teil aufrecht, falls es damals tatsächlich von M. Marcellus für seine Aufführungen benützt worden ist[2849]; dies würde doch wohl voraussetzen, dass das Bauwerk aussen weitgehend fertiggestellt und zumindest der untere Teil der Cavea benützbar war. Weshalb für die Fertigstellung des Bau dann nochmals ein Jahrzehnt benötigt wurde, bleibt unbekannt. Die eigentliche Einweihung[2850] erfolgte jedenfalls erst im Jahre 13 v. Chr.[2851] oder 11 v. Chr.[2852]

Ob Teile des erhalten Theaters, insbesondere das Fundament, noch auf Caesar zurückgehen[2853], ist umstritten und meines Erachtens wenig wahrscheinlich, insbesondere wenn die Überlieferung bei Sueton[2854] ernst genommen wird, nach welcher die Cavea Caesars an den Kapitolshügel angelehnt werden sollte. Alles deutet vielmehr darauf hin, dass das *theatrum Marcelli* ein neues, redimensioniertes Projekt war, das von der Architektur her nichts mehr mit den Plänen Caesars zu tun hatte. Nach Cassius Dio [2855] hat bereits dieser, um den Bauplatz vorzubereiten einige Tempel abgerissen.

Wenn Augustus schreibt[2856], er habe den Boden für das Theater grösstenteils aus privater Hand gekauft, d. h. nicht enteignet oder auf Staatsland errichtet, kann dies nur sehr bedingt zutreffen. Das Marcellustheater ist in Tat und Wahrheit recht eigentlich zwischen bestehende Bauten hineinge-

2837 Suet. Iul. 44, 2.

2838 Dazu auch Gros, L'Urbs 326, mit Anm. 31. Coarelli, Campo Marzio a. O. (oben Anm. 2615) 587f. mit Abb. 142, wo Lage und Grösse des von Caesar geplanten Theaters hypothetisch in den Stadtplan eingetragen ist.

2839 Cass. Dio XLIII, 49.

2840 Zu den ausgeführten und nicht ausgeführten Projekten Caesars in Rom ausführlicher Coarelli, Campo Marzio a. O. 580–590.

2841 R. Gest. div. Aug. 21.

2842 Cass. Dio LIII 28, 3f.

2843 cf. Prop. III 18, 13, Vell. II 93, 1 und Cass. Dio LIII 31, 2. cf. auch Gaheis, RE 6, 1899, 2767 und 2769, *s. v.* Claudius, 230). Dazu Gros, L'Urbs 328 mit Anm. 42.

2844 So Gros, L'Urbs 328, Anm. 42.

2845 cf. Gros, L'Urbs 326 mit Anm. 34. P. Ciancio Rossetto, LTUR 5 (1999) 31 nimmt dagegen an, dass der Bau des Augustus grösser war als das von Caesar geplante Theater, was mit den Quellen kaum zu vereinbaren ist.

2846 Dazu im Einzelnen Gros, L'Urbs 326–332.

2847 So Gros, L'Urbs 328.

2848 CIL VI 32323, 156–158. Dazu H. Kolbe, in Helbig 3, 328, no. 2400.

2849 cf. oben mit Anm. 2843.

2850 So Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. (oben Anm. 163) 30. H. Lauter, BullCom 87, 1980–81 (1982) 38.

2851 Cass. Dio LIV 26,1.

2852 Plin. nat. VIII 65.

2853 Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. 25 hatte die Basisplatte aus *caementicium*, welche auf Holzpfählen ruht und den Unterbau des eigentlichen Bauwerks bildet, noch auf C. Iulius Caesar zurückgeführt.

2854 Suet. Iul 44,2.

2855 Cass. Dio XLIII 49, 2–3. Dazu F. Coarelli, DdA 2, 1968, 200.

2856 R. Gest. div. Aug. 21.

zwängt worden. Es sitzt, wie der Plan des Gebietes[2857] zeigt, teilweise auf dem Abschluss des *circus Flaminius*[2858]. Auch die Nähe zum Apollo- und zum Bellona-Tempel, vor allem aber zur Ecke der *porticus Octaviae*, wo kaum Raum für einen Durchgang bleibt, ist auf dem Plan sehr auffällig. Der Apollo-Tempel, der von C. Sosius im Rahmen des Gesamtprojekts des Augustus[2859] erneuert wurde, geht auf das 5. Jahrhundert v. Chr. zurück. Wie die Ausgrabung gezeigt hat[2860], ist der Tempel bei der Restaurierung gegenüber seinem Vorgängerbau nach Norden zurückversetzt worden, offensichtlich, um Platz zu schaffen für die Cavea des *theatrum Marcelli*; die Cavea überbaut den Pronaos des Vorgängerbaus. Auch der angrenzende Tempel der *Bellona* wurde damals verschoben[2861]. Auf der Ostseite kommt das Theater schliesslich der republikanischen Tempelgruppe am *forum Holitorium* ebenfalls sehr nahe. Einer der ursprünglich vier republikanischen Tempel, derjenige für *Pietas*, ist dem Theaterbau zum Opfer gefallen[2862]. Auch ein Tempel für *Diana* im Bereich des *circus Flaminius* musste wohl abgebrochen werden[2863], um dem Theater Platz zu bieten. All dies sind ganz ausserordentliche Eingriffe in eine sakral gebundene Bausubstanz, zumal, wenn man bedenkt, wie genau es die Römer mit sakralen Formalitäten genommen haben.

Wo denn eigentlich das Privatland gelegen hat, von welchem Augustus in den *res gestae* spricht, ist nicht leicht auszumachen. Auch der ursprüngliche, viel kleinere freie Raum zwischen den Bauten muss öffentlich gewesen sein, denn hier irgendwo wurde jeweils das provisorische *theatrum ad Apollinis* errichtet[2864]. Nur gerade der Bereich östlich der *porticus Octaviae* und nördlich wie östlich der Cavea des Theaters war zuvor, soweit bekannt, nicht mit sakralen oder öffentlichen Bauten belegt. Die Bemerkung des Augustus, welche in den *res gestae* vereinzelt bleibt und in Gegensatz gestellt wird zu den Grundstücken für das *Forum Augustum*, welches auf Privatgrund mit dem Erlös aus Kriegsbeute errichtet worden sei, also wohl auf enteignetem Grund, kann daher kaum als sachliche Information betrachtet werden. Vielmehr dürfte sie einer verbreiteten zeitgenössischen Kritik entgegentreten.

Die Bauvorbereitungen, welche nicht davor zurückscheuten, sakrale Gegebenheiten zu modifizieren, zeigen, dass die Wahl gerade dieses Platzes grosse Bedeutung gehabt haben muss. Sie war dadurch bestimmt, dass vor der *aedes Apollinis* das erstmals für das Jahr 179 v. Chr. bezeugte[2865] *theatrum et proscaenium ad Apollinis* errichtet worden war, wo aus Anlass der *ludi Apollinares* und anderer Feste[2866] *ludi scaenici* gegeben wurden. Die Wahl des Ortes geht wohl auf Caesar zurück, dessen Theater aber etwas weiter östlich und mit anderer Ausrichtung am Kapitolshang hätte gebaut werden sollen[2867]. Diesem haben die Quellen auch den notwendigen Abbau der Tempel angelastet[2868]. Erst Augustus scheint aber mit seinen Baumassnahmen und seinem Gesamtprojekt den ehrwürdigen Platz *ad Apollinis* exakt in Beschlag genommen zu haben. Offensichtlich war es für ihn wichtiger, mit seinem Theaterbau an die altehrwürdige Theatertradition der *ludi Apollinares* anzuknüpfen, als, wie dies das Projekt Caesars wohl gewollt hatte, dem *theatrum Pompei* ein möglichst noch grösseres Gegenstück entgegenzustellen. Der Ort des *theatrum Marcelli* ist auch dadurch ausgezeichnet, dass sich hier, auf dem *circus Flaminius*, die Triumphzüge zu formieren pflegten, welche dann, vorbei an den Tempeln des *Apollo* und der *Bellona*, durch die *porta triumphalis* in die Stadt und über den *circus Maximus* auf das Kapitol zogen. Im Gegensatz zur späten Republik ist der Triumph nunmehr ein Vorrecht des Kaisers geworden[2869]. Dies bedeutete, dass das kompetitive Element zwischen verschiedenen Machthabern, wie ehemals zur Zeit der Republik, jetzt wegfiel. Das *theatrum lapideum* des Pompeius war eine Beuteweihung und damit auch ein Triumphalmonument. Beim *theatrum Marcelli* des Augustus trat dieser Aspekt, trotz seiner topo-

2857 Rodriguez Almeida, Forma Urbis Marmorea a. O. (oben Anm. 163) 114, Taf. 23. cf. den schematischen Plan bei Coarelli, Campo Marzio a. O. (oben Anm. 2615) 16, Abb. 2, welcher versucht, die Situation vor Beginn des Theaterbaus zu veranschaulichen. Existenz, Grösse und Ausrichtung eines Vorgängerbaus, wie ihn Coarelli angenommen hat, bleiben dabei natürlich hypothetisch.

2858 Dazu Coarelli, BullCom 1965–67 a. O. (oben Anm. 2670) 52f. F. Coarelli, DdA 1968 a. O. 201.

2859 Dazu Coarelli, Campo Marzio a. O. 377–391 und zur Datierung des Tempels des *Apollo Sosianus* besonders Gros, L'Urbs 327.

2860 G. Lugli, Dioniso 9, 1942, 61. B. Olinder, Porticus Octavia in Circo Flaminio (1974) 98. 123. cf. dazu Gros, L'Urbs 327f.

2861 Zu diesem Coarelli, BullCom 1965–67 a. O. 37–72; zur Verschiebung des Tempels besonders a. O. 61.

2862 So Plin. nat. VII 121. Dazu Coarelli, Campo Marzio a. O. 447–451. Reste des Tempels der *Pietas* sind unter der südöstlichen *basilica* des Marcellustheaters beobachtet worden, cf. P. Ciancio Rossetto, BullCom 96, 1994/95, 199f.

2863 cf. Coarelli, Campo Marzio a. O. 485.

2864 Dazu oben 272. Auf diesen hölzernen Vorgängerbau hat auch schon L. Canina, Gli edifizi di Roma antica 3 (1851) 19 hingewiesen.

2865 Dazu und zu den mit dem Holztheater zusammenhängenden Problemen ausführlich oben 272 mit Anm. 2667.

2866 Dazu oben 272, Anm. 2664.

2867 cf. Suet. Iul. 44, 2. Dazu schon oben 286.

2868 Cass. Dio XLIII 49, 2–3. cf. oben 286.

2869 Gelegentlich auch andere Mitglieder der kaiserlichen Familie wie zuletzt Titus im Jahr 71 n. Chr. Der letzte Triumph eines Feldherrn, derjenige des L. Cornelius Balbus, fiel ins Jahr 19 v. Chr. cf. unten 291 mit Anm. 2927.

graphischen Lage, zugunsten der Betonung der Kontinuität der *ludi ad Apollinis* zweifellos in den Hintergrund, im Rahmen eines Gesamtprojektes, welches die Ideologie der neuen Herrscherfamilie veranschaulichen sollte[2870].

Die heutigen Kenntnisse vom eigentlichen Bauwerk beruhen zum einen, wie für das *theatrum Pompei*[2871], auf der für diesen Bereich ebenfalls fragmentarisch, aber doch vergleichsweise gut erhaltenen *forma Urbis* aus severischer Zeit[2872]. Anders als beim *theatrum Pompei* steht aber auch ein beträchtlicher Teil der Cavea heute noch aufrecht. Das *theatrum Marcelli*, welches, wie auch das *theatrum Pompei*, in den *Mirabilia Urbis Romae* genannt ist und bis ins Mittelalter noch weitgehend erhalten war[2873], diente der römischen Familie der Savelli seit dem 14. Jahrhundert als Festung und Wohnung. Im 16. Jahrhundert errichtete Baldassare Peruzzi für die Savelli über der Cavea den heute noch erhaltenen Palast, welcher auf der Caveaaussenseite im Wesentlichen das dritte Caveageschoss einnimmt, von dem nur noch geringe, im äusseren Bild nicht sichtbare Reste und einzelne lose Bauglieder vorhanden sind. Der Bereich des Bühnenhauses und des apsisförmigen Hofes dahinter, welcher auf der *forma Urbis* erscheint, kam damals unter den Garten auf der Seite gegen den Tiber hin zu liegen. Bei Gelegenheit des Palastbaus entstanden, noch vor der Entdeckung der Fragmente der severischen *forma Urbis* und daher unabhängig davon, verschiedene Pläne und Zeichnungen von Peruzzi selbst und von den Brüdern Sangallo[2874], die Eingang in spätere Architekturtraktate von Sebastiano Serlio und anderen gefunden haben. Die Fragmente der *forma Urbis* haben die grundsätzliche Treue dieser Pläne aus dem frühen 16. Jahrhundert im Wesentlichen bestätigt. Zwischen 1926 und 1932 fanden Grabungen und Bauuntersuchungen statt[2875], bei welchen die Caveafassade von späteren Einbauten befreit und 4 Arkaden neu gebaut wurden. Damit entstand das heutige Erscheinungsbild[2876].

Was lässt sich auf Grund der Quellenlage zum Bau im Einzelnen heute sagen[2877]. Nahe dem Fluss war das Baugelände wenig stabil[2878]. Der schwere Bau des Theaters musste daher ausreichend fundamentiert werden. Tatsächlich steht das ganze Theater auf einer massiven, 6,35 m dicken Platte aus *opus caementicium*, die ihrerseits auf Holzpfählen aufliegt, wie dies ein Stich von G. B. Piranesi deutlich macht[2879]. Das Theater mit dem Renaissance-Palast, der es noch zusätzlich belastet, steht heute noch aufrecht und senkrecht, ein guter Ausweis für die Qualität der antiken Fundamentierung. Ähnlich wie beim *theatrum Pompei* ist die Cavea über Radialkammern, hier in *opus reticulatum* mit Ringkorridoren in *opus latericium*, errichtet. Ein innerer Kranz von Radialkammern, welcher nur durch den Marmorplan bezeugt ist und von Canina aufgenommen wurde, trug die *ima cavea*[2880]. Aussen wird die Cavea von einer dreigeschossigen Umgangsporticus aus Travertin mit je 41 Arkaden in den beiden unteren Geschossen eingefasst; das dritte Geschoss war geschlossen, wie die Elemente einer korinthischen Halbsäulenordnung zeigen[2881], die dazu gehören. Die Renaissancepläne und die modernen Untersuchungen zeigen, dass das Innere der Cavea in verschiedene Ränge unterteilt war. Dieser Einteilung entsprach die streng nach Ständen vorgenommene Sitzordnung; zuunterst sassen die Senatoren, dahinter die Ritter, dahinter die Bürger, und zu oberst, in den *matronea* Frauen und Kinder[2882]. Eine ähnliche Ordnung

2870 Dazu oben 288.

2871 Dazu oben 278.

2872 cf. Rodriguez Almeida, Forma Urbis Marmorea a. O. (oben Anm. 163) Taf. 23.

2873 Für weiteres cf. den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Marcelli*.

2874 Dazu und zu den Zuweisungsproblemen an verschiedene Künstler im Einzelnen cf. Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Marcelli*.

2875 Erst viel später erfolgte die Publikation durch einen der Ausgräber, P. Fidenzoni, Il teatro di Marcello (1970).

2876 cf. für den Zustand vor den Untersuchungen der zwanziger Jahre etwa die Aufnahme Anderson 542, Bieber, History² 185, Abb. 642, oder die Aufnahme aus dem späten 19. Jh. bei Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. 19, Abb. 5.

2877 Für eine Beschreibung im Einzelnen cf. Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Marcelli*.

2878 Die heutige Situation mit den hohen Tibermauern geht erst auf die Tiberkorrektur im späteren 19. Jahrhundert zurück, cf. etwa M. Maischberger, LTUR 5, 1999, 70, *s. v.* Tiberis. Von der antiken Situation ist nichts mehr zu erkennen. cf. L. Richardson jr., A New Topographical Dictionary of Ancient Rome (1992) 399, s. v. *Tiberis*. Auch etwa J. Le Gall, Le Tibre, fleuve de Rome dans l'Antiquité (1953) 17f.

2879 cf. G. B. Piranesi, Antichità romane IV (1756) Taf. 32, abgebildet bei J. Scott, Piranesi (1975) 129, Abb. 150. Dazu auch der Schnitt bei Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. 56, Abb. 30.

2880 Courtois 214, Abb. 197 ist aus dem rekonstruierten Marmorplan bei Canina, Edifizi 4 a. O. (oben Anm. 2756) Taf. 159 herausgezeichnet und hat keinen eigenen Quellenwert; Caninas Text Edifizi 3 a. O. (oben Anm. 2864) 18–20 zeigt, dass er vom Bühnenbereich nichts gesehen hat, und seine Bauzeichnungen Edifizi a. O. 4, Taf. 159–163 beziehen sich durchwegs nur auf den Caveateil. Die neuen Pläne bei A. Calza Bini, BArchit 7, 1953, Abb. 18, und bei Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. 42, Abb. 22, aufgenommen bei Courtois 213f., Abb. 195. 199, tragen im Bereich der *ima cavea* die Sitzstufen ein. Den archäologisch dokumentierten Erhaltungszustand zeigt der aktualisierte Plan nach Fidenzoni bei Ciancio Rossetto LTUR 5 (1999) 319, Abb. 19.

2881 cf. Gros, L'Urbs 335, mit Anm. 73.

2882 cf. Suet. Aug. 44. Dazu im Einzelnen Rawson BSR 1987, 83–113, welche die Schriftquellen umfassend auswertet.

wird man auch schon für die Cavea des *theatrum Pompei* annehmen können, wo die erhaltenen Reste aber keinerlei Aussage mehr erlauben[2883]. Über die *cuneus*-Einteilung des *theatrum Marcelli* ist nichts sicheres bekannt[2884], und das gilt auch für das *theatrum Pompei*[2885].

Beim *theatrum Marcelli* ist das für römische Theaterbauten charakteristische System zur Erschliessung der verschiedenen Ränge mittels Aufgangstreppen in den Radialkammern, welche in die Cavea führten, zum ersten Mal in seiner ausgebildeten Form bezeugt[2886]. In den verschiedenen Radialkammern befanden sich Rampen und Treppen unterschiedlicher Neigung, welche in die verschiedenen inneren Ringkorridore bzw. direkt auf den obersten Rang unter der allerdings nicht sicher nachgewiesenen *porticus in summa cavea* hinauf führten[2887]. Mit einem in dieser Weise differenzierten Zugangssystem war es möglich, das Theater in verhältnismässig kurzer Zeit zu füllen und insbesondere auch zu leeren[2888]. Gleichzeitig konnte verhindert werden, dass sich die Angehörigen der verschiedenen Stände mischten. Eine besonders ausgereifte Zugangslösung entsprechender Art findet sich bekanntlich beim *amphitheatrum Flavium*, wo jede der mit Nummern versehenen 80 Bogenarkaden als Zugang für einen Sektor des Sitzhauses diente[2889].

Wie das Problem der Zugänge in die Cavea im *theatrum Pompei* gelöst war, bleibt unbekannt[2890], da innere Treppen bisher nicht nachgewiesen sind. Denkbar ist, dass bereits dort ein vergleichbares System wie im *theatrum Marcelli* vorhanden war, aber es ist auch möglich, dass das System mit den inneren Aufgangstreppen erstmals beim *theatrum Marcelli* auftrat. Spätestens bei diesem ist mit den inneren Treppen ein weiteres charakteristisches Element der römischen Theaterarchitektur belegt, welches an sich eine logische Folge der neuen Technik der frei gebauten Cavea ist. Festzuhalten ist, dass diese Zugangsart sich grundsätzlich von der griechischen Art, das Theater zu betreten[2891], unterscheidet. Dort erreichte man seinen Platz durch die Orchestra oder auch über äussere Zugänge und dann über die Radialtreppen des Koilons. Die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten konnten sich begegnen, die Entleerung des Koilons erfolgte in der Regel mehr gegen innen, in Richtung Orchestra, als gegen aussen.

Vorbildlich für die Folgezeit ist auch die Gestaltung der Caveafassade des Marcellustheaters. Im Erdgeschoss finden sich Bogenarkaden mit einer dorisch-tuskanischen Ordnung, im ersten Obergeschoss Bogenarkaden mit einer ionischen Ordnung. Das zweite Obergeschoss hatte keine Arkaden, sondern war, wie erwähnt, ein geschlossenes Attikageschoss mit korinthischen Halbsäulen und Fenstern[2892]. Beim Marcellustheater erscheint erstmals die kanonische Anordnung der verschiedenen Architekturordnungen übereinander, wie sie später, erweitert durch eine dritte, korinthische Bogenarkadenordnung zwischen der ionischen Arkade und der korinthischen Attika, auch beim *amphitheatrum Flavium* auftritt[2893]. Auch bei anderen Theatern und Amphitheatern innerhalb und ausserhalb Italiens wird die Aufrissform später übernommen[2894].

Ein besonderes Problem stellt auch im Fall des Marcellustheaters der Bühnenhausbereich dar. Er ist auf den Fragmenten der *forma Urbis*[2895] weitgehend erhalten, wobei aber die Inschrift *theatrum Marcelli*, welche auf Bühne und Bühnenhaus gesetzt worden ist, das Eintragen zusätzlicher Details

2883 Schon 194 v. Chr. hat P. Scipio Africanus erstmals besondere Sitzplätze für die Senatoren abgetrennt, cf. oben 271.

2884 Die Einteilung bei Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. Abb. 21f., danach Courtois 214, Abb. 199, ist auf Grund des Marmorplans, allerdings ungenau, ergänzt; tatsächlich wären in der *ima cavea* 6 breite und 2 schmale *cunei* anzunehmen, wie richtig bei Calza Bini BArchit 1953 a. O. Abb. 18, danach Courtois 213, Abb. 195, eingetragen! Die Einteilung der obersten Reihen der *ima cavea*, wie sie nach dem Marmorplan die beiden zitierten Pläne wiedergeben, dürfte wegen der hohen Anzahl von (ergänzt) 14 *cunei* kaum zutreffend sein; dies gilt auch für das *theatrum Pompei*, cf. die Pläne 278f., Anm. 2752 und Anm. 2757.

2885 cf. die vorige Anm.

2886 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Marcelli*.

2887 cf. die Schnittzeichnung bei Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. 47, Abb. 24. Besonders anschaulich ist die Zeichnung bei J. B. Ward Perkins, Roman Imperial Architecture (1981) 27, Abb. 4. Die perfekte Lösung beim Marcellustheater hebt auch Frézouls, ANRW 1982, 372–374 mit Abb. 11f. hervor.

2888 Heutige Theaterbesucher wissen, dass das grösste Gedränge immer nach dem Schluss der Vorstellung entsteht. Dies hat auch schon Vitr. V 3, 5 beobachtet.

2889 cf. Crema, L'architettura romana a. O. (oben Anm. 2808) 294–296. Vier der insgesamt achtzig Zugänge waren die Hauptzugänge.

2890 So schon oben 279.

2891 Dazu oben 115–117.

2892 Zur Entwicklung des Motivs der Bogenarkaden mit Halbsäulen, die zunächst bei den latialen Heiligtümern von Praeneste und Tibur begegnen, wo sich auch das Modell für die Cavea als Unterbau eines Tempels gefunden hat, cf. ausführlicher Gros, L'Urbs 332–336. Zur Frage, ob schon das *theatrum Pompei* eine vergleichbare Caveafassade aufwies, cf. schon oben 278f. mit Anm. 2753 und 280.

2893 Zum *amphitheatrum Flavium* , wo an Stelle des Triglyphenfrieses im Erdgeschoss wie beim Marcellustheater ein ionisches Gebälk eingefügt ist, cf. Golvin, L'amphithéâtre a. O. (oben Anm. 2717) 179.

2894 Zu den Theaterfassaden unten 351f. Zur Fassadengestaltung der Amphitheater allgemein Golvin, L'amphithéâtre a. O. 381–386, besonders 382.

2895 cf. die Abbildung bei Rodriguez Almeida, Forma Urbis Marmorea a. O. (oben Anm. 163) Taf. 23.

verhindert haben kann. Auch die Renaissancepläne geben diesen Bereich teilweise wieder[2896]. Festzuhalten ist zunächst, dass der *postscaenium*-Bereich mit dem halbkreisförmigen Hof nur auf den Fragmenten der *forma Urbis* nachweisbar ist; die halbkreisförmige Einfassungsmauer ist zwar nur im Ansatz erhalten, doch dürfte die Ergänzung[2897] das Richtige treffen. Der Apsidenhof entspricht der sehr viel grossartigeren *quadriporticus* des *theatrum Pompei*, doch ist zu bedenken, dass der nahe Tiber die Konstruktion einer aufwendigeren Hallenanlage an dieser Stelle verunmöglichte[2898]. In den beiden grösseren und kleineren Quadraten im apsidenförmigen Hof hinter dem Theater hat man wohl mir Recht zwei kleine Sakralbauten mit ihren Altären erkannt[2899], Ersatzbauten für die älteren Tempel, welche dem Theaterbau zum Opfer gefallen sind[2900].

Vom eigentlichen Bühnenhauskomplex sind die beiden seitlichen *basilicae* mit apsidenförmigem Abschluss sowohl auf der *forma Urbis* wie auf den Renaissanceplänen gut belegt; die östliche war auch bis in die frühere Neuzeit gut erhalten, eine einzige Säule ist heute noch sichtbar[2901]. Zwischen den *basilicae* lag eine *porticus post scaenam*, welche durch den Marmorplan bezeugt wird; auf den Renaissanceplänen scheint der Bereich nur ungenau wiedergegeben zu sein, mit einem grossen Treppenhaus[2902]. Anders als in den älteren Plänen eingetragen[2903] traten die mittleren sechs Säulen der *porticus* etwas vor[2904]. Vom eigentlichen Bühnenbereich mit *pulpitum* und *scaenae frons* ist auf den Renaissanceplänen nichts zu sehen. Dieser Teil war, wie die rückwärtige halbkreisförmige Anlage und die *ima cavea*, damals offenbar verschüttet. So ist man hier allein auf die nicht leicht zu deutende Zeichnung der *forma Urbis* severischer Zeit angewiesen[2905]. Hier stellt sich zunächst wiederum die Frage, welchen Bauzustand dieser Plan wiedergibt. Anders als beim *theatrum Pompei* ist für das *theatrum Marcelli* nur eine einzige Restaurierung des Bühnenbereichs unter Vespasian bezeugt[2906], deren Ursache unsicher ist und deren Umfang unbekannt bleibt. Die *scaenae frons* ist wohl auch auf Münzen des Alexander Severus abgebildet[2907], welcher den Bühnenbereich dann wohl ebenfalls restauriert hat[2908]. Auch wenn die Einzelheiten des Plans der *forma Urbis* wenig aussagekräftig sind, ist doch offensichtlich, dass es sich um eine gerade Bühnenwand handelt[2909]. Dann muss es sich um die ursprüngliche Form des Bühnenhauses handeln[2910], denn bei einer Gesamterneuerung unter Vespasian oder später hätte man wohl eine

2896 Zum Plan von B. Peruzzi L. Pernier, BullCom 55, 1927, 5–33, Taf. 10f.; auch Courtois 213, Abb. 194. Zum Plan des Antonio da Sangallo des Jüngeren Fidenzoni a. O. 33, Abb. 13. Die neuere kunsthistorische Literatur, zuletzt C. Jobst, in: H. Millon/V. Magnago Lampugnani (Hrsg.), Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura. Ausstellungskatalog Venedig, Palazzo Grassi 1994, 441f., no. 25f. (mit Literatur), weist auch den bisher Peruzzi zugeschriebenen Plan auf Grund der handschriftlich auf dem Plan angebrachten Notizen den Brüdern Antonio und Giovanni Battista da Sangallo zu. Die älteren Pläne und Bauaufnahmen diskutiert auch Calza Bini, BArchit 1953 a. O. (oben Anm 2880) 27–36.

2897 Wie zuletzt bei Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. 42, Abb. 22.

2898 Eine vergleichbare Gestaltung des Bereichs hinter dem Bühnenhaus findet sich sonst nur noch im Theater von Caesarea Maritima und in demjenigen von Thugga aus antoninischer Zeit, cf. Katalogteil. Der halbkreisförmige Bereich wird dort inschriftlich als *xystus* bezeichnet.

2899 cf. L. Cozza, in: G. Carettoni/A. M. Colini/L. Cozza/G. Gatti, La pianta marmorea di Roma antica. Forma Urbis Romae (1955) 92. F. Coarelli, DdA 2, 1968, 201f. Auch Gros, L'Urbs 342. Courtois 212.

2900 cf. zuletzt Coarelli, Campo Marzio a. O. (oben Anm. 2615) 451.

2901 Für Einzelheiten cf. den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Marcelli*.

2902 Dazu im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Marcelli*.

2903 cf. etwa Lanciani, Forma Urbis Romae a. O. (oben Anm. 2751) Taf. 28. Calza Bini, BArchit 1953 a. O. 11, Abb. 18.

2904 cf. Cozza, Forma Urbis Romae a. O. 91f., Taf. 29. Rodriguez Almeida, Forma Urbis Marmorea a. O. 114, Taf. 23. Auch P. Ciancio Rossetto, LTUR 5 (1999) 34, *s. v.* theatrum Marcelli.

2905 So auch Gros, L'Urbs 341: *plan déconcertant*.

2906 Suet. Vesp. 19,1. cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Marcelli*.

2907 S. Angiolillo, RendLinc 28, 1973, 349–356. Fuchs, Theater 16.

2908 SHA Alex. XLIV 7: *Theatrum Marcelli reficere voluit*.

2909 Die Nischenfront auf dem immer wieder aufgenommenen Plan von Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. (oben Anm. 163) Abb. 22 ist frei ergänzt! Dieser Plan ist also hinsichtlich der Bühnenfront, des *pulpitum* mit Nischen und der *cuneus*-Einteilung nicht aussagekräftig, was nicht genug betont werden kann. Der Plan von Fidenzoni bei Ciancio Rossetto LTUR 5 (1999), 319, Abb. 19, welcher nur die gesicherten Elemente enthält, zeigt neben den Resten der südöstlichen *basilica* nur einen Mauerwinkel, der als Teil der *pulpitum*-Front und des inneren Zugangs zum Nordwest-*aditus* interpretiert werden kann; die Arbeiten von 1926–32, haben den Bühnenbereich nicht erreicht, cf. Calza Bini, BArchit 1953 a. O. 6–17. Der ältere Plan bei H. Kiepert/Ch. Hülsen, Forma Urbis Romae Antiquae ^{2}(1912) Taf. 4 (danach – nicht nach Taf. 3! – Courtois 214, Abb. 198) ist im Bereich hinter dem Bühnenhaus ungenau; die *scaenae frons* folgt offensichtlich der *Forma Urbis*, und ist in der Nachfolge von Canina, Edifizi 4 a. O. (oben Anm. 2756) Taf. 159 (danach Courtois 214, Abb. 197), gerade angenommen, ähnlich wie beim Theater von Pompeii 2. Auf jegliche Angaben, die über den Marmorplan hinausgehen, verzichtet mit gutem Grund Ward Perkins, Roman Imperial Architecture a. O. (oben Anm. 2887) 27, Abb. 4.

2910 Courtois 206. 212 datiert das Bühnenhaus, welches auf dem antiken Marmorplan wiedergegeben ist, zu Unrecht in antoninische Zeit. Ebenso Courtois, in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 174.

Nischenfront eingebaut[2911], wie sie damals üblich war! Schriftlich überliefert ist schliesslich, dass die *scaenae frons* einen Säulenschmuck aufwies. Die *valvae regiae* waren mit vier grossen Säulen aus dem Besitz des M. Aemilius Scaurus geschmückt, welche dieser in seinem 58 v. Chr. errichteten Holztheater[2912] verwendet und danach im Atrium seines Hauses aufgestellt hatte[2913]. Wie Plinius[2914] berichtet, erreichten die Marmorsäulen im Erdgeschoss der *scaenae frons* des Theaters des Scaurus die beträchtliche Höhe von 38 Fuss, also über 11 m! Dies passt durchaus zu einer angenommenen Gesamthöhe des *theatrum Marcelli* und damit auch seines Bühnenhauses[2915] von etwa 32,6 m[2916].

Zuletzt hat A. Monterroso Checa[2917] eine ganz neue Interpretation des Bühnenhauskomplexes vorgeschlagen, indem er die bisher als *porticus post scaenam* gedeutete Säulenreihe als Säulenstellung der *scaenae frons* versteht. Dadurch ergäbe sich für die mittlere Partie der Säulenfront eine etwas zurückspringende Nische, wie sie sich ähnlich beim augusteischen Theater am Kapitolshügel von Pola findet[2918]. Träfe die neue Interpretation zu, müsste angenommen werden, dass auf dem Marmorplan für das *theatrum Marcelli* auf alle weiteren Angaben zur Bühnenwand verzichtet wurde, wie sie für das *theatrum Pompei* doch sehr ausführlich gegeben werden[2919], obgleich für weitere Details durchaus Platz vorhanden gewesen wäre. Insbesondere würde aber der Abstand des Bühnenhauskomplexes zu den im Hof hinter der Bühnenfront stehenden beiden Tempelchen mit ihren Altären wohl sehr knapp ausfallen. Die Distanz, welche sich zwischen der Säulenreihe und der Flucht der Cavea ergeben würde, wäre sehr gross, denn sie entspräche fast einem Viertel der Gesamtbreite der Cavea, was sehr ungewöhnlich wäre. Eine Ergänzung des Grundrisses des Bühnenhausbereichs des *theatrum Marcelli*, wie sie sich bei anderen Theatern mit gerader Bühnenfront wiederfindet, hat L. Cozza 1960 vorgeschlagen[2920]. Dass dieser Abstand nötig war, damit der Triumphzug vom *Circus Flaminius* durch das *theatrum Marcelli* in die Stadt ziehen konnte, wie Monterroso Checa[2921] vorschlug, bleibt hypothetisch. Insgesamt ist der traditionellen Interpretation der Säulenreihe als *porticus post scaenam* u. E. weiterhin der Vorzug zu geben.

Das Theater des L. Cornelius Balbus

Das kleinste der drei grossen Steintheater in Rom war dasjenige, das L. Cornelius Balbus (minor)[2922] ebenfalls auf dem Marsfeld errichten liess und das eine Gesamtbreite von 82,16 m[2923] und ein Fassungsvermögen von 7000 Zuschauern aufwies. Auch im Vergleich mit den übrigen spätrepublikanischen und kaiserzeitlichen Theatern gehört das *theatrum Balbi* zu den mittelgrossen Bauten[2924]. Es war ebenfalls frei gebaut und nach Osten ausgerichtet, parallel zum benachbarten *theatrum Pompei*. Hinter dem Bühnenhauskomplex lag eine dreiseitige *cryptoporticus*, die *crypta Balbi*[2925], welche auf der Ostseite, integriert in die *porticus*, eine halbkreisförmige Exedra einschloss[2926].

L. Cornelius Balbus begann mit dem Bau nach seinem Triumph *ex Africa* für den Sieg über die *Garamantes* im Jahr 19 v. Chr.[2927] und weihte das Theater 13 v. Chr. ein[2928] Baumaterial und Bautechnik[2929] bestätigen das überlieferte Datum. Es handelt sich um eine der letzten Beuteweihungen, und auch der Triumph ist der letzte, der einem Feldherrn gewährt wurde, welcher nicht dem Kaiserhaus angehörte (und zugleich der erste eines Feldherrn, der nicht

2911 Auf die Frage nach der Form der *scaenae frons* des *theatrum Marcelli* ist später, im Zusammenhang mit der Entwicklung insgesamt, zurückzukommen, cf. unten 410.

2912 Dazu oben 275f.

2913 Cic. Scaur. 45.

2914 Plin. nat. XXXVI 114.

2915 Vitr. V 6, 4.

2916 cf. Gros, L'Urbs 326, Anm. 34.

2917 A. Monterroso Checa, Romula 6, 2007, 51–74, Abb. 1–8. cf. auch A. Monterroso Checa, RA 2009, 9–17, Abb. 4f. sowie A. Monterroso Checa, La *frons scaenae* del teatro de Marcelo, in: S. F. Ramallo Asensio/N. Röring, La *scaenae frons* en la arquitectura teatral romana. Actas del Symposium Internacional, Cartagena 12–14 marzo del 2009 (2010) 38–51, Taf. 11f., Abb. 9–17.

2918 cf. den Katalogteil *s. v.* Pola, Theater am Kapitolshügel und den Plan bei B. Forlati Tamaro, Pola (1971) 22, Abb. 5; G. A. Mansuelli, Urbanistica e architettura della Cisalpina romana (1971) Taf. 69.

2919 cf. Rodriguez Almeida, Forma Urbis Marmorea a. O. (oben Anm. 163) 148, Taf. 32.

2920 cf. Cozza, Forma Urbis Romae a. O. (oben Anm. 2899) Abb. S. 92. Danach Monterroso Checa, RA 2009 a. O. 17, Abb. 5.

2921 Monterroso Checa, RA 2009 a. O. 3–51, Abb. 1–12.

2922 Zur Person cf. E. Groag, RE 7 (1900) 1268–1271, *s. v.* Cornelius, no. 70. Auch W. Eder, DNP 3, 1997, 169, *s. v.* [I 7] C. Balbus, L. (d. J.).

2923 cf. G. Gatti, MEFRA 91, 1979, 261, Abb. 11, a.

2924 Wenig kleiner sind die spätrepublikanischen Theater von Alba Fucens und Amiternum, während die frühkaiserzeitlichen Bauten von Arausio oder Arelate mit einer Gesamtbreite von über 100 m deutlich grösser sind. Wesentlich kleiner sind die Theater von *Pietrabbondante* und Pompeii.

2925 Nachdem vom Bühnenhaus-Komplex bisher keinerlei Reste gefunden worden sind, lässt sich wohl nicht ganz ausschliessen, dass auch das *theatrum Balbi*, wie das *theatrum Pompei*, eine *quadriporticus* besass.

2926 Die richtige Lokalisierung gelangt erst G. Gatti im Jahr 1960, cf. den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Balbi*.

2927 Dazu cf. Cic. fam. X 32; Plin. nat. V 36–37; Suet. Aug. 29,5.

2928 Cass. Dio LIV 25, 2.

2929 Für Einzelheiten cf. den Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Balbi*.

von Geburt römischer Bürger war)[2930]. Der Theaterbau des L. Cornelius Balbus wird von Sueton[2931] denn auch ausdrücklich in den Zusammenhang des augusteischen Bauprogramms für Rom gestellt.

L. Cornelius Balbus war zunächst Parteigänger des Cn. Pompeius Magnus, dann des C. Iulius Caesar[2932] und schliesslich des Octavianus und späteren Augustus, zählte aber nicht zu den ganz grossen politischen Persönlichkeiten seiner Zeit. Es fragt sich, weshalb er dem Cn. Pompeius Magnus, dessen *theatrum lapideum* er sich, was die *cryptoporticus* angeht, zum Vorbild nahm, und dem Kaiser Augustus, dessen *theatrum Marcelli* schon weitgehend fertiggestellt war[2933], auch wenn es schliesslich wohl erst nach demjenigen des *Balbus* eingeweiht wurde[2934], mit einem Theaterbau nacheifern wollte. L. Cornelius Balbus stammte aus Gades in der *Hispania Baetica*. Dort befand sich eines der ältesten bekannten Theater Spaniens[2935], das bereits 43 v. Chr. in Funktion war[2936]. Das Theater ist aller Wahrscheinlichkeit nach im Rahmen eines grösseren Bauprogramms errichtet worden[2937], mit welchem derselbe L. Cornelius Balbus im Jahr 46 v. Chr. seine Heimatstadt mit Infrastrukturbauwerken ausgestattet hat[2938]. Als Quaestor hat er in Gades, also wohl in diesem Theater, auch ein eigenes Stück aufführen lassen[2939]. Das *theatrum Balbi* in Rom wäre dann sein zweiter bekannter Theaterbau. Das Theater von Gades, das archäologisch erst teilweise bekannt ist[2940], war mit einer Gesamtbreite von 120 m wesentlich grösser als das *theatrum Balbi* in Rom. Hinsichtlich der Cavea, die auf einer massiven Aufschüttung sitzt, gehört es einer altertümlicheren Entwicklungsstufe des römischen Theaterbaus an[2941]. Sollte der Bau in Rom hinsichtlich des Prestiges denjenigen in Gades übertreffen? Mehr lässt sich kaum sagen, zumal auch unbekannt ist, für welches Zielpublikum des *theatrum Balbi* in Rom errichtet worden ist. Sein einziger Vorteil gegenüber den beiden anderen Steintheatern in Rom war es, äusserlich gesehen, dass es kleiner war. Über seine Nutzung weiss man nichts, doch steht fest, dass es, wie die beiden grossen Theater, durch die ganze Kaiserzeit hindurch in Gebrauch blieb und sicher noch im 4. Jahrhundert n. Chr.[2942] intakt war.

Vom *theatrum Balbi* als Bauwerk ist wenig bekannt, da es, wie das *theatrum Pompei*, vollständig von der neuzeitlichen Stadt überbaut ist. Das Theater ist zwar auch auf dem Marmorplan der *forma Urbis* zu fassen[2943], wo der Name *theatrum* [*et cryp*]*ta Balbi* eingetragen ist. Nur der Ostbereich der *cryptoporticus*-Anlage[2944] mit der Exedra ist allerdings auf dem Marmorplan erhalten, während für das eigentliche Theater keinerlei Information vorhanden ist[2945]. Für dieses liegen nur Einzelbeobachtungen im Bereich der neuzeitlichen Überbauung vor[2946]. Daraus ergibt sich, dass die frei gebaute Cavea auf einer Reihe von Radialkammern sass, die an eine innere Ringmauer, wohl an einen Ringkorridor stossen und sich nach aussen auf eine Umgangsporticus aus Travertin öffnen, welche wie die beiden anderen Steintheater eine Arkadenfassade gehabt haben wird. Von einem Aufgangssystem mit Treppen ähnlich wie im *theatrum Marcelli* sind keine Reste bekannt. Der Unterbau der *ima cavea* bleibt unbekannt, ebenso die Innengliederung der Cavea und der gesamte Bühnenhausbereich[2947]. Auch die überlieferte Restaurierung nach dem Brand von 80 n. Chr. durch Domitian[2948] lässt sich bisher an der Ruine nicht fassen.

2930 cf. Groag, RE 7 a. O. 1270. Dazu auch oben 287 mit Anm. 2869.

2931 cf. Suet. Aug. 29. cf. auch Tac. ann. III 72.

2932 Suet. Iul. 81 nennt ihn *familiarissimus Caesaris*.

2933 cf. oben 286.

2934 cf. oben 286 mit Anm. 2851–2852.

2935 Allgemein zu den Theatern republikanischer Zeit ausserhalb Italiens cf. unten 306f., zum Theater in Gades 307.

2936 Cic. fam. X 32, 2. cf. auch den Katalogteil *s. v.* Gades. Ferner B. Jansen, MM 46, 2005, 294f.

2937 So R. Corzo Sànchez, CuadTH 134f. Zu Balbus auch Rawson, BSR 1987, 103 mit Anm. 117f. Das Theater in Gades ist nicht mit dem Namen des gleichnamigen Onkels zu verbinden; zu diesem E. Groag, RE 7 (1900) 1259–1268, *s. v.* Cornelius, no. 69. Auch W. Eder, DNP 3, 1997, 169, *s. v.* [I 6] C. Balbus, L.

2938 Dazu Corzo Sànchez, CuadTH 134f., mit Bezug auf Cic. Att. XII 2, 1; dazu Strab. III 169. cf. auch Groag, RE 7 a. O. 1269f. Zur Bautätigkeit der beiden Balbi cf. J. F. Rodriguez Neila, Confidentes de César. Los Balbos de Cádiz (1992) 289–297. cf. auch unten 307 mit Anm. 3076 zum Theater von Gades.

2939 cf. Cic. fam. X 32,1–3.

2940 Für Einzelheiten cf. den Katalogteil *s. v.* Gades.

2941 Vom neuzeitlich überbauten Bühnenhausbereich ist bisher nichts bekannt.

2942 Ausonius, Ludus Septem Sapientum II 39.

2943 cf. Rodriguez Almeida, Forma Urbis Marmorea a. O. (oben Anm. 163) 111–113, Taf. 22, 30.

2944 Deutlich sind die Maueröffnungen angegeben, welche zur Beleuchtung der *cryptoporticus* von der Hofseite her dienten. cf. zu dieser auch G. Gatti, in: Les cryptoportiques dans l'architecture romaine, Colloque Rome 1972 (1973) 131–136. Auch Coarelli, Le cryptoportiques a. O. 12.

2945 Auch die neueren Grabungen, die seit einiger Zeit im Gang sind, betreffen im Wesentlichen denselben Bereich, cf. Katalogteil *s. v.* Roma: *theatrum Balbi*.

2946 Zusammengefasst auf dem Plan bei G. Gatti, MEFRA 91, 1979, 260, Abb. 10.

2947 All diese Elemente sind auf dem Plan bei Gatti a. O. 260, Abb. 10 frei ergänzt!

2948 Cass. Dio LXVI 24,1–2. Fuchs, Theater 11–13 hat Reste von Marmorfriesen mit der flavischen Phase des Bühnenhauses verbunden.

Einer Nachricht von Plinius[2949] ist zu entnehmen, dass Balbus in seinem Theater, d. h. wahrscheinlich an der *scaenae frons*, vier nach Ansicht des Plinius bescheidene Onyxsäulen aufgestellt hat; immerhin handelt es sich um eher kostbares Material. Vom gesamten Bühnenbereich konnten bis heute keinerlei Reste beobachtet werden.

Für die Kenntnis der Typologie des römischen Theaters erweist sich das *theatrum Balbi* als wenig ergiebig, auch wenn festzuhalten ist, dass es hinsichtlich der Cavea den beiden grossen Steintheatern grundsätzlich entsprochen hat, sich offensichtlich nach ihrem Vorbild richtete.

30. Die Anfänge des römischen Theaters: Theater der ausgehenden Republik in Italien

Für die Entstehungsgeschichte des Theaters des römischen Typus, das sich als einheitliches Bauwerk präsentiert und oft eine frei gebaute Cavea aufweist, konnte bisher herausgearbeitet werden, dass alle wesentlichen Entwicklungsschritte bereits in Kampanien erfolgt sind[2950] und dass der Typus ausgebildet und in monumentaler Form bei den drei stadtrömischen Steintheatern auftritt. Zwischen der Fertigstellung des *theatrum Pompei* und der Fertigstellung des *theatrum Marcelli* liegen rund 40 Jahre. Seit der augusteischen Zeit setzt in Italien eine intensive Theaterbautätigkeit ein, die durch das 1. Jahrhundert n. Chr. hindurch andauert[2951] und sich im Wesentlichen an die genannten stadtrömischen Bauten anschliessen lässt.

Noch nicht näher besprochen sind die nicht ganz wenigen übrigen bekannten Theater spätrepublikanischer Zeit. Die meisten liegen in Italien. Hier stellt sich die Frage, wie sich diese Bauten in die Entwicklung eingliedern[2952]. War das *theatrum Pompei* das erste Theater, bei welchem die freistehende Konstruktion der Cavea und Orchestra mit Radialkammerunterbau, allenfalls mit mehrgeschossiger Arkadenordnung aussen und mit Aufgangstreppen in den Radialkammern, voll ausgebildet auftrat? Sind die übrigen spätrepublikanischen Theater Italiens alle von den stadtrömischen Vorbildern abhängig, oder lassen sich Bauten aussondern, welche älter als das *theatrum Pompei* sind und andere, typologisch ältere Lösungen zeigen. Oder gibt es gar Beispiele, welche die kanonische Form, wie sie eben beschrieben worden ist, bereits vor dem Pompeiustheater vertreten?

Man wird in erster Linie die Bauten in Italien analysieren, denn die vereinzelten ausseritalischen Theater spätrepublikanischer oder späthellenistischer Zeit, die nicht in die griechische Theaterbautradition gehören[2953] und die alle direkt oder indirekt mit Rom verbunden sind, müssen von den Beispielen in Italien abhängig sein.

Zunächst muss genauer umschrieben werden, was hier unter Begriff Italien im Einzelnen zu verstehen ist. Neben den Theatern griechischer Tradition im griechischen Gebiet Unteritaliens[2954], welche im Rahmen der griechischen Entwicklung diskutiert wurden, sind auch zwei weitere Gruppen von älteren Bauten bereits besprochen worden, die kampanischen Theater[2955], welche von sizilisch griechischen Vorbildern abhängen, und die latialen Heiligtümer mit caveaförmiger Treppenanlage[2956]. Darauf ist hier nicht zurückzukommen. Damit bleiben für unsere Untersuchung im Wesentlichen die Theater in Mittelitalien und Norditalien, Gebiete, die von der griechischen Kultur nicht direkt erfasst worden waren, Gebiete, in welchen die Stadtstruktur weitgehend römisch geprägt ist. Die Städte, darunter auch vereinzelte Beispiele im Süden der italienischen Halbinsel, sind oft Kolonien römischen oder lateinischen Rechtes, die von ihrem Verfassungsaufbau her von den Verhältnissen in der Stadt Rom geprägt sind und auch rechtlich und politisch mit diesem Zentrum enge Verbindungen haben. Seit dem Bundesgenossenkrieg 91–89 v. Chr. haben die ganzen Gebiete südlich des Po das römische Bürgerrecht[2957]. Die lokalen Eliten konnten nunmehr nach Rom übersiedeln, dort politische und juristische Karriere machen. Zahlreiche Angehörige der munizipalen Oberschichten haben dies, wie wir wissen, getan, und manche von ihnen haben, um ihren Erfolg in der Hauptstadt zu Hause vor Augen zu führen, in ihrer Heimatstadt Bauwerke, nicht selten Theater, gestiftet. Vor diesem Hintergrund ist die Frage sehr berechtigt, wie weit die Theater der Hauptstadt konkret als Vorbilder gedient haben.

Abgesehen von den schon diskutierten kampanischen Theatern und den latialen Heiligtümern scheinen die fol-

2949 Plin. nat. XXXVI 60.

2950 cf. oben 261–268.

2951 cf. unten 526–535.

2952 Zur Bedeutung der nicht stadtrömischen Theater für die Entwicklungsgeschichte cf. auch Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 419.

2953 Gades, Hippo Regius, Utica, Zu diesen cf. unten 306f.

2954 Elea, Lokroi Epizephyrioi, Metapontion, Rhegion, Taras.

2955 cf. oben 261–268.

2956 cf. oben 281.

2957 cf. H. G. Gundel, in: Der Kleine Pauly 1 (1964) 970, *s. v.* Bundesgenossenkrieg. W. Eder, in: DNP 2, 1997, 845f. *s. v.* Bundesgenossenkriege [3].

genden Bauten, von welchen noch materielle Reste erhalten sind, in die voraugusteische Zeit zu fallen, wobei dies im Einzelnen Fall nicht immer sicher ist: Alba Fucens (Phase 1), Allifae (Phase 1), Amiternum, Aquileia, Aquinum, Arretium (Castelsecco), Bononia (Phase 1), Cales (Phase 1)[2958], Capestrano, Casinum (Phase 1), Consilinum, Comum, Corfinium, *Gioiosa Ionica* (Phase 1), Iguvium, Interamna Nahars, Iuvanum (Phase 1), Lanuvium (Phase 1), Liternum, Minturnae (Phase 1), Pausilypum (Theater und Odeion), *Roccavecchia di Pratella*, Scolacium, Spoletium, Suessa (Phase 1)[2959], Suessula, Tarracina, Teanum Sidicinum[2960], Telesia, Tuder, Tusculum, Vibo Valentia, Volsinii. Auch Ausculum und möglicherweise Ameria, Eporedia, Falerii Novi und Trebula (Quadri) sind noch voraugusteisch; die Baureste der zuletzt genannten Bauten sind jedoch nur ungenügend zu fassen und werden daher im Folgenden mit Ausnahme von Falerii Novi nicht weiter einbezogen. Hinzu kommen einige nur literarisch oder inschriftlich bezeugte Theater: Capua[2961], Lavernae, Minturnae (*pagus Vescinus*) und Supinum sind sicher noch in republikanische Zeit datiert[2962]. Bei der Bauanalyse ist im Weiteren auch das Theater im Heiligtum des Hercules in Tibur mit heranzuziehen, welches in seinen Bauformen den übrigen republikanischen Theatern entspricht[2963].

Ein Problem, das sich zunächst stellt, ist die genauere Bestimmung der Datierung all der genannten Bauten. Die Angaben in der Literatur basieren nicht immer auf präzisen Grundlagen, stratigraphische Datierungen gibt es kaum. In einem Teil der Literatur findet sich eine grundsätzliche Tendenz zu möglichst frühen Datierungen[2964]. Nicht sehr tragfähig sind Datierungen auf Grund des in den Theatern gefundenen plastischen Schmuckes, besonders auf Grund der Porträts, denn einerseits gibt es Beispiele für ältere Werke, die sekundär in einem Theater aufgestellt worden sind[2965], andererseits ist unbestritten, dass der Bildschmuck eines Theaters während dessen Lebenszeit immer wieder ergänzt, teilweise wohl auch ausgetauscht worden ist. Zuverlässiger für eine genauere Datierung ist das Kriterium der Bautechnik, wenn es richtig angewendet wird. Zu beachten ist allerdings gerade für die spätrepublikanische Zeit, dass sich die verschiedenen älteren Bautechniken, insbesondere das *opus incertum* und *opus quasi-reticulatum*, ausserhalb Roms mancherorts länger gehalten haben, als in der Hauptstadt[2966]. Auch hat das zur Verfügung stehende Baumaterial eine wichtige Rolle gespielt; aus dem weichen Tuff, wie er in Rom und seiner näheren Umgebung vorhanden ist, lassen sich viel leichter *tufelli* mit quadratischem Grundriss für ein regelmässiges *reticulatum* herstellen als aus einem spröden harten Kalkstein.

Unter Berücksichtigung zuverlässiger Datierungskriterien[2967] lässt sich eine Reihe von Bauten noch eindeutig in die republikanische Zeit datieren, während andere nur allgemein spätrepublikanisch-frühaugusteisch angesetzt werden und daher nur in einem zweiten Schritt in die im Folgenden skizzierte Entwicklungsreihe eingesetzt werden sollen. Zur letztgenannten Gruppe gehören die Theater in Amiternum, Aquileia, Consilinum, Comum, *Gioiosa Ionica* (Phase 1), Iguvium, Interamna Nahars, Liternum, Minturnae (Phase 1), Pausilypum (Theater und Odeion), Scolacium, Suessa, Suessula und Vibo Valentia. Unter den mit einiger Sicherheit in voraugusteische Zeit zu datierenden Theatern sind verschiedenartige Bauten. Eine für sich zu besprechende Gruppe bilden zwei Theater besonderer Form in italischen Heiligtümern, beide älter als der Bundesgenossenkrieg und wohl noch im 2. Jahrhundert v. Chr. entstanden, nämlich Arretium (Castelsecco) und Iuvanum; hierher gehören im Weiteren wohl auch die Theater von Capestrano, *Roccavecchia di Pratella* und vielleicht Trebula (Quadri).

2958 cf. schon oben 263.

2959 Nach den neuesten Grabungen wird Suessa jetzt frühaugusteisch datiert; cf. den Katalogteil *s. v.*

2960 cf. schon oben 265.

2961 cf. schon oben 263. Eine spätestens 94 v. Chr. zu datierende republikanische Inschrift, die üblicherweise auf Capua bezogen wird, ist neuerdings mit einem archäologisch bisher nicht nachgewiesenen Theater im Heiligtum von Herculaneum (Campochiaro) verbunden worden, doch bleibt dies ganz unsicher; cf. den Katalogteil *s. v.*

2962 Bei einigen weiteren inschriftlich oder literarisch genannten Theatern, nämlich Altinum, Aquae Cutiliae, Cora und Ravenna, ist die Datierung nicht bekannt und es ergeben sich aber für keinen Bau Hinweise auf eine republikanische Datierung. Eine Ausnahme ist möglicherweise Aquae Cutiliae, wo ein *proscaenium* genannt wird, eine Bezeichnung für die Bühne, die bei Plautus und für frühe Bauten, zuletzt für *Pietrabbondante* um 100 v. Chr. bezeugt ist, bevor das römische *pulpitum* eingeführt wurde, welches erstmals 80 v. Chr. im *theatrum tectum* von Pompeii belegt ist.

2963 cf. oben 261.

2964 Zu den hier vertretenen Datierungen, soweit sie im Text im Folgenden nicht näher begründet werden, cf. jeweils den entsprechenden Katalogteil.

2965 z. B. in Casinum, cf. F. Coarelli, Ktema 17, 1992, 105.

2966 So auch Lugli, Tecnica edilizia 24, welcher sich für seine Analysen ausschliesslich auf die Baudenkmäler Roms und des Latium stützt.

2967 Unsicher bleibt die voraugusteische Datierung von Eporedia und Falerii Novi.

Von den übrigen Bauten sind die ältesten, Lanuvium, Teanum Sidicinum (Phase 1), Telesia sowie der Vorgängerbau von Cales (Phase 1), noch ins ausgehende 2. Jahrhundert und um 100 v. Chr. zu datieren[2968]; dazu kommen unter den nur inschriftlich bezeugten Theatern Capua und Lavernae, vielleicht auch Minturnae (*pagus Vescinus*). Das Theater im Hercules-Heiligtum von Tibur ist inschriftlich um 90–80 v. Chr. datiert. In sullanische Zeit wird Bononia (Phase 1) gesetzt. Tusculum (Phase 1) ist jetzt stratigraphisch zwischen 90 und 70 v. Chr. datiert[2969]. Auch Cales (Phase 1) gehört in das frühere 1. Jahrhundert v. Chr.[2970]. Tarracina wird um 70 v. Chr. angesetzt.

In die Jahrhundertmitte und ins vorausgusteische dritte Jahrhundertviertel zu datieren sind Alba Fucens (Phase 1)[2971], Allifae (Phase 1), Aquinum, Casinum (Phase 1), Corfinium, Spoletium, und Tuder, dazu kommt unter den nur inschriftlich belegten Bauten Supinum.

Eine Reihe der genannten durch monumentale Reste bezeugten Bauten liegt in Kampanien und seinem engeren Einflussgebiet; einzelne, besonders Cales (Phase 1) und Teanum Sidicinum, sind daher auch schon oben zusammen mit den kampanischen Theatern diskutiert worden[2972], weil es sich um frühe Beispiele für eine frei über Radialkammern gebaute Cavea handelt. Gerade darin unterscheiden sie sich aber von den übrigen, hinsichtlich der Caveakonstruktion traditionelleren kampanischen Bauten[2973], zu denen wohl auch das nur inschriftlich genannte Theater in Capua gehört hat, welches ebenfalls schon erwähnt worden ist[2974]. Unter diesem Gesichtspunkt sind sie im Zusammenhang der spätrepublikanischen Theaterarchitektur hier nochmals heranzuziehen. In Kampanien liegen im Weiteren Allifae und Telesia, in unmittelbarer Nachbarschaft Casinum, Tarracina und das nur inschriftlich bezeugte Minturnae (*pagus Vescinus*) im südlichen Latium. In Mittelitalien liegen Alba Fucens, Corfinium, Lanuvium, Spoletium, Tibur (Hercules-Heiligtum), Tuder und Tusculum sowie die inschriftlich bezeugten Bauten von Lavernae und Supinum, in Norditalien nördlich des Appennin nur gerade Bononia (Phase 1).

Sonderfälle

Unter Berücksichtigung der zeitlichen und geographischen Gliederung geht es nun darum, die genannten Bauten genauer zu analysieren. Vorweggenommen seinen die ausserhalb der Tradition des römischen Theaterbaus stehenden Heiligtumstheater von Arretium (Castelsecco) und Iuvanum (Phase 1). Beide Male ist die Cavea an den natürlichen Hang gelehnt. Man wird diese Heiligtumstheater mit den früher besprochenen latialen Heiligtümern[2975] in eine Reihe zu stellen haben. Dort hatte es jedoch einen festen achsialen Bezug gegeben, ausser im Fall von Gabii eingebettet in eine einheitliche Konstruktion aus *opus caementicium*; es liegt also eine typisch römische Planungsweise vor[2976]; dies ist auch in Caralis der Fall, welches damit als Beispiel eines Heiligtums mit Tempel und Theater ausserhalb Latiums weniger isoliert ist. Demgegenüber ist der Bezug zwischen Theater und Tempel im Fall von Arretium (Castelsecco) und Iuvanum topographisch deutlich, aber architektonisch nicht umgesetzt, da die Verbindung zwischen beiden Elementen zufällig bleibt; die Cavea des Theaters ist nach Massgabe der topographischen Verhältnisse in der Nähe, etwas unterhalb des Sakralbaus angelegt. Eine je besondere Form weisen auch die beiden Theater selber auf. In Iuvanum (Phase 1) waren das Bühnenhaus und die kreissegmentförmige Cavea offenbar fest miteinander verbunden[2977] und damit war ein Entwicklungsstand erreicht, wie er sonst erstmals in *Pietrabbondante*[2978] zu belegen ist und wohl auch im Theater im Hercules-Heiligtum von Tibur aus der Zeit um 90–80 v. Chr. begegnet[2979]. Man wird daher wohl die Erbauung von Iuvanum (Phase 1) nicht viel vor 91 v. Chr.[2980] setzen dürfen. In Arretium (Castelsecco)

2968 In Cales, wo ein nur in geringen Resten erhaltener Vorgängerbau und eine älteste Cavea unterschieden werden, wird die bauliche Situation im Licht der bisher veröffentlichten Angaben nicht recht klar und der chronologische Ansatz ist widersprüchlich; cf. den Katalogteil *s. v.*

2969 Dazu Katalogteil *s. v.* Noch etwas früher, um 100 v. Chr., datierte Lauter, in: Hellenismus in Mittelitalien 419; dagegen W. Johannowsky, in: Hellenismus in Mittelitalien 424f.

2970 In die erst Hälfte des 1. Jahrhunderts ist auch der Bau in Ausculum zu datieren, doch bleibt unsicher, ob es sich tatsächlich um ein Theater handelt.

2971 Courtois 136 datiert das Theater ohne ausreichende Gründe erst in die frühaugusteische Zeit.

2972 cf. oben 265f.

2973 Zur Caveakonstruktion dieser Theater cf. oben 266.

2974 cf. oben 265.

2975 cf. oben 281f.

2976 Diese besondere Art der Planung wurde schon von Pol. VI 42 als typisch römisch betrachtet, cf. L. Castiglione, MAInstUngAk 5, 1974/75, 71f.

2977 Ähnlich war möglicherweise das Theater in Trebula (Quadri), cf. den Katalogteil *s. v.*

2978 Dazu oben 266.

2979 cf. den Plan bei C. F. Giuliani, Tivoli. Il santuario di Ercole Vincitore (2004) 48, Abb. 32.

2980 Nicht ausgeschlossen ist auch eine etwas spätere Datierung. Dazu cf. Katalogteil *s. v.* Iuvanum.

sind die nicht ganz halbkreisförmige Cavea und das Bühnenhaus nicht fest miteinander verbunden, sondern durch schmale nicht überdeckte Parodoi getrennt; damit ist eine Entwicklungsstufe vorhanden, welche derjenigen von *Pietrabbondante* vorausgeht, was zu einer Datierung der Anlage noch ins mittlere 2. Jahrhundert v. Chr. passt.

Auf derselben Entwicklungsstufe steht auch ein weiterer singulärer Bau, das wenig jüngere Theater von *Roccavecchia di Pratella* im Samnium, dessen Cavea in den Fels geschnitten ist. Das Bühnenhaus folgte möglicherweise dem Paraskenien-Typus. Wegen seines ungenügenden Erhaltungszustandes ist dieses Theater nur schwer genauer einzuordnen. Es dürfte, falls es sich tatsächlich um ein Paraskenien-Bühnenhaus gehandelt hat, von den kampanischen Theatern des späten 2. Jahrhunderts wie Pompeii (Phase 1) und Sarnus abhängig sein. Möglicherweise lag es ebenfalls in einem Heiligtum, doch ist auch eine – allerdings wohl weit weniger wahrscheinliche – Funktion als Theater der Siedlung nicht auszuschliessen; über die Siedlung von *Roccavecchia* gibt es kaum archäologische Informationen[2981]. Noch kaum bekannt ist das seit 2004 freigelegte spätrepublikanische Theater von Capestrano, dessen Sitzhaus nur eine schwache Krümmung aufweist.

In diesem Zusammenhang sei hier noch auf ein letztes ungewöhnliches Theater hingewiesen, dasjenige in Mevaniola, welches in augusteischer Zeit gebaut wurde, aber einen griechischen Grundrisstypus mit offenen Parodoi weiterführt[2982]. Denkbar ist, dass es sich dabei um einen letzten Vertreter einer Bautradition ausserhalb der kanonischen Entwicklung handelt, wie sie in den Heiligtumstheatern von Iuvanum (Phase 1) und besonders von Arretium (Castelsecco) in spätrepublikanischer Zeit fassbar ist.

Voraugusteische Theater

Nach diesen Sonderfällen wenden wir uns der Hauptentwicklung der Theaterarchitektur zu, wobei das Augenmerk hauptsächlich auf die folgenden Punkte zu richten ist: Gesamtform, Plan, Aufriss und Aussenfassade der Cavea, Erschliessung der Sitzplätze, Form des Bühnenhauses; auf die Ausgestaltung der Bühnenfassade wird später in einem besonderen Kapitel eingegangen[2983]. Es ist wohl kaum ein Zufall, dass die meisten bekannten frühen Theater in Kampanien und seinem Hinterland zu finden sind, in einem Gebiet also, das dem kampanisch-griechischen Kultureinfluss offen stand und, wie gezeigt worden ist[2984], für die Herausbildung des typisch römischen Theatertypus massgebend gewesen ist. Die für die Analyse zur Verfügung stehenden 15 Bauten bilden keine besonders breite Ausgangsbasis. Bei näherem Zusehen ergibt sich zudem auf Grund des Erhaltungszustandes und der Publikationslage ein noch wesentlich eingeschränkteres Bild. Vom Theater von Telesia, das frei errichtet war, sind nur gerade Reste von zwei überwölbten Radialkammern zu erkennen; es dürfte in seiner Gesamtanlage ähnlich sein wie dasjenige von Cales (Phase 1), das wegen der entwickelteren Bautechnik vielleicht wenig jünger ist[2985], doch lassen sich keine weiteren Aussagen machen, da für Telesia auch eine Planaufnahme fehlt.

In Teanum Sidicinum lehnt sich die Cavea hinten an den Podiumsunterbau des Tempels an[2986]. Anders als in Cales (Phase 1) ist hier ein dreigeschossiger Umgangskorridor ausserhalb der Radialkammern vorhanden, der jedoch der Phase 2 zuzuweisen ist. Unklar bleibt, wie seine Aussenseite gestaltet war; Bogenarkaden sind jedenfalls nicht nachgewiesen. In der Phase 1 müssen sich die Radialgewölbe, wie in Cales (Phase 1) und vielleicht auch in Telesia, direkt nach aussen geöffnet haben; nur in Cales (Phase 1) lässt sich diese altertümliche Fassadenlösung ohne Umgangsporticus noch genauer erkennen. Die Radialkammern standen dort nach aussen offen und waren mit Bogenordnungen abgeschlossen, welche die gesamte Kammerhöhe einnehmen; der Raum zwischen den Bögen war oben mit vertikalen Mauern verschlossen. Den inneren Bereich der Cavea bilden zehn Radialkammern, deren Zahl durch Einzug einer Zwischenmauer im äusseren Bereich verdoppelt wird, eine altertümliche Lösung; später hätte man an der Stelle des Übergangs zwischen beiden Kammersystemen einen inneren Ringkorridor oder eine Ringmauer angelegt. Die je äusserste seitliche Radialkammer war von aussen bis in die Orchestra durchgehend und diente als *aditus*. In Teanum Sidicinum (Phase 1) waren offene Parodoszugänge vorhanden. Die erhaltenen *aditus* gehören dort erst zur Phase 2. Die äussersten Radialkammern sind zur Verstärkung mit Quermauern in kastenförmige Elemente unterteilt und waren damit nicht zugänglich.

2981 cf. F. Miele, BA 11–12, 1991, 117–119.

2982 Einen Grundriss in griechischer Tradition zeigt auch Massilia in der *Gallia Narbonensis*, wo die Einzelheiten jedoch unklar bleiben.

2983 cf. unten 403–410.

2984 cf. oben 261–268.

2985 Zur Datierung von Cales cf. den Katalogteil *s. v.* Das zwischen 1999 und 2002 vollständig freigelegte Theater ist bisher unpubliziert geblieben.

2986 cf. die Pläne bei F. Sirano/H. -J. Beste, RM 112, 2005/2006, 400, Abb. 1 (Zustandsplan); 418, Abb. 18 (Phase 1) und 19 (Phase 2).

Im Theater im Hercules-Heiligtum in Tibur sitzt die untere Cavea auf einem Unterbau aus *opus caementicium*, welcher auf dem Abhang aufliegt; die obere Cavea war aus Erde aufgeschüttet und von einer Umfassungsmauer begrenzt. Von aussen führten drei *vomitoria* in die mittlere Cavea, doch scheint es keine mittlere *praecinctio* gegeben zu haben (?). Beidseits sind *aditus* nachgewiesen. Angesichts des ungenügenden Erhaltungszustandes bleiben manche Einzelheiten wie die Existenz eines Umgangskorridors[2987] unklar.

In Tarracina ist die halbkreisförmige Cavea in den natürlichen und für die Stufen abgearbeiteten Felshang gesetzt; nur im Nordwesten waren drei Radialkammern erforderlich. Nachgewiesen ist eine Umfassungsmauer. Die Cavea wies 6 *cunei* mit 7 Radialtreppen auf. Es gab zwei *praecinctiones*, die obere war von aussen durch eine Passage zugänglich. Die beiden *aditus* waren überwölbt. Nachgewiesen sind auch *tribunalia*.

Die Cavea in Tusculum ist in einem erweiterten Bauzustand der Phase 2 erhalten, zu welcher der äussere Ringkorridor gehört. Die ursprüngliche Cavea sitzt im oberen Teil auf einem älteren Wohnquartier, der untere Teil mit der Orchestra wurde in den gewachsenen Boden eingetieft; nur die Flügel sind gebaut[2988].

Das letzte der frühen Theater ist Lanuvium, dessen Grundriss nur teilweise bekannt ist[2989]. Die Cavea nützt den natürlichen Hang aus. Auf der Bühnenhausseite finden sich überwölbte *aditus*, welche wie in Cales (Phase 1) in die Orchestra durchlaufen. Anders als dort ist in Lanuvium ein äusserer Ringkorridor vorhanden, wobei fraglich bleibt, ob er um die ganze Cavea umlief. Vom Nordost-*aditus* aus scheint der zugänglich gewesen zu sein, nicht aber auf der Gegenseite. Die Aussenfassade der Cavea wird durch die wohl geschlossene breite Umfassungsmauer gebildet. Die Radialkammern, von welchen nur zwei in ihrem ganzen Grundriss nachgewiesen sind, sind so breit, dass sie nicht überwölbt gewesen sein können. Sie waren vielmehr aufgefüllt und die Sitzreihen, von welchen nichts erhalten geblieben ist, waren auf die Auffüllung gesetzt. Zu erinnern ist daran, dass auch im etwa gleichzeitigen Theater von Capua, das zeitlich hierher gehört, der Caveaunterbau aus einer Erdaufschüttung bestanden hat.

Das republikanische Theater von Capua, welches seit 108 v. Chr. errichtet wurde und spätestens 94 v. Chr. fertiggestellt war, ist nur inschriftlich bekannt. Hier ergeben sich Einblicke in den Ablauf des Baus[2990]. Die Nachrichten finden sich in unvollständig erhaltenen jährlichen Rechenschaftsberichten der mit dem Bau betrauten Beamten. Der Theaterbau war eine öffentliche Bauaufgabe, welche im Auftrag der Bürgerschaft von verschiedenen Beamten ausgeführt wurde, die als *magistrei* bezeichnet sind. Der Bauablauf ist einigermassen fassbar. Zunächst ging es darum, das Sitzhaus mit Erde aufzuschütten, d. h. einen Wall zu errichten: *theatrum terra exaggerandum*. Danach werden über einem Bogen Sitzreihen angelegt (... *fornicem et gradus supra fornicem omnis* ...), und man denkt an eine Art *tribunal*, wie es später für römische Theater typisch ist. Anschliessend werden die einzelnen *cunei* angelegt und es wird schliesslich ein *cunius mulierib(us)* angelegt; die Terminologie ist ungewöhnlich, aber nach dem Bauablauf dürfte es sich hier wohl am ehesten um eine Anlage oberhalb der *cunei* handeln, um ein *matroneum*, wie es später bekannt ist[2991]. Wichtig sind die Zeugnisse aus Capua auch deshalb, weil sie zeigen, dass ein Theater auch in römisch geprägten Städten eine öffentliche Bauaufgabe sein konnte, lange bevor es in Rom selber feste Theater gab; Capua wurde zwar erst 83 v. Chr. zur römischen Kolonie, doch zeigen die Verwendung der lateinischen Sprache in den Inschriften und die städtische Verfassung, die sich in den Inschriften spiegelt, dass es sich schon davor um ein nach römischer Art organisiertes Gemeinwesen gehandelt hat.

Radiale Zugangstreppen, wie sie später beim *theatrum Marcelli*[2992] in ein ausgereiftes Zugangssystem integriert begegnen, sind in Cales (Phase 1) vorhanden; sie befinden sich in der 6., 10. und 14. Radialkammer. In Teanum Sidicinum sind ebenfalls insgesamt wohl vier Radialtreppen vorhanden. Bereits die ältesten Theater mit Radialkammerunterbau für die Cavea weisen somit diese an sich naheliegende Zugangsmöglichkeit auf. Anders ist dies in Lanuvium, wo auf der Südseite der Cavea eine über den

2987 cf. die Pläne bei C. F. Giuliani, Tivoli. Il santuario di Ercole Vincitore (2004) 48, Abb. 32, bei C. F. Giuliani, Problemi di interpretazione del santuario di Ercole Vincitore a Tivoli, in: G. Ghini (Hrsg.), Lazio e Sabina 3. Atti del Convegno: Terzo Incontro di Studi sul Lazio e la Sabina, Rom 2004 (2006) 23, Abb. 1 und bei G. Fratini/F. Moriconi, Santuario di Ercole Vincitore a Tivoli: nuovi dati emersi nel cantiere di restauro, in: G. Ghini (Hrsg.), Lazio e Sabina 7, Atti del Convegno Settimo Incontro di Studi sul Lazio e la Sabina, Roma 9–11 marzo 2010 (2011) 43, Abb. 3.

2988 Dazu cf. den Katalogteil *s. v.* Die stratigraphische Datierung führt auf eine Bauzeit 90–70 v. Chr.

2989 cf. den Plan bei G. Bendinelli, RendPontAcc 34, 1961/62, 84, Abb. 4.

2990 Für die Inschriften im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.* Capua.

2991 Zu besonderen Sitzen für die Frauen cf. Suet. Aug. 44. Dazu Rawson, BSR 1987, 89f. Zur Zeit des Plautus sass das Publikum noch durchmischt, cf. oben 269.

2992 Dazu oben 289.

unterbrochenen äusseren Ringkorridor hinweg geführte asymmetrische äussere Zugangstreppe wohl auf die *summa cavea* nachgewiesen ist. Eine Radialtreppe vom Ringkorridor aus scheint es ferner neben der zweiten Kammer des Caveaunterbaus im Süden gegeben zu haben, die auf die *media cavea* geführt haben wird. Das System insgesamt ist nicht mehr zu erkennen, doch zeigt diese letzte Treppe, dass die Idee der Radialtreppen auch in Lanuvium bekannt war. Im Theater im Hercules-Heiligtum von Tibur führten, wie erwähnt, drei *vomitorium*-Passagen durch den Wall der aufgeschütteten oberen Cavea ins Sitzhaus.

Bei den frühen Theatern von Cales (Phase 1)[2993], Teanum Sidicinum, Telesia und Tusculum (Phase 1)[2994] ist die ursprüngliche Form des Bühnenhausbereiches weitgehend unbekannt. Überall bleibt offen, ob die Cavea jeweils fest mit dem Bühnenhausbereich verbunden war oder nicht. Somit ist nicht ausgeschlossen, dass diese Bauten sich von den Theatern des kampanischen Typus wie Pompeii (Phase 1), Sarnus (Phase 1) oder *Pietrabbondante*, wohl auch Capua, nur in der Konstruktion des Caveaunterbaus über Radialkammern statt über einer teilweise natürlichen, teilweise künstlichen Aufschüttung[2995] unterschieden haben. In Lanuvium ist der Bühnenbereich dagegen konstruktiv mit der Cavea fest verbunden, der Unterbau für das Bühnenhaus ist vor die Analemmata gesetzt. Wie die Verbindung zwischen Analemma und Bühnenhaus im Einzelnen aussah, bleibt offen. Möglicherweise gab es seitliche Paraskenienräume, welche die ganze Tiefe des Bühnenkomplexes einnahmen[2996]. Die Bühne scheint eine grosse Länge aufgewiesen zu haben. Wenn sie tatsächlich nur 1 m hoch gewesen ist und mit dem ursprünglichen Bau verbunden werden kann[2997], dürfte es sich um das älteste nachweisbare *pulpitum* in einem Steintheater handeln[2998]. Im Theater im Hercules-Heiligtum von Tibur ist der Unterbau des Bühnenhausbereichs erhalten. Nachgewiesen ist ein nicht näher fassbares *pulpitum*.[2999] In die Erbauungszeit gehört auch die inschriftlich bezeugte *porticus pone scaenam*, die auf diesem Unterbau gestanden hat[3000]. Die Bühnenfront aus Marmor ist sekundär eingebaut worden. Als weiterer Theaterbau desselben Zeitraums sei nochmals das inschriftlich überlieferte Monument von Lavernae genannt, das, ähnlich wie dasjenige in Capua[3001], von drei Magistraten in öffentlichem Auftrag, hier eines *pagus*[3002], errichtet worden ist. Die Inschrift spricht von einer *scaena*; wahrscheinlich handelt es sich angesichts des Ortes und der Auftraggeber um eine temporäre Anlage aus Holz, doch lässt sich auch ein Steintheater nicht ausschliessen, wenn man an Beispiele wie Arretium (Castelsecco) oder Iuvanum (Phase 1) denkt[3003]. Da die Inschrift keinerlei technische Angaben enthält, lässt sich der Bau von Lavernae nicht weiter einordnen.

Neben den frühen Theatern in Kampanien und im südliche Latium steht als einziger Bau im nördlichen Teil Italiens das Theater von Bononia (Phase 1), welches vor einigen Jahren unter der modernen Stadt teilweise untersucht werden konnte; vom Bühnenhausbereich ist hier nichts bekannt, und auch der Caveagrundriss konnte nur zum Teil geklärt werden. Das Theater ist stratigraphisch sicher ins frühe 1. Jahrhundert v. Chr. datiert. Bononia war seit 189 v. Chr. römische Kolonie und seit 88 v. Chr. *municipium*; in die ersten Jahre danach fällt wohl der Theaterbau. Die ursprüngliche Cavea[3004] ist über vier konzentrischen Ringmauern frei gebaut worden. Die Ringmauern sind durch Radialmauern verbunden, die so entstandenen Kammern sind mit Erde aufgefüllt worden. Damit kein allzu grosser Druck auf die Mauern erzeugt wird, ist der Neigungswinkel der Cavea mit nur 7–8° sehr gering gehalten. Die Sicht auf die Bühne muss entsprechend beeinträchtigt gewesen sein. Hier sind möglicherweise ältere Bauerfahrungen eingeflossen, wie sie für die griechische Zeit in Mantineia und in Metapontion

2993 Zu den wenigen Bauresten und erhaltenen Architekturgliedern cf. P. Pensabene, Marmora 1, 2005, 87. 90, Abb. 16–18.

2994 In Tusculum (Phase 1) sind vom ursprünglichen Bühnenhaus nur geringfügige, hinsichtlich des Gesamtplans nicht näher interpretierbare Reste gefunden worden. Nach Meinung der Ausgräber war das erste Bühnenhaus möglicherweise in Holz errichtet, doch ist dies blosse Spekulation. cf. X. Dupré, Scavi archeologici di Tusculum. Rapporti preliminari delle campagne 1994–1999 (2000) 327; X. Dupré, ScAnt 12, 2004–2005, 534. Das in Resten erhaltene Bühnenhaus, welches in der Forschungsdiskussion zu den frühen Theatern eine Rolle gespielt hat, ist auf Grund der neuen stratigraphischen Untersuchungen erst in spätaugusteische oder tiberische Zeit zu datieren, cf. den Katalogteil *s. v.*

2995 Zum Unterbau der drei Theater des kampanischen Typus cf. oben 265. Auch in Tusculum sitzt die Cavea auf einer Aufschüttung, die nicht weiter strukturiert ist.

2996 Eine solche Lösung findet sich in Liternum, cf. unten 305.

2997 So Bendinelli, RendPontAcc 1961/62 a. O. 85, Abb. 5f.

2998 Zum etwas jüngeren *pulpitum* des *theatrum tectum* von Pompeii cf. oben 264.

2999 Auf Grund der Bautechnik dürfte dieses jedoch, wie wohl auch der nachgewiesene Vorhanggraben, mit der augusteischen Bühnenwand zusammengehen. cf. unten 413. 416. cf. auch der Katalogteil *s. v.* Tibur, Hercules-Heiligtum.

3000 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Tibur, Hercules-Heiligtum.

3001 Dazu oben 263 und den Katalogteil *s. v.* Capua.

3002 Zu diesem Begriff cf. besonders M. Frederiksen, in: Hellenismus in Mittelitalien 343–354.

3003 Dazu oben 86. 294f.

3004 cf. den Plan bei J. Ortalli, Il teatro romano di Bologna (1986) fig. 1.

belegt sind[3005], und wie sie auch noch in der zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. in *Gioiosa Ionica*[3006] begegnen. Mit den ummauerten und mit Erde gefüllten Kammern zeigt Bononia (Phase 1) eine technische Lösung, wie sie auch in Lanuvium vorhanden ist. Die *caementa*-Technik ist für den Hochbau erstmals in Kampanien genutzt worden und im früheren 2. Jahrhundert in Rom übernommen worden[3007]. Sie setzt, neben technischen Kenntnissen, auch die Verfügbarkeit eines besonderen Rohmaterials, der sogenannten Pozzolanerde[3008] (oder allenfalls von geeigneten Ersatzprodukten) voraus, die im frühen 1. Jahrhundert in Bononia (und möglicherweise auch in Lanuvium) wohl nicht in ausreichendem Mass zur Verfügung standen. So kann die Wahl der Konstruktionsweise für den Caveaunterbau auch technische Gründe haben[3009].

Die Aussenfassade der Cavea von Bononia bestand aus einer geschlossenen Umfassungsmauer, vor welche Pilaster gesetzt sind, die wohl eine Bogenordnung getragen haben. Wenn dies zutrifft, wäre darin wohl eine Anlehnung an Lösungen zu erkennen, wie sie bei den kampanischen Theatern mit Radialkammerunterbau für die Cavea entwickelt worden sind. Vor den Scheitel der Cavea war möglicherweise eine Treppenanlage gesetzt, welche den Zugang von aussen auf die *summa cavea* ermöglichte. Daneben gab es, wie in Lanuvium, radiale Zugänge auf die *media cavea*, hier in Form von flachen Rampen, welche in den im Übrigen massiven Caveaunterbau integriert und direkt von aussen zu betreten waren; diese Radialzugänge sind auffälligerweise nicht symmetrisch angeordnet, ihre genaue Anzahl ist unbekannt.

Das Theater von Bononia (Phase 1) ist entsprechend den eigenen technischen Möglichkeiten, aber sicher in Kenntnis der technisch entwickelteren kampanischen Vorbilder gebaut worden. Es wird kaum das einzige frühe Beispiel seiner Art im nördlichen Italien gewesen sein. Mit Bononia (Phase 1) ist also auch im Norden Italiens ein festes Theater der römischen Art bezeugt, das deutlich älter als die stadtrömischen Bauten ist; frühe römische Theaterbauten waren somit nicht auf den kampanischen Bereich beschränkt geblieben. Wenn nicht mehr solche Bauten bekannt sind, liegt dies wohl zum einen an der ungenügenden Forschungslage, mehr wohl aber daran, dass solche frühe Bauwerke mancherorts in nicht viel späterer Zeit durch kanonische Theater ersetzt worden sind; auch Bononia ist nur unter seiner kaiserzeitlichen Erweiterung und Aufhöhung erhalten geblieben.

Etwas zahlreicher ist die Gruppe von Bauten, welche in die Jahrhundertmitte und ins voraugusteische dritte Jahrhundertviertel zu datieren sind: Alba Fucens (Phase 1)[3010], Allifae (Phase 1), Aquinum, Casinum (Phase 1)[3011], Corfinium, Spoletium und Tuder. Dazu kommt Supinum, wo inschriftlich eine bemalte *scaena* belegt ist, welche zwei Magistrate wohl in einem Heiligtum des *Hercules* errichten liessen. Auch hier bleibt, wie im Fall von Lavernae[3012] und von Minturnae (*pagus Vescinus*) letztlich offen, ob es sich um ein Steintheater oder um ein temporäres Holztheater gehandelt hat. Für ein Steintheater spricht aber wohl, dass in einer späteren, allerdings nicht genauer datierten Inschrift die Erneuerung von *theatrum et proscaenium* bezeugt wird. Eine bemalte *scaena* ist wenig früher für das *theatrum tectum* in Pompeii archäologisch nachzuweisen[3013].

In Teanum Sidicinum, in geringem Masse auch in Cales (?) und in Lanuvium war der Caveagrundriss noch leicht überzogen[3014], während der Halbkreisgrundriss gleichzeitig in *Pietrabbondante* belegt ist. Mit Ausnahme von Spoletium, wo nochmals eine ähnliche Lösung wie in Lanuvium begegnet, ist bei den teilweise erhaltenen Theatern der Jahrhundertmitte und des dritten Jahrhundertviertels, soweit dies noch deutlich ist, die Cavea halbkreisförmig. Daneben zeigt Pompeii (Phase 2), wo die *aditus* überwölbt und mit dem Bühnenhausbereich fest verbunden worden sind, nach 80 v. Chr. einen etwas überzogenen Halbkreis. Diese Beobachtungen machen deutlich, dass die kanonische Halbkreisform der römischen Theatercavea sich erst im Lauf der ersten Jahrhunderthälfte endgültig durchgesetzt hat.

Bei den Theatern von Alba Fucens und Casinum ist die Cavea nicht frei gebaut, sondern an den natürlichen Hang

3005 cf. oben 71–74 zu den frei gebauten Koila griechischer Zeit.

3006 cf. unten 303.

3007 cf. dazu oben 265 mit Anm. 2567 und 2569.

3008 cf. Lugli, Tecnica edilizia 394–401. F. Rakob, in: Hellenismus in Mittelitalien 372 mit Anm. 25.

3009 F. Sear, JRA 3, 1990, 377 glaubt dagegen, dass in derartigen massiv aufgefüllten Caveaunterbauten die fehlende Erfahrung der lokalen Bauleute im Gewölbebau manifest werde.

3010 Courtois 136 datiert das Theater nun ohne ausreichende Gründe erst in die frühaugusteische Zeit.

3011 Für Casinum wurde auch eine Datierung in mittelaugusteische Zeit vorgeschlagen, cf. den Katalogteil *s. v.*

3012 cf. oben 294.

3013 cf. oben 267 mit Anm. 2599 und 274 mit Anm. 2696. Ein weiteres Beispiel ist das Bühnenhaus von *Gioiosa Ionica*, das innerhalb der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. nicht genauer datierbar ist.

3014 Bei den anderen frühen Beispielen, Allifae, Bononia (Phase 1), Cales (Phase 1) und Telesia lässt sich dies beim gegenwärtigen Forschungsstand nicht klären.

gelehnt; an beiden Orten stand ein geeigneter Felsuntergrund zur Verfügung, in welchen die Cavea eingetieft werden konnte; in Casinum war am Ostflügel die Errichtung einer überwölbten Kammer notwendig, was zeigt, dass die Gewölbetechnik selbstverständlich zur Verfügung stand. Auch spätere römische Theater nützten, wenn dies möglich war, die topographischen Gegebenheiten aus. Auch in Tusculum sitzt die Cavea zumindest in ihrem erhaltenen unteren Teil auf dem abgearbeiteten natürlichen Hang[3015], die obere Cavea überbaut ältere Kulturschichten. Bei allen drei Theatern sind die eigentlichen Sitzstufen in Form von Quaderreihen auf den vorbereiteten natürlichen Untergrund gesetzt.

Corfinium und Tuder haben eine teilweise frei gebaute, teilweise auf den gewachsenen Felsgrund gesetzte Cavea. In beiden Fällen ist der Grundriss nur teilweise bekannt, die vorhandenen Radialkammern waren mit Sicherheit überwölbt. In Spoletium scheint das Caveazentrum auf den gewachsenen Grund gesetzt zu sein. Aussen liegt ein umlaufender Kranz von überwölbten Radialkammern, wobei die je äussersten, wie in Cales, bis in die Orchestra durchliefen und als *aditus* dienten. Wie der Orchestrazugang in Corfinium und Tuder gelöst war, bleibt unbekannt, auch wenn eine analoge Lösung nicht ausgeschlossen werden kann. In Corfinium (nur an einer einzigen Stelle) und in Spoletium ist ein äusserer Ringkorridor nachgewiesen. In Spoletium hat die Umfassungsmauer der Cavea offenbar Stützfunktion und ist nur mit einzelnen Fenstern nach aussen geöffnet[3016]; auch für Corfinium lässt sich ausschliessen, dass die Caveaumfassung die Form einer Umgangsporticus gehabt hat. In Spoletium sind fünf symmetrisch angeordnete Radialtreppen auf die *media cavea* vorhanden, während in Corfinium und Tuder bisher keine Treppen bekannt sind. Die Innengliederung der Cavea bleibt in den meisten Fällen gleichfalls unbekannt. In Casinum ist jedoch eine Einteilung in 4 *cunei* und in zwei *maeniana* mit einer mittleren *praecinctio* nachweisbar. Auch in Tuder ist die Existenz einer *praecinctio* nachgewiesen[3017]. In Casinum findet sich als oberer Abschluss der Cavea eine umlaufende Galerie, die von aussen durch Tore zu betreten war und als Zugang für die Zuschauer gedient hat. Ein oberer Zugang, der durch den Fels in die Cavea geführt wird, ist in Alba Fucens vorhanden. In Spoletium ist als oberer Abschluss der Cavea eine *porticus in summa cavea* angenommen worden, doch bleibt dies ganz unsicher, denn dieses Element ist bisher in keinem anderen frühen römischen Theater nachgewiesen[3018].

Über Allifae (Phase 1), das unter einem modernen Gebäude schlecht sichtbar bleibt, lässt sich nur wenig sicheres aussagen. Der ursprüngliche Bühnenhausbereich ist auch hier nicht erhalten. Die frei gebaute halbkreisförmige Cavea ruhte im inneren Bereich auf einem massiven Unterbau, aussen auf Radialkammern, von denen nur die Grundmauern erhalten sind. Eine Umgangsporticus scheint es nicht gegeben zu haben. Allifae (Phase 1) scheint damit typologisch dem Theater von Cales (Phase 1) zu entsprechen, das jedoch älter ist[3019]. Mehr lässt sich der Cavea von Allifae (Phase 1) nicht abgewinnen. In Aquinum gab es eine Cavea, die über wohl 23 Radialkammern[3020] errichtet worden ist.

Bei einigen Theatern, nämlich in Alba Fucens, Casinum, Tarracina und Tusculum ist das ursprüngliche Bühnenhaus wenigstens teilweise nachzuweisen. Keinerlei Reste gibt es dagegen in Allifae, Corfinium und Tuder, während in Spoletium unklar bleibt, welche Elemente zum ursprünglichen, offenbar mehrfach veränderten und zum grössten Teil neuzeitlich überbauten Bühnenhaus gehört haben; das Nischen-*pulpitum* ist jedenfalls sekundär. In Casinum und Tarracina waren die *aditus* überwölbt, ist also das Bühnenhaus entsprechend dem römischen Typus fest mit dem Caveabereich verbunden. In Tusculum waren die *aditus* aussen verschliessbar, aber nicht überwölbt. Nicht ganz klar ist die Situation in Alba Fucens, wo in der Fortsetzung der *pulpitum-Front auf* einer Seite eine Mauer, auf der anderen eine Reihe von Pfeilern steht, die möglicherweise ein (sekundäres?) Dach über den *aditus* getragen haben; diese waren möglicherweise durch Tore verschliessbar, aber jedenfalls nicht überwölbt, so dass keine konstruktive Verbindung zwischen Bühnenhauskomplex und Caveabereich bestanden hat. Die Beispiele zeigen, dass die feste Verbindung zwischen Bühnenhaus und Cavea, ein zentrales Element des einheitlichen Theatergrundrisses des römischen Typus, auch am Ende der Republik noch nicht

3015 Ob es sich um einen Felsgrund oder einen Erdhang handelt, lässt sich heute nicht erkennen; die Flügel waren teilweise aufgeschüttet.

3016 Für Einzelheiten, insbesondere zur vermeintlichen Caveafassade, cf. den Katalogteil *s. v.* Spoletium.

3017 Die von Canina für Tusculum angegebene Caveaeinteilung lässt sich heute nicht mehr überprüfen, cf. den Katalogteil *s. v.* Gesichert ist in jedem Fall die *cuneus*-Einteilung der unteren Cavea, die sich erhalten hat.

3018 Als frühestes Beispiel wird das *theatrum Marcelli* angesehen, doch ist auch dort die *porticus in summa cavea* frei ergänzt, denn nur von der Fassade des dritten Geschosses sind geringe Reste erhalten. Denkbar ist wohl auch hier eine Lösung mit umlaufender Galerie, aber ohne darüberstehender *porticus*, ähnlich wie in Casinum.

3019 Zur Chronologie cf. den Katalogteil *s. v.* Cales.

3020 cf. zur Anzahl den Katalogteil *s. v.*

zwingend gewesen ist. Allerdings ist eine achsiale Verbindung der beiden Elemente und die exakte Parallelführung der Analemmaflucht und des Bühnenhauses vorhanden, der Bezug der beiden Elemente aufeinander damit gegeben. Diese Stufe war bereits bei den sizilischen Theatern aus dem Beginn des Hellenismus und ihren Verwandten erreicht worden[3021].

Zur Form des Bühnenhauses lassen sich für drei der zuletzt genannten Bauten Aussagen machen. Es handelt sich um die ersten bekannten Bühnenhäuser in einem römischen Theater überhaupt, die genauer fassbar sind. In Alba Fucens hat das Bühnenhaus eine Rechteckform, die Seitenwände sind neben der Bühne vorgezogen, das Innere ist in Kammern unterteilt. Das *pulpitum* ist vorne gerade abgeschlossen[3022]. In Casinum ist das erhaltene *pulpitum* sekundär. Hier sind erstmals *parascaenia*-Räume zu beobachten. Hinter der Bühne steht nur eine gerade Bühnenwand ohne rückwärtige Räume, die mit einer Halbsäulenordnung geschmückt ist. Es gab eine mehrseitige *porticus*-Anlage, die bisher nur teilweise untersucht worden ist. Die *porticus* setzen nicht am Bühnenhaus, sondern zwischen diesem und den in der Fortsetzung der Cavea-Aussenecken laufenden Mauerzügen an. Die ursprüngliche Bühnenfront war auch in Casinum gerade. Später ist eine mittlere Kurvennische eingefügt worden, und auch die seitlichen Tore wurden wohl modifiziert; ob es ursprünglich eine Säulenstellung gegeben hat, lässt sich nicht mehr erkennen. In Alba Fucens (Phase 1) ist die Frontwand des Bühnenhauses stärker ausgebildet als die übrigen Wände, so dass wahrscheinlich ist, dass es auch dort eine architektonische Dekoration unbestimmter Art gegeben hat[3023]. In Tarracina war eine gerade Bühnenfront vorhanden, an deren Rückseite sich eine wohl vierseitig *porticus post scaenam* anlehnte. Eine Architekturordnung aus lokalem Kalkstein, von der nur geringe Reste erhalten sind, stand auf einem durchlaufenden profilierten Podium. Das erhaltene *pulpitum* in Tarracina gehört nicht zum ursprünglichen Bau. In Tusculum sind die wenigen erhaltenen Reste des B ühnenhauses der Phase 1 nicht aussagekräftig[3024].

Nach der Analyse der gesicherten Theater, die noch in voraugusteische Zeit datiert werden können, lassen sich die Ergebnisse zusammenfassen, unter Einbezug auch der Beobachtungen, welche früher an Hand der kampanischen Theater[3025] gewonnen wurden. Was den Gesamtplan angeht, zeigt sich, dass der Bühnenhausbereich und die Cavea nur schrittweise zusammengewachsen sind. Neben frühen Beispielen in *Pietrabbondante* und im Bereich der mittelitalisch-römischen Theater bisher nur in Lanuvium und Tarracina findet sich die später kanonische Lösung mit überwölbten *aditus* einerseits in Pompeii (Phase 2) als Resultat eines Umbaus, andererseits in Casinum, nach Aussage der Inschriften aber viel früher auch schon in Capua[3026], während Tusculum und wohl auch Alba Fucens offene Zugänge hatten. Diese waren jedoch verschliessbar, womit ein wesentliches Kennzeichen der römischen Theater belegt ist[3027].

Auch die Halbkreisform der Cavea hat sich erst allmählich durchgesetzt, noch Spoletium zeigt einen geringfügig überzogenen Halbkreisgrundriss. Für den regelmässigen Caveaunterbau aus Radialkammern, wie er mit Cales (Phase 1) in Kampanien schon früh auftritt, gibt es bei den mittelitalisch-römischen Theatern mit Spoletium nur einen einzigen sicheren Beleg. Hinzu kommt wohl Aquinum. Wo dies möglich war, wurde überall sonst, jedenfalls für den grösseren Teil der Cavea, der natürliche Hang ausgenützt. Das frei gebaute System der Radialkammern, wie es in Kampanien am Ende des 2. Jahrhunderts entwickelt worden war, wird somit nur zögerlich übernommen[3028]. Bemerkenswert ist, dass später überall überwölbte Radialkammern benutzt worden sind, wenn dies notwendig war. Aufgefüllte Grundrisskammern wie früher in Lanuvium und Bononia (Phase 1) begegnen nun fast nicht mehr[3029].

Fünf Aufgangstreppen durch den Caveaunterbau auf die mittlere Cavea finden sich in Spoletium, wo sie, entsprechend der regelmässigen Anordnung der Radialkammern, symmetrisch angelegt worden sind. In Cales (Phase 1) sind drei, in Teanum Sidicinum vier Treppenaufgänge belegt.

3021 cf. oben 300.

3022 Die ursprüngliche Höhe des *pulpitum* ist nicht erhalten. Ein gerades *pulpitum* hat auch das nach 80 v. Chr. errichtete *theatrum tectum* in Pompeii, cf. oben 264.

3023 Anders die Ausgräber, cf. den Katalogteil *s. v.* Alba Fucens.

3024 Dass das ursprüngliche Bühnenhaus weitgehend aus Holz bestand, wie cf. Dupré, Scavi archeologici 1994–1999 a. O. (oben Anm. 2994) 327 meint, bleibt blosse Hypothese.

3025 Oben 261–268.

3026 Dazu oben 297.

3027 Dazu oben 263 mit Anm. 2555.

3028 Zu möglichen technischen Gründen im Zusammenhang mit der *caementa*-Technik, die eine Übernahme erschwert haben können, cf. oben 299. In Tuder bestehen die Gewölbe aus Travertinblöcken, obgleich sonst am Bau *opus incertum* verwendet wurde. Hat man diesem die nötige Festigkeit für die Gewölbe (noch) nicht zugetraut?

3029 Ein kaiserzeitliches Beispiel ist die Cavea von Luna, cf. A. Frova, RivStLig 46, 1980, 10. Dazu unten 315.

Treppenaufgänge, deren Anzahl nicht bekannt ist, gab es wohl auch in Bononia (Phase 1). Das System der inneren Aufgänge ist damit gut bezeugt, aber noch vergleichsweise einfach in der Ausführung, verglichen mit der voll ausgebildeten Lösung beim *theatrum Marcelli*[3030]. Beispiele für eine Aussenfassade der Cavea fehlen in Mittelitalien fast vollständig; wo die Caveaaussenbegrenzung wie in Corfinium und Spoletium fassbar ist, handelt es sich um eine Umfassungsmauer, wie auch schon in Bononia (Phase 1). Die Bogenlösung, wie sie Cales (Phase 1) zeigt, begegnet nicht wieder, klingt aber vielleicht in einer Pilasterordnung in Bononia (Phase 1) an. Die Innengliederung der Cavea bleibt fast überall unbekannt. Nur in Casinum begegnet eine Einteilung in vier *cunei*, wie sie auch später häufig bleibt[3031]. Der obere Caveaabschluss hat nur im Fall von Casinum die besondere Form einer Galerie, dies im Zusammenhang mit der Notwendigkeit, bei der in den Fels gesetzten Cavea Zugangsmöglichkeiten von oben zu schaffen. Ob auf der Galerie, wie später üblich, Sitzreihen angebracht waren, lässt sich auf Grund des Erhaltungszustandes weder sichern noch ausschliessen[3032]. In Alba Fucens findet sich zuoberst ein einfacher Umgang[3033]. Dies dürfte die übliche Lösung gewesen sein. Schliesslich sei hervorgehoben, dass in keinem einzigen dieser mittelitalisch-römischen Theater in der Orchestra flache Ehrensitze nachzuweisen sind, wie sie erstmals im *theatrum tectum* in Pompeii aus dem Beginn der dortigen römischen Kolonie nach 80 v. Chr. auftreten.

Erst aus dem Ende der republikanischen Zeit sind die ersten Bühnenkomplexe erhalten. Die wenigen Beispiele zeigen, dass die *pulpitum*-Front gerade war (*theatrum tectum* in Pompeii, Alba Fucens). Auch die Bühnenfronten waren gerade und wiesen einen einfachen Architekturschmuck auf (Pompeii, Phase 2, wohl auch Alba Fucens). In Casinum ist nur eine Bühnenwand vorhanden. In Alba Fucens gibt es dahinter Räume, während in Casinum *parascaenia* neben der Bühne vorhanden sind. Schon früh sind Vorhangeinrichtungen nachgewiesen[3034]. Für eine *porticus post scaenam*, wie sie dann beim *theatrum Marcelli* vorhanden sein wird, gibt es bisher, wohl mit Ausnahme von Cales (Phase 1)[3035], keinen sicheren Beleg, während in Casinum Reste einer *porticus*-Anlage gefunden wurden, die an Vorbilder wie das *theatrum Pompei* denken lassen.

Insgesamt ist das Bild, das sich aus den nicht sehr zahlreichen untersuchten Bauten ergibt, ein sehr buntes[3036]. Von einem einheitlichen römischen Theatertypus kann noch keine Rede sein, obgleich alle für diesen später charakteristischen Elemente einzeln auftreten. Im Licht dieses Befundes ist die Frage zu stellen, wie sich dazu das *theatrum Pompei* in Rom verhält, das zeitlich relativ früh in der Reihe angesetzt werden kann, vor den Bauten der Jahrhundertmitte und des dritten Jahrhundertviertels, welche, wie vielleicht Casinum (Phase 1), mit der Gestaltung des *postscaenium*-Bereichs, bereits Anregungen übernommen haben können. Es ist offensichtlich, dass das *theatrum Pompei*, was die Ausgestaltung der Cavea angeht, das erste kanonische Beispiel ausserhalb Kampaniens und der benachbarten Bauten von Cales, Phase 1, Teanum Sidicinum und Telesia für eine systematische Anwendung des Radialkammerunterbaus ist. Diese Konstruktionsweise ist offensichtlich von dort nach Rom übernommen worden. Bedauerlich ist, dass über die Cavea-Fassade des *theatrum Pompei* nichts Sicheres bekannt ist, auch wenn wahrscheinlich eine Bogenarkadenfassade nicht näher bekannter Form anzunehmen ist[3037]. Auch dafür gab es Vorbilder in Kampanien wie etwa Cales (Phase 1). Ein Aufgangssystem in die Cavea, wie es in einfacherer Form früher bezeugt ist[3038], ist für das Pompeiustheater in Ergänzung zum Treppenhaus aussen am Caveascheitel wohl vorauszusetzen, auch wenn die Lösung noch nicht die Perfektion derjenigen im *theatrum Marcelli* erreicht haben wird. Was die Gesamtanlage und die Cavea angeht, ist das *theatrum Pompei* offensichtlich das erste eigentliche Theater des römischen Typus gewesen, nicht nur in Rom. Es muss typen-

3030 Dazu oben 289.

3031 Dazu oben 300. Ähnlich war die Situation wohl in Alba Fucens, wo nur der Ansatz der Mitteltreppe bekannt ist.

3032 cf. die Schnittzeichnung bei Coarelli, Ktema 1992 a. O. (oben Anm. 2965) 93, Abb. 4.

3033 Die Existenz einer *porticus in summa cavea* ist für die spätrepublikanische Zeit noch nicht belegt, cf. dazu oben zu Spoletium.

3034 Dazu unten 306.

3035 cf. P. Pensabene, Marmora 1, 2005, 88.

3036 Coarelli, Ktema 1992 a. O. 89–92, der im Einzelnen teilweise etwas anders datiert, als dies hier geschieht, sieht eine variantenreiche Situation insbesondere bei der Ausgestaltung der Cavea vor allem in der früheren Zeit, während er bei den Bauten des dritten Viertels des 1. Jahrhunderts und dann der augusteischen Zeit einen regelmässigen Halbkreis findet, welcher die überwölbten *aditus* mit einschliesst, während vorher, dann allerdings mit Ausschluss der *aditus* (!), Grundformen entstanden, die weniger als einen Halbkreis ausmachen, darunter von den hier betrachteten Bauten in Amiternum und Spoletium, wo wir hervorgehoben haben, dass – eben mit Einschluss der *aditus* – ein letztes Mal ein geringfügig überzogener Halbkreis vorliegt, wie er schon in Teanum Sidicinum begegnet, cf. oben 299. Eine grössere Distanz zwischen Cavea und Bühnenbereich (Coarelli, Ktema 1992 a. O. 91) entsteht dann, wenn die *aditus* nicht in den Halbkreis einbezogen, sondern diesem vorgesetzt sind, eine Lösung, die immer wieder möglich ist.

3037 Dazu oben 278f. mit Anm. 2753 und 280.

3038 Oben 297.

bildend gewirkt haben und war in massgeblichen Punkten das direkte Vorbild für das *theatrum Marcelli* und für das *theatrum Balbi*. Seine architekturgeschichtliche Bedeutung darf nicht unterschätzt werden. Bedauerlich ist vor diesem Hintergrund, dass über den ursprünglichen Bühnenhausbereich nichts bekannt ist. Hier wäre eine Lösung mit einem geraden *pulpitum* und einer blossen Bühnenwand mit einfachem Architekturschmuck wie in Pompeii (Phase 2) oder Alba Fucens zu erwarten. Eine solche Konstruktion würde im zur Verfügung stehenden Raum durchaus Platz finden, anders als die jüngere Nischenfront, die auf dem Plan in den vorgegebenen Grundriss gleichsam hineingezwängt erscheint[3039].

Weitere möglicherweise noch voraugusteische Bauten

Vor dem Hintergrund der Theaterentwicklung zwischen dem Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr. und der augusteischen Zeit in Kampanien und im übrigen Italien ist nun auf einige weitere Bauten zurückzukommen, welche möglicherweise ebenfalls noch vorausgusteisch sind. Lässt sich hier auf Grund der erzielten Ergebnisse genaueres sagen, lassen sich einzelne unter ihnen aus typologischen Gründen genauer datieren? Es handelt sich, wie oben zusammengestellt, um die Theater in Amiternum, Aquileia, Consilinum, Comum, *Gioiosa Ionica* (Phase 1), Iguvium, Interamna Nahars, Liternum, Minturnae (Phase 1), Pausilypum (Theater und Odeion), Scolacium, Suessa, Suessula und Vibo Valentia. Eine Reihe dieser Bauten können auf Grund des Erhaltungszustandes oder des Publikationsstandes allerdings nicht genauer analysiert werden, nämlich Consilinum, Interamna Nahars, Suessula und Vibo Valentia. Im zuletzt genannten Bau war die obere Cavea nach Angabe des Ausgräbers über konzentrischen Ringmauern errichtet, eine altertümliche Konstruktionsweise, wie sie in Bononia (Phase 1) belegt ist; es handelt sich wohl um eine Anlage ähnlich wie in Scolacium, auf welches unten eingegangen wird. In Consilinum gab es *spectacula ima, maenian(a) et pul(pitum) scaenae, maeniana*[3040] und *spectacula ima*[3041] müssen zusammen das Sitzhaus bezeichnen. Denkbar scheint, das mit den *spectacula* die flachen Stufen für die Ehrensitze gemeint sind, denn sonst gibt es im Sitzhaus keinerlei äussere Differenzierung zwischen Sitzen. Im Theater von Interamna Nahars gab es nach inschriftlichen Zeugnissen eine *crypta*, wohl einen Ringkorridor, und eine nicht näher bezeichnete *porticus*. Auch wird ein Rang der Frauen oben in der Cavea genannt[3042].

Die spärlichen Reste des frei gebauten Theaters von Aquileia, hinter welchem eine grosse *quadriporticus* zu liegen scheint, deuten darauf hin, dass es hier ebenfalls einen Kranz von Radialkammern gegeben hat, die bis zur Orchestra durchliefen; ein äusserer Ringkorridor scheint zu fehlen. Dasselbe gilt wohl für Comum, wo die Radialkammern, ähnlich wie in Cales (Phase 1), sich direkt nach aussen geöffnet haben; das Theater ruht auf einer Gussmörtelplatte, welche auf Holzpfählen aufruht, in einer Technik, wie sie auch beim *theatrum Marcelli* begegnet[3043]. In Suessa ist die zum grösseren Teil gebaute Cavea teilweise an den gewachsenen Hang gesetzt, aussen läuft ein Ringkorridor mit geschlossener Aussenfassade[3044] um, welcher im Scheitel unmittelbar vor dem Hang verläuft.

In allen angeführten Fällen liegen noch unkanonische Lösungen vor; überall ist jedoch das System der über Radialkammern frei gebauten Cavea zur Anwendung gekommen, wie es unter den republikanischen Theatern ausserhalb Kampaniens nur gerade beim *theatrum Pompei* und später in Spoletium begegnet. Dies ist ein Hinweis darauf, dass die Bauten in Aquileia und Comum erst ganz ans Ende der republikanischen Entwicklung zu setzten sind, wenn sie nicht noch etwas jünger sind.

Näher einzutreten ist dagegen auf einige besser erhaltene Theaterbauten dieser Gruppe, nämlich Amiternum, *Gioiosa Ionica* (Phase 1), Iguvium, Liternum, Minturnae (Phase 1), Pausilypum (Theater und Odeion) und Scolacium. Das Theater von *Gioiosa Ionica* hat eine aufgeschüttete Cavea, wie sie für Capua belegt ist, sonst bei römischen Theatern aber nicht begegnet. Wegen der flachen Neigung der Cavea, wie sie auch in Bononia (Phase 1) vorkommt[3045], gibt es in *Gioiosa Ionica* nicht übereinandergestellte Sitzstufen, sondern hintereinandergestellte Bänke für die Zuschauer, wie dies aus demselben Grund schon im (zur Bauzeit von *Gioiosa Ionica* allerdings nicht mehr sichtbaren) Theater von Metapontion aus dem späten 4. Jahr-

3039 Dazu oben 279.

3040 Zu diesem *terminus* cf. oben 28 mit Anm. 67.

3041 *spectacula* als Bezeichnung für das Amphitheater in Pompeii: Degrassi, ILLRP 2 a. O. (oben Anm. 2570) no. 645; Rawson, BSR 1987, 86.

3042 Eine besondere Abteilung für die Frauen gab es auch in Capua, cf. oben 297.

3043 Dazu oben 288.

3044 Soweit dies im heutigen Erhaltungszustand ohne Ausgrabung zu erkennen ist.

3045 Dazu oben 298.

hundert v. Chr. der Fall war[3046] und auch sonst bei frühen griechischen Theatern begegnet[3047]. Die seitlichen Zugänge, welche man besser als Parodoi bezeichnen wird, waren im ursprünglichen Zustand nicht überwölbt. Das Bühnenhaus folgt dem Paraskenientypus, hat aber ein niedriges *pulpitum* römischer Art. Das Bühnenhaus hatte eine glatte, verstuckte und mit Marmorinkrustationsimitationen bemalte Bühnenfront, wie sie um 80 v. Chr. auch im *theatrum tectum* von Pompeii belegt ist. Beim Theater von *Gioiosa Ionica* handelt es sich offensichtlich um einen Bau, der einerseits Elemente der kampanischen Tradition aufnimmt, andererseits wohl auch in direkter Nachfolge griechischer, besonders grossgriechischer Vorbilder steht, denn für die Art der Sitze gibt es keine kampanischen Vorbilder. Zur Entwicklungsgeschichte des römischen Theaters kann *Gioiosa Ionica* kaum etwas beitragen, doch bezeugt dieses Theater immerhin eine frühe Rückwirkung der kampanischen Theatertradition ins genuin griechische Gebiet[3048].

Ein weiteres Theater im grossgriechischen Gebiet ist dasjenige von Scolacium. Der Ausgräber datierte es in iulisch-claudische Zeit, doch weist der Caveabereich verschiedene altertümliche Züge auf[3049], die eine spätrepublikanische Datierung nicht ausschliessen lassen. Der Bühnenhauskomplex ist sekundär. Die Cavea ist teilweise an den Hang gelehnt, in den höheren Partien sass sie jedoch auf einem System von konzentrischen Ringmauern, deren Zwischenräume mit Sand aufgefüllt gewesen sind, eine Konstruktionsweise, welche an Lanuvium und Bononia (Phase 1) erinnert und in Vibo Valentia wohl eine enge Parallele findet. Besonders auffällig sind jedoch die halbrunden Treppen, welche von den *aditus* auf den Umgang vor der ersten Sitzreihe hinaufführen. Treppen dieser Form sind sonst nur in einigen kampanischen und mit diesen verwandten Theatern finden[3050]. Aber nur gerade beim *theatrum tectum* in Pompeii sind die charakteristischen Halbrundtreppen mit einer Reihe von flachen Stufen für Ehrensitze in der Orchestra kombiniert, wie dies auch Scolacium der Fall ist. Scolacium, seit 123 v. Chr. als Minerva Scolacium eine römische Kolonie[3051], ist also nicht von einem stadtrömischen Vorbild abhängig, sondern von kampanischen Vorbildern auf einer dort schon sehr entwickelten Form. Scolacium wird daher nicht allzu spät innerhalb des 1. Jahrhunderts v. Chr. anzusetzen sein. Die flachen Stufen für Ehrensitze entlang der Orchestra zeigen, dass die Verfassung in Scolacium vom römischen Typus gewesen ist, mit Beamten, welche ihre Ehrensitze ins Theater tragen und hier aufstellen liessen.

Ein besonderer Fall ist auch das Theater von Minturnae. Hier bezeugen Inschriften *ludi scaenici* bereits in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr., doch können diese nicht im erhaltenen Theater stattgefunden haben, dessen frei gebaute Cavea frühestens ins Ende der Republik gesetzt werden kann[3052]. Sie umfasst mit Einschluss der überwölbten *aditus* einen Halbkreis und ist über zwei Kränzen von Radialkammern errichtet, welche durch einen breiten und zweischiffigen inneren, von den *aditus* her zu betretenden Ringkorridor getrennt sind. Die inneren Radialkammern waren nicht zugänglich, die äusseren öffneten sich direkt nach aussen. So entstand eine eingeschossige, mit Bögen und Pfeilern in *opus quadratum* monumentalisierte Bogenfassade, vergleichbar derjenigen in Cales (Phase 1), sicher ein altertümlicher Zug. Auch der zweischiffige innere Ringkorridor ist ein Element, das sonst nicht mehr begegnet, mit Ausnahme von Falerii Novi, das möglicherweise ebenfalls noch spätrepublikanisch ist[3053]. Das doppelte, auf die mittleren Pfeiler abgestützte Ringgewölbe war technisch sicher nicht ganz einfach zu bauen und statisch wohl auch weniger solide als ein einfaches umlaufendes Tonnengewölbe. Die Innengliederung der Cavea in 4 *cunei* entspricht derjenigen in Casinum (Phase 1) und wohl auch in Alba Fucens und Falerii Novi[3054]. In der 3. und in der 22. Radialkammer des äusseren Kranzes führen breite Treppen auf die *summa cavea* hinauf. Minturnae scheint damit insgesamt gut in den Entwicklungsprozess zu passen, wie er für die ausgehende Republik nachgezeichnet worden ist. Mit der Cavea geht auch ein erstes Bühnenhaus zusammen, zu welchem offenbar auch ein gerades *pulpitum* mit einem Vorhanggraben gehört hat[3055]; dagegen gab es noch keine seitlichen *parascaenia* und kein *postscaenium*[3056]

Schwierig zu beurteilen ist wegen der ungenügenden Dokumentationslage Falerii Novi[3057], welches als einzige

3046 cf. oben 102.
3047 cf. oben 102.
3048 Zur Rückwirkung auf Sizilien cf. oben 261–268.
3049 Im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.* Scolacium.
3050 cf. oben 266.
3051 M. L. Lazzarini, in: R. Spadea (ed.), Da Skylletion a Scolacium (1989), 66 mit Belegstellen.
3052 Zu den Datierungsfragen cf. den Katalogteil *s. v.* Minturnae.
3053 cf. oben 294 mit Anm. 2967.
3054 cf. hier unten.
3055 cf. unten 306.
3056 Die Ausgestaltung der geraden Bühnenfront im Einzelnen ist nicht genauer bekannt, als ursprüngliche BH-Front soll die Rückseite der Forumhalle gedient haben; cf. den Katalogteil *s. v.*
3057 cf. den Plan von 1823 bei I. Di Stefano Manzella, MemPontAcc 12, 2, 1979, 55, Abb. 15. Der Plan von L. Canina, L'antica Etruria

Cavea neben Minturnae einen zweischiffigen inneren Ringkorridor aufweist. Wie dort hat es ausserhalb einen Kranz von Radialkammern gegeben, die möglicherweise ebenfalls nach aussen offen waren. In der *ima cavea* scheinen die Sitzreihen erhalten gewesen zu sein, und diese war, wenn der alte Plan nicht täuscht, ebenfalls in vier *cunei* eingeteilt. Die *ima cavea* war an den natürlichen Hang gelehnt. Falls der alte Plan soweit zuverlässig ist, wird man Falerii Novi etwa gleichzeitig mit Minturnae ansetzen können; eine Datierung noch ins ausgehende 2. Jahrhundert v. Chr., wie sie auf Grund des verwendeten Baumaterials vorgeschlagen worden ist, scheint dagegen mit Blick auf die schon entwickelte Caveaform ausgeschlossen[3058].

Unpubliziert und damit undatiert ist auch das Theater von Liternum, welches manche altertümliche Züge zeigt. Die Bautechnik, ein *opus vittatum* aus kleinen Tuffquadern wechselnd mit Ziegelbändern, dürfte jedoch eine allzu frühe Datierung für die in dieser Technik errichteten Teile des Baus ausschliessen[3059]. Die halbkreisförmige Cavea besteht aus Tuffblöcken und ist von einer Umgangsporticus mit gemauerten Pfeilern eingefasst, ein eher fortschrittliches Element, welches möglicherweise auf das Vorbild des *theatrum Pompei* zurückgeht[3060]. Die *aditus* waren nicht überwölbt, ein altertümliches Element, wie es auch bei anderen frühen römischen Theatern, z. B. Tusculum oder Alba Fucens, belegt ist. An Alba Fucens, aber auch an Pompeii (Phase 2) erinnern die Proportionen des bis ins Hauptgeschoss erhaltenen Bühnenhauses mit einem schmalen Bühnensaal und einer vergleichsweise tiefen, niedrigen Bühne. Diese weist eine *pulpitum*-Front mit Nischen auf, ein eher jüngeres Element[3061]; eine Vorhangeinrichtung ist nicht nachgewiesen. Wie in Pompeii (Phase 2) gab es vor der geraden Bühnenfront mit drei Toren eine Säulenstellung, von welcher aber nur die Sockel erhalten geblieben sind. Anders als die übrigen besprochenen frühen römischen Bühnenkomplexe hat das Theater von Liternum neben dem Bühnensaal und der Bühne seitliche Paraskenien, welche die ganze Tiefe einnehmen. Eine ganz entsprechende Lösung gab es wohl in Lavinium, was wiederum auf eine vergleichsweise frühe Zeitstellung von Liternum hinweisen könnte. Paraskenienräume sind auch in Casinum vorhanden, wo sie aber nur die Bühnentiefe einnehmen, da kein *postscaenium* vorhanden ist. Alle genannten Beispiele liegen im südlichen Latium und könnten eine lokale Sonderentwicklung bezeugen, dürften jedenfalls voneinander abhängig sein[3062]. Bei den kampanischen Theatern sind dagegen die Paraskenien bereits um 80 v. Chr. durch gerade Bühnenfronten ersetzt worden[3063]. In solchen Paraskenien, die wegen ihrer vergleichsweise geringen Grösse und den fehlenden Türen nach aussen kaum die Funktion von Publikumsräumen gehabt haben können, sind von der Plangestaltung her möglicherweise die Vorläufer der grossen *basilicae* zu sehen, welche erstmals beim *theatrum Pompei* und ausserhalb Roms in Iguvium belegt sind[3064].

Weniger problematisch ist das Theater von Amiternum, welches man neben den benachbarten Bau von Corfinium stellen kann. Wie dort ist die Cavea, deren Grundriss nur zum Teil bekannt ist, so weit wie möglich auf den natürlichen Hang gestellt; nur auf der Westseite war es nötig, eine Reihe von unter sich ungleichen Radialkammern zu errichten. Wie der Abschluss nach aussen gelöst war, ist nicht mehr deutlich. Die *aditus* waren an beiden Caveaflügeln in einer äussersten Radialkammer untergebracht, im Osten mit einem Zugang im Winkel. Insgesamt entspricht die Lösung den bekannten von Cales (Phase 1) oder Spoletium[3065]. Die Innengliederung der Cavea umfasst erneut vier *cunei*. Die Orchestra bleibt auch in Amiternum ohne flache Stufen für die Ehrensitze. Auch der Bühnenbereich findet seine Parallelen bei spätrepublikanischen Theatern. Wie in Casinum befindet sich hinter der Bühne nur eine Bühnenwand, die aussen mit Zungenmauern verstärkt ist und einen etwas bogenförmigen Verlauf hat. Dahinter lag eine *porticus post scaenam*. Die Bühnentore sind durch schmale Zungenmauern eingefasst[3066], welche kaum Säulen getragen haben können. Die Bühnenwand hat möglicherweise eine Architekturdekoration aufgewiesen; zwischen den Toren finden sich zwei breitere, neben den *hospitalia* aussen je ein

marittima (1846) 69, Taf. 9 (danach Di Stefano Manzella a. O. 55, Abb. 16) ist ergänzt und im Einzelnen kaum zuverlässig.

3058 cf. den einfacheren Grundriss von Cales (Phase 1) oben 265f. und 299 und allgemein oben 301.

3059 Ähnlich ist Mauerwerk der Villa di Sette Bassi an der Via Latina, cf. Lugli, Tecnica edilizia Taf. 193, 2. W. Johannowsky, in: PrincEnc 520 *s. v.* hat eine jüngere Phase des Theaters von Liternum, wohl auf Grund der Bautechnik, in antoninische Zeit angesetzt.

3060 cf. oben 278f.

3061 cf. unten 444. Offen ist, ob das Nischen-*pulpitum* in Liternum zum ursprünglichen Bau gehört hat.

3062 Ein Sonderfall mit einem Paraskeniengrundriss kampanisch-sizilischer Tradition dürfte *Gioiosa Ionica* sein, cf. oben 304.

3063 Dazu oben 304f.

3064 cf. unten 306.

3065 Dazu allgemein oben 342.

3066 Ähnliche Zungenmauern neben den Bühnentoren gibt es auch im Theater von Forum Iulii, welches nicht vor dem Ende des 1. Jh. v. Chr., vielleicht auch erst später entstanden ist. Dort sind keine Sockel für eine Säulenstellung zwischen den Toren nachgewiesen, doch gibt es ein Nischen-*pulpitum*.

schmaler Sockel, auf welchen eine Säulenordnung gestanden haben kann. Alle bisher beschriebenen Elemente des Theaters von Amiternum lassen sich, wie die zum Vergleich herangezogenen Bauten zeigen, durchaus mit einer noch spätrepublikanischen Datierung vereinbaren. Auch hier gibt es, wie in Minturnae, einen offenbar ursprünglichen Vorhanggraben[3067].

Ein nicht zuletzt wegen seiner vergleichsweise guten Erhaltung vieldiskutiertes Theater ist dasjenige von Iguvium. Mit Ausnahme der untersten Sitzstufen ist es frei gebaut. Seine Datierung scheint gesichert durch die Weihinschrift des *Cn. Satrius Rufus*, in der Bezug genommen wird auf den Sieg des *Caesar Augustus* bei *Actium*, was auf einen Ansatz nicht früher als 27 v. Chr., aber noch in frischer Erinnerung an Actium 31 v. Chr. führt[3068]. Eine Datierung in caesarische Zeit, wie sie von anderer Seite vorgeschlagen wurde, wobei die vollständig erhaltene Inschrift mit einer Reparatur zu verbinden wäre[3069], kann nicht überzeugen.

In Iguvium ist der kanonische römische Theatergrundriss weitgehend verwirklicht. Die fast ganz frei gebaute Cavea sitzt über Radialkammern, die durch eine innere Ringmauer zusammengefasst sind und in welchen insgesamt fünf Aufgangstreppen auf die *media cavea* untergebracht sind. Altertümlich ist, dass auch hier eine Umgangsporticus fehlt, doch ist die Aussenfassade zweigeschossig und entspricht damit dem später Üblichen schon besser. Die Innengliederung der Cavea ist unbekannt. Durch Aufgangstreppen in den Wänden der *basilicae* sind *tribunalia* nachgewiesen. Die *aditus* sind in den äussersten Radialkammern untergebracht. Der Bühnenhauskomplex[3070] nimmt erstmals die ganze Caveabreite ein, so dass der Gesamtgrundriss ein Halbkreis mit einem vorgesetzten Rechteck derselben Breite ist. Dies wird möglich, weil der Bereich seitlich der Bühne durch grosse *basilica*-Säle ausgefüllt wird, die hier erstmals in der kanonischen Form begegnen; deren Bezeichnung ist durch die Inschrift des *Rufus* belegt. Eine vergleichbare Lösung hatte es vorher nur im *theatrum Pompei* gegeben[3071]. Schwieriger zu beurteilen ist der Bühnenbereich im engeren Sinn, wo sich ein Nischen-*pulpitum* und eine Vorhangeinrichtung ohne Graben gefunden haben. Die *scaenae frons* hat die klassische Form mit einer Halbrund- zwischen zwei Rechtecknischen. Offen ist, ob die erhaltene Bühnenanlage zum ursprünglichen Bau gehört, wie zuletzt wieder Marcattili angenommen hat[3072]. Es würde sich dann um das älteste Beispiel einer klassischen *scaenae frons* handeln[3073]. Die übrigen Eigenheiten von Iguvium passen entwicklungsmässig gut in die Zeit des Übergangs von der Republik zum Prinzipat, Iguvium steht im Vergleich mit den anderen besprochenen Bauten am Ende der Reihe. Hinsichtlich der *basilicae*, aber vielleicht auch in anderen, heute nicht mehr fassbaren Einzelheiten lehnt sich der Bau wohl an das Vorbild des *theatrum Pompei* an, dessen Vorbildcharakter erneut deutlich wird[3074].

Zwei letzte Theaterbauten, die teilweise noch in die späte Republik datiert wurden, nach den neuesten Untersuchungen nun aber frühaugusteisch datiert werden, sind noch kurz zu erwähnen, das Theater und das Odeion in der republikanischen Villa von Pausilypum. Beide geben für die Entwicklung des typischen römischen Theaters wenig her und sind, jedenfalls in der erhaltenen Form, kaiserzeitlich zumindest stark verändert, wie etwa die Marmorinkrustationen der Sitzreihen zeigen. An sich gehören sie in die Tradition der Villentheater, von denen es nicht ganz wenige gibt[3075].

Zusammenfassend kann zu den Theatern, welche allgemein in spätrepublikanische oder frühaugusteische Zeit datiert worden sind, gesagt werden, dass sie (mit Ausnahme der zuletzt genannten Bauten in der Villa von Pausilypum), soweit dies noch deutlich ist, nach ihren formalen Eigenheiten durchaus in die anvisierte Zeit passen und das Bild der Entwicklung, wie es auf Grund der genauer datierten voraugusteischen Bauten gewonnen werden konnte, bereichern und ergänzen, aber nicht verändern.

31. Die Anfänge des römischen Theaters: Theater der ausgehenden Republik ausserhalb Italiens

Angesichts der insgesamt doch eher geringen Zahl von gesicherten republikanischen Theatern in Italien mag es erstaunen, dass auch ausserhalb Italiens einige wenige Beispiel für Theater des römischen Typus aus diesem Zeitraum nachzuweisen sind. Zwei Theater liegen in der Provinz *Africa Proconsularis*, ein weiteres in der *Hispania Baetica*.

3067 Möglicherweise ist das Bühnenhaus oder sind jedenfalls Teile davon auch etwas jünger, cf. Courtois 138, nach D. Biolchi, BullMusImp (BullCom 67, 1939) 6.

3068 Gros, L'architecture romaine 289 datiert die Inschrift um 20 v. Chr.

3069 Dazu im Einzelnen der Katalogteil *s. v.* Iguvium.

3070 Der Plan bei P. Moschella, Dioniso 7, 1939, Abb. 1 ist, was den *post-scaenium*-Bereich betrifft, falsch! cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Iguvium.

3071 cf. dazu oben 497, auch zu den mit Apsiden versehenen *basilicae* des *theatrum Marcelli*.

3072 cf. F. Marcattili, Gubbio. Scavi e nuove ricerche 2. Il teatro romano (2007) 69.

3073 Dazu ausführlicher unten 420 mit Anm. 4134.

3074 cf. dazu schon oben 305 und unten 311f.

3075 cf. im Einzelnen unten 535f. Letztlich gehören dazu auch die Theater in der Villa Adriana von Tibur.

Die Datierung des republikanischen Theaters von Utica, welches nach der Zerstörung Karthagos 146 v. Chr. die Hauptstadt der römischen Provinz Africa war, ist gesichert, denn es wird von Caesar in Bellum Civile II 25, 1 im Zusammenhang mit Ereignissen des Jahres 46 v. Chr. genannt. Es scheint sich um ein grosses Theater mit einer Breite von über 100 m gehandelt zu haben. Leider ist es archäologisch kaum bekannt, doch zeigen geringe sichtbare Reste, dass es zumindest an den Flügeln über Gewölben errichtet war, was eine Datierung noch ins 2. Jahrhundert v. Chr. ausschliesst.

Das Theater von Hippo Regius ist weitgehend unpubliziert geblieben. Der Bühnenbereich, welcher um 100 m breit ist, scheint jünger zu sein. Die Cavea, deren Abmessungen nicht bekannt sind, geht nach Aussage des Ausgräbers in die republikanische Zeit zurück. Dafür spricht auch die Form der Sitzstufen, die vorn ein Profil des griechischen Typs und oben eine Fusseintiefung aufweisen. Hippo ist nach dem Sieg Caesars über die Senatspartei bei Thapsus 46 v. Chr. eine wichtige römische Stadt geworden, das Theater ist daher wohl erst im dritten Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. erbaut worden. Die Cavea ist, wie in Utica, an den Hang gelehnt, die Flügel waren wie dort gebaut, doch sind Einzelheiten der Konstruktion nicht bekannt. Die Analemmata sind in *opus quadratum* errichtet. Wie für Utica reichen die bisherigen Kenntnisse von diesem Baus nicht aus, um einen eingehenderen Vergleich mit den Theatern in Italien und besonders mit dem Pompeiustheater durchzuführen. Fest steht einzig, dass es sich nicht um über Radialkammern frei gebaute *caveae* gehandelt hat. Vom Bühnenhausbereich republikanischer Zeit ist in beiden Fällen nichts bekannt.

Durch Cicero[3076] haben wir Kenntnis vom Theater von Gades, das vor 43 v. Chr., wahrscheinlich im Zug der Neustrukturierung der Stadt von L. Cornelius Balbus, dem Erbauer des *theatrum Balbi* in Rom, errichtet worden ist. Neuerdings sind unter dem historischen Zentrum von Cadiz archäologische Reste dieses mit 120 m Gesamtbreite sehr grossen Baus entdeckt worden. Kenntlich sind bisher nur Elemente der halbkreisförmigen Cavea, nämlich Teile der Umfassungsmauer, eines inneren Ringkorridors und von 13 Sitzreihen der *media cavea*, von denen bloss der Unterbau in *opus caementicium* erhalten ist. In einer Sondage sind zudem die drei untersten Sitzstufen mit einer davor liegenden Fussbank nachgewiesen worden. Davor lag ein Umgang, dann ein *balteus*; von einer flachen Stufe für die Ehrensitze ist nur die rückwärtige Kante angeschnitten worden. Es hat möglicherweise 3 *maeniana* gegeben, vom Ringkorridor, welcher in den gewachsenen Fels eingetieft und durch Lichtöffnungen von oben beleuchtet ist, führen *vomitoria* auf eine untere *praecinctio*. Mehrere altertümliche Elemente, wie sie auch von Theatern in Italien bekannt sind, begegnen hier wieder. Der untere Teil der Cavea ruht teils auf dem Fels, teils auf Radialmauern, zwischen welchen Erde und Sand eingebracht sind. Es gab keine überwölbten Radialkammern. Auch eine Umgangsporticus hat es nicht gegeben, die Umfassungsmauer scheint geschlossen zu sein. Von den Radialtreppen der Cavea, die sich im Sitzstufenunterbau nicht abzeichnen, ist bisher in der erwähnten Sondage nur die mittlere nachgewiesen, die Einteilung der Cavea ist somit noch nicht bekannt. Die Datierung des Monumentes durch die Ausgräber ist nicht einheitlich. Aus technischen Erwägungen datiert R. Corzo Sànchez[3077] den Bau in die Zeit des *L. Cornelius Balbus*, d. h. ins dritte Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr., während J. M. Esteban Gonzàles/A. Muñoz Vicente/F. J. Blanco Jiménez[3078] angeben, der erhaltene Bau gehe auf eine augusteische Erneuerung zurück, ohne dass im Einzelnen klar wird, worin die Erneuerung im Einzelnen bestanden hat. Die beschriebenen Besonderheiten des Baus lassen jedenfalls eine noch spätrepublikanische Datierung als durchaus möglich erscheinen.

Dass feste Theaterbauten im spätrepublikanischen Spanien keineswegs üblich waren, zeigt sich in Urso in der *Hispania Baetica*. In dieser von C. Iulius Caesar gegründeten Stadt sollten die Theateraufführungen im Circus oder auf dem Forum stattfinden, wie aus dem teilweise erhaltenen Gesetz über die Koloniegründung hervorgeht[3079]. Weitere Theater in Spanien, die früher noch in republikanische Zeit gesetzt worden sind, müssen später datiert werden. Das Theater von Italica ist früher in die Triumviratszeit, also ins mittlere 1. Jahrhundert v. Chr. datiert worden, doch haben neue Untersuchungen gezeigt, dass es erst aus dem Beginn des 1. Jahrhunderts n. Chr. stammt. Erst in frühaugusteischen Zeit scheinen auch die Theater von Malaca und Metellinum zu gehören.

Hinsichtlich seiner Chronologie näher zu besprechen ist schliesslich das Theater von Acinipo in der *Hispania Baetica*, welches von einem Teil der Forschung spätrepublikanisch datiert worden ist. Das Theater ist mit einer Gesamtbreite

3076 Cic. fam. X 32, 2.

3077 Corzo Sànchez, CuadTH 134f.

3078 J. M. Esteban Gonzàles/A. Muñoz Vicente/F. J. Blanco Jiménez, Cuadernos de Arquitectura romana 2 a. O. 156.

3079 cf. *Lex Coloniae Genetivae Iuliae* s. *Ursonensis* LXXI: CIL I 2 594, LXXI = CIL II 5439, LXXI. Riccobono/Baviera, Fontes a. O. (oben Anm. 2822) 21. Crawford, Statutes 1 a. O. (oben Anm. 2822) 403.424, LXXI . cf. Rawson, BSR 1985, 101, Anm. 23.

von wenig über 60 m eher klein und gut erhalten. Seine Datierung stützt sich auf typologische Erwägungen und insbesondere auf die Detailformen der Architekturglieder, denn das Theater ist weitgehend aus dem gewachsenen Fels herausgehauen, eine stratigraphische Datierung ist daher nicht möglich. Er kann allerdings kaum vor der Mitte des 1. Jahrhunderts entstanden sein, obgleich die Kapitelle noch etwas früher angesetzt worden sind[3080]. Die mit Einschluss von etwas weniger als der halben *aditus*-Breite halbkreisförmige Cavea ist in zwei *maeniana* und sechs *cunei* eingeteilt, darüber gibt es eine 4 m dicke Umfassungsmauer mit fünf Toren, von welchem Bogenelemente erhalten sind. Offen ist, ob auf diesem gemauerten Unterbau eine *porticus in summa cavea* stand[3081]. Die *aditus*, welche im Winkel entlang des Bühnengebäudes in die Orchestra führten, waren im orchestraseitigen Bereich überwölbt[3082]. In der Orchestra gibt es eine flache Stufe für Ehrensitze.

Das Bühnenhaus weist vier Kammern im *postscaenium* und drei Bühnentore auf. Die Bühnenfront war zweigeschossig und bestand aus einer Reihe von Säulen, die auf gebauten Sockeln standen. Die Einlassungen für die Gebälke des ersten Geschosses in der erhaltenen Bühnenwand[3083] zeigen, dass die Säulenstellung zum ersten Bauzustand gehört. Die Form der Bühnenfront entspricht derjenigen, wie sie in Pompeii (Phase 2) bald nach 80 v. Chr. bezeugt ist. Die Bühne selber ist sehr tief und übertrifft diejenige des Bühnenhauses deutlich; auch in Alba Fucens ist die Bühne tiefer als das Bühnenhaus. Während die Bühne in Alba Fucens jedoch niedrig ist[3084] und damit als *pulpitum* bezeichnet werden kann, hat sie in Acinipo eine grössere Höhe[3085]. Um so auffälliger ist die Nischengliederung der *pulpitum*-Front. Die seitlichen *basilicae* in Acinipo finden ihre Parallelen in Iguvium. Anders als dort nimmt der Bühnenhauskomplex in Acinipo jedoch nicht die ganze Caveabreite ein.

Im Allgemeinen wird angenommen, dass der Bau in Acinipo mitsamt der Bühnenfront einheitlich ist. Allerdings finden sich bei ihm auch Elemente, welche bei republikanischen Theatern bisher noch nicht nachgewiesen werden konnten, erst bei frühkaiserzeitlichen Theatern üblich sind. Insbesondere handelt es sich um die Nischenfront des *pulpitum*, die sonst erst seit der mittleren augusteischen Zeit nachzuweisen ist[3086]. Für die Vorhangeinrichtung mit Graben und Manöverkammer sind dagegen spätrepublikanische Beispiele bekannt[3087]. Die Einteilung der *cavea* in sechs *cunei*, die doch wohl ursprünglich sein muss, ist sonst erst in augusteischer Zeit belegt[3088]. Die *porticus in summa cavea* muss, wenn es sie tatsächlich gegeben hat, wohl sekundär sein[3089]. Auch wenn sich ein nachträglicher Einbau einzelner Elemente, etwa der *pulpitum*-Front, in Acinipo nicht ganz ausschliessen lässt, so ergibt sich insgesamt doch deutlich, dass das Theater von Acinipo, trotz mancher traditioneller Züge, nicht früher als in die augusteische Zeit[3090], und nicht in deren Anfang datiert werden kann.

32. Römische Theater im Westen: Die Cavea

Allgemeines

Nachdem die schrittweise Herausbildung des römischen Theaters als eines neuen Bautypus verfolgt werden konnte, geht es im Folgenden zunächst darum, dessen charakteristische Elemente im Einzelnen zu analysieren. Dazu werden alle bekannten römischen Theater aus dem Westteil des *Imperium Romanum* herangezogen, d. h. aus denjenigen Gebieten, in welchen es zuvor keine griechische Theaterbautradition gegeben hat[3091]. Ausser Italien wird hier Gallien[3092], Spanien und Nordafrika[3093] in Betracht gezogen. Eine geographische Zone, wo sich die westliche und die östliche Tradition ohne eindeutige Grenze treffen, ist der Balkan. Hier wurde von Fall zu Fall entschieden; grundsätzlich sind Bauten, die eher im Westen, z. B. in der *Dalmatia*, und eher im Norden, z. B. im *Noricum* liegen, eher der westlichen

3080 So G.-Ch. Picard. Zur Datierungsproblematik im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.* Acinipo.

3081 cf. M. del Amo y de la Hera, Kongress Mérida 227.

3082 cf. M. del Amo y de la Hera, Kongress Mérida 226 mit Abb. 15, 2; offen bleibt, ob diese Überwölbung zum ursprünglichen Bau gehört.

3083 cf. den Aufriss bei M. del Amo y de la Hera, Kongress Mérida 223, Abb. 5

3084 Die genaue Höhe ist nicht bekannt.

3085 Sie beträgt etwa *2,2 m, cf. den Schnitt bei M. del Amo y de la Hera, Kongress Mérida, Abb. 3.

3086 Zu deren Herausbildung cf. unten 444.

3087 cf. unten 466–467.

3088 cf. unten 342.

3089 Zu diesem Problem cf. schon oben 300 mit Anm. 3018.

3090 So richtig auch M. Martin Bueno/J. Nuñez Marcén, Ktema 21, 1996, 137–139. Dagegen hält Gros, L'architecture romaine 290 an der republikanischen Datierung fest.

3091 Dies schliesst nicht aus, dass auch in diesen Gebieten einzelne Theater des griechischen Typus wie Massilia oder Glanum vorhanden waren, ganz abgesehen von den griechischen Theatern in Unteritalien und Sizilien, die früher besprochen worden sind.

3092 Eingeschlossen sind die Theater des römisch westlichen Typus der *Gallia* in Frankreich, Deutschland, England und in der Schweiz. Die sog. gallo-römischen Theater gehören nicht zum Thema dieser Studie und bleiben beiseite.

3093 Hier sind die *Africa Proconsularis*, die *Numidia* und die *Tripolitania* der westlichen Theatertradition zuzurechnen, während die *Cyrenaica* und Ägypten mit der Osthälfte des Reiches zusammengehen.

Tradition zugehörig. Ein solches Vorgehen ist angezeigt, weil damit sichergestellt ist, dass die beobachteten einzelnen Elemente aus der römisch-italischen Bautradition herkommen, wie sie sich insbesondere in den drei grossen stadtrömischen Theatern manifestiert hat, und in der Regel keine anderen Einflüsse vorhanden sein dürften. Den Theatern der Kaiserzeit in den verschiedenen Gebieten der östlichen Reichshälfte werden unten eigene Untersuchungen gelten[3094]. Auch dort begegnen Theater oder doch Einzelstrukturen, welche der Tradition der westlichen Theater folgen. Sie werden in ihrem architektonischen und historischen Kontext zu gewichten sein.

Damit ergibt sich die folgende Zusammenstellung von 220 Theatern des westlichen Typus, von welchen Reste der Cavea nachweisbar sind, nämlich

– 115 Bauten in Italien: Acelum, Aesis, Alba Fucens, Albanum Domitiani, Albintimilium, Allifae, Amiternum, Antium, Aquae Statiellae, Aquileia, Aquinum, Arretium, Arretium (Castelsecco), Asculum, Atria (Adria), Aveia Vestina, Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Bauli, Beneventum, Bononia, Bovillae, Brixia, Caere, Cales, Capua, Carsulae, Casinum, Castrum Novum, Civitas Camunorum, Comum, Concordia, Copiae 3, Corfinium, Elea 2, Eporedia, Faesulae, Faleria, Falerii Novi, Fanum Fortunae, Ferentium, Ferentinum, Firmum, Florentia, *Gioiosa Ionica*, Grumentum, Hatria (Atri), Helvia Ricina, Herculaneum, Hispellum, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Iuvanum, Lanuvium, Libarna, Laus Pompeia, Liternum, Luca, Luna, Lupiae, Mediolanum, Mevania, Mevaniola, Minturnae, Misenum, Mons Aegrotorum, Neapolis, Nemi, Nola, Nora, Nuceria, Ocriculum, Ostia, Ostra, Palmi (Quartier Taureana)[3095], Parma, Patavium, Pausilypum (Theater), Peltuinum, Pitinum Mergens, Planasia, Pola (Kapitol), Pola (Monte Zara), Pollentia (Pollenzo), Pompeii, grosses Theater, Pompeii, *theatrum tectum*, Roma *theatrum Balbi*, Roma *theatrum Marcelli*, Roma *theatrum Pompei*, Saepinum, Sarnus, Scolacium, Spoletium, Suasa, Suessa, Suessula, Tarracina, Teanum Sidicinum, Teate, Telesia, Tergeste, Tibur (Theater im Herculeshaligtum), Tibur (*Villa Hadriana*, Akademietheater), Tibur (*Villa Hadriana*, griechisches Theater), Ticinum, Tuder, Tusculum, Urbs Salvia, Urvinum Metaurense, Venafrum, Verona, Vibo Valentia, Vicetia, Volaterrae[3096].

– 5 Bauten in Sizilien: Akrai 2, Katane 3, Tauromenion 2, Syrakusai S 4 – S 5, Syrakusai (sog. Gymnasion)[3097].

– 26 Bauten in Gallien: Aginnum, Alba Helviorum, Antipolis, Apta, Aquae Sextiae, Arausio, Arelate, Augusta Raurica, Augusta Suessionum, Augustodunum, Boutae, Camulodunum, Divona Cadurcorum, Forum Iulii, Lopodunum, Lugdunum, Lugdunum Convenarum, Lutetia Parisiorum, Nemausus, Noviomagus, *Thénac*, Tolosa, Vasio, Vienna, Vienna (Kulttheater), Vindinum[3098].

– 24 Bauten in Spanien: Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Bracara Augusta, Caesaraugusta, Carthago Nova, Corduba, Clunia, Gades, Italica, Mago, Malaca, Metellinum, Olisipo, Osca, Pollentia (La Alcudia), Regina, Saguntum, Segobriga, Singilia Barba, Tarraco, Termes, Urso[3099].

3094 cf. unten 591–702.

3095 Von diesem 2010 identifizierten Theater (oder Amphitheater?) ist bisher kaum etwas bekannt; cf. den Katalogteil *s. v.* Auf diesen Bau wird im Folgenden daher nicht weiter eingegangen.

3096 Keine greifbaren Caveareste gibt es in Abellinum, Aeclanum, Aesernia, Ameria, Anxanum, Aricia, Ariminum, Aufinum, Ausculum, Auximum, Bergomum, Bovianum, Capua (republikanisches Theater), Carseoli, Cluviae, Consilinum, Cures, Formiae, Genua, Hasta/Asta, Hispellum, Histonium, Interamna Nahars, Lucus Feroniae, Marruvium, Nersae, Nursia, Opitergium, Pisae, Portus Ostiensis, Prolaquaeum, Puteoli, Reate, *Sabaudia*, Sulmo, Surrentum, Tarvisium, Tegianum, Trebula (Quadri), Trebula (Treglia, La Corte), Tridentum, Veii, Venusia, Vercellae, Volcei und Volsinii. Das Theater von Altinum ist durch eine Luftaufnahme bekannt, auf welcher zu erkennen ist, dass es vom westlichen Typus war. In Asisium scheint der veröffentlichte Plan frei ergänzt zu sein. Bei den Bauresten handelt es sich nicht um ein Theater, cf. den Katalogteil *s. v.*, doch ist die Existenz eines Theaters in Asisium inschriftlich belegt. Die übrigen bekannten Theaterbauten in Italien sind griechische oder hellenistisch-kampanische Theater oder Theater in frühen Heiligtümern. In einigen Fällen handelt es sich auch um fälschlicherweise als Theater identifizierte Bauwerke. Das teatro della Passione in Velitrae war ein Bau der Renaissance, cf. den Katalogteil *s. v.*

3097 Keine greifbaren Caveareste sind bisher im römischen Theater von Messana beobachtet worden.

3098 Keine greifbaren Caveareste gibt es in Aquae Helveticae, Avennio, Augusta Tricastinorum, Baeterrae, Carcasio, Londinium, Valentia. Glanum aus dem späten 2. oder 1. Jahrhundert v. Chr. und Massilia aus augusteischer Zeit sind Theater in griechischer Tradition. Bei weiteren Bauten, welche in der Literatur für Gallien genannt werden, es sich nicht um Theater.

3099 Keine greifbaren Caveareste gibt es in Arcobriga, Astigi, Barcino, Capera, Castulo, Celsa, Ebura, Hispalis, Numantia, Toletum. Ganz unsicher bleibt die Existenz eines Theaters in *Los Bañales*.

– 43 Bauten in Nordafrika: Aggar, Althiburus, Ammaedara, Assuras (Nordtheater und Südtheater), Bararus, Bulla Regia, Caesarea (Iol), Calama, Capsa, Carthago, Cillium, Cirta, Civitas Popthensis, Cuicul, Gurza, Hadrumetum, *Henchir Remadi*, Hippo Regius, Leptiminus, Leptis Magna, Limisa, Lixus, Madauros, Rusicade, Sabratha, Seressi, Simitthus, Sitifis, Sufetula, Thamugadi, Thelepte, Thibari, Thignica, Thubursicum Numidarum, Thugga, Thugga (Schautreppe) Tipasa, Ulissipira, Uthina, Utica (republikanisches Theater), Utica (kaiserzeitliches Theater), Vicus Augusti[3100].

– und schliesslich 8 Bauten auf dem Balkan: Buthroton, Hadrianopolis, Herakleia Lynkestis, Issa, Lychnidos, Salona, Scupi, Virunum[3101].

Von den genannten Bauten ist eine ganze Reihe oben im Zusammenhang mit den kampanischen Vorläufern (Cales, Nuceria 1, Pompeii, grosses Theater, Pompeii, *theatrum tectum,* Sarnus, Teanum Sidicinum)[3102], bei der Besprechung der stadtrömischen Steintheater (Roma, *theatrum Balbi*, Roma, *theatrum Marcelli*, Roma, *theatrum Pompei*)[3103] und insbesondere bei der Analyse der spätrepublikanischen und frühaugusteischen Entwicklung in Italien (Alba Fucens, Allifae, Amiternum, Aquileia, Aquinum, Arretium (Castelsecco), Bononia, Cales, Casinum, Comum, Corfinium, Eporedia, Falerii Novi, *Gioiosa Ionica*, Iguvium, Iuvanum, Lanuvium, Liternum, Mevaniola, Minturnae, Pausilypum (Theater), Suessa, Suessula, Scolacium, Spoletium, Tarracina, Teanum Sidicinum, Telesia, Tibur (Theater im Hercules-Heiligtum), Tuder, Tusculum, Vibo Valentia)[3104] und ausserhalb Italiens (Gades, Hippo Regius, republikanisches Theater in Utica)[3105] bereits eingehend diskutiert worden. Gestützt auf diese Untersuchungen konnte oben[3106] festgehalten werden, dass sich die charakteristischen Elemente des römischen Theatertypus, wie der geschlossene Grundriss, die Halbkreisform der Cavea oder die Anordnung der Aufgangstreppen in den Radialkammern des Caveaunterbaus, erst allmählich herausgebildet haben. Das erste ganz frei über Radialkammern errichtet Theater war das *theatrum Pompei*[3107], und auch das *theatrum Marcelli* und das *theatrum Balbi* in Rom zeigen diese zuvor erstmals bei den kampanischen Theatern von Teanum Sidicinum, Cales[3108] und Telesia herausgebildete Bauweise, welche ausserhalb Roms sonst in dieser Zeit nur bei einem Teil der Bauten, nämlich in Allifae, Aquileia, Comum, Corfinium[3109], Iguvium, Minturnae und Spoletium[3110] übernommen wird.

Als wichtige Neuerung gegenüber den griechischen Theatern gilt, dass die römischen Theater mit Einschluss der Cavea vollständig frei gebaut sind und damit innerhalb der urbanistischen Gesamtsituation geländeunabhängig und nach planerischen Gesichtspunkten platziert werden können[3111]. Die Aussage hinsichtlich der Geländeunabhängigkeit trifft grundsätzlich auch zu, doch bedeutet die Beherrschung der neuen Konstruktionsweise in keiner Weise, dass nun, nach einer spätrepublikanisch-frühaugusteischen Entwicklungsperiode, von der eben die Rede war, alle Theatercaveen frei gebaut worden wären. Die ganz frei gebauten *caveae* sind vielmehr auch jetzt die Ausnahme geblieben. Wo immer dies möglich war, wurde eine vorhandene Geländeneigung ausgenützt. Vitruv, welcher allerdings in der Zeit geschrieben hat, als sich die neue freie Konstruktionsweise für die Cavea erst durchzusetzen begann, betrachtet den ebenen Baugrund als eine Erschwernis für den Theaterbau[3112]. Wenn man bedenkt, dass mit einer Konstruktionsweise, welche Gebäudehöhe sparte, indem sie die natürliche Geländeneigung ausnutzte, wesentliche Kosten gespart werden konnten, wird dieses Vorgehen ohne weiteres verständlich[3113]. In manchen Fällen mag, wie dies in Libarna

3100 Keine greifbaren Caveareste gibt es in Augarmi, Cincari, Cluacaria, *Henchir Qaouassat*, Hippo Diarrhytus, Macrinus, Muzuca, Pudput, Sicca Veneria, Theveste, Uchi Maius, Zilis. Die exakte Lokalisierung des im späten 19. Jahrhundert beobachteten Theaters in *Henchir Khima* ist heute nicht mehr bekannt. In Tunes gab es kein Theater, cf. den Katalogteil *s. v.*

3101 Keine greifbaren Caveareste gibt es in Iader, Savaria. Bei weiteren in der Literatur genannten Bauten, nämlich Dyrrhachion, Emona, Marcianopolis, Siscia, handelt es sich nicht um Theater.

3102 Oben 261–268.

3103 Oben 276–293.

3104 Oben 293–306.

3105 Oben 306–308.

3106 cf. oben 299.

3107 cf. oben 293.

3108 Hier scheint der untere Teil der Cavea auf einem leicht abfallenden Gelände zu stehen.

3109 Möglicherweise ist nur die obere Cavea frei gebaut.

3110 Es ist nicht gesichert, dass die Cavea von Spoletium vollständig frei gebaut ist, cf. oben 316 mit Anm. 3149, auch 300 und den Katalogteil *s. v.*

3111 cf. Frézouls, ANRW 1982, 363. Dazu auch schon oben 265.

3112 Vitr. V 3, 3: *Fundamentorum autem, si in montibus fuerit, facilior erit ratio; sed si necessitas coegerit in plano aut palustri loco ea constitui, solidationes substructionesque ita erunt faciendae, quemadmodum de fundationibus aedium sacrum in tertio libro est scriptum*. Zur Fundamentierung der Tempel cf. Vitr. III 4, 1–2.

3113 Den ökonomischen Aspekt der Konstruktionsweise unterstreicht auch M. Luni, in: J. Mangas (Hrsg.), Italia e Hispania en la crisis

und in Augusta Taurinorum der Fall ist, der Bauplatz für Bühnenbereich und Orchestra etwas in den Boden eingesenkt worden sein, wobei das Aushubmaterial für den Unterbau der oberen Cavea verwendet werden konnte[3114]. Bauten wie Althiburus oder Simitthus, wo die Cavea im unteren Bereich in den Abhang gegraben, aber ganz frei gebaut wurde, und der Hang danach wieder bis zum ersten Caveageschoss angeschüttet wurde, blieben die Ausnahme. Auf der anderen Seite bedeutete ein nicht ebener Bauplatz aber auch eine Komplikation für den Bau, der deshalb unterschiedlich tiefe Fundamente erhielt und der in manchen Fällen auch Unregelmässigkeiten im Aufbau zur Folge hatte, die immer sichtbar blieben, insbesondere, was die Zugangsmöglichkeiten in die Cavea betraf. Auch war mit dieser Bauweise notwendigerweise ein gewisses statisches Risiko verknüpft. Dass es zum Rutschen kam, war nicht auszuschliessen. Ein eklatantes Beispiel für eine Cavea, die stark abgerutscht ist, weil sie teilweise an den Hang gebaut wurde, dessen Untergrund nicht ausreichend stabil war, ist Urbs Salvia[3115].

Voraussetzung für eine rationelle Bauweise mit Radialkammer-Substruktionen war die *caementa*-Technik, die seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. zur Verfügung stand[3116]. Neben dem Gewölbebau hatte sie für die Konstruktion der Cavea aber noch einen weiteren wichtigen Vorteil. Sie erlaubte es nämlich, die Sitzreihen, statt wie früher auf Erde oder Bruchsteinunterfüllung, auf ein Gussmörtelbett zu verlegen. Die Reihen konnten damit nicht mehr, wie es bei Theatern griechischer Tradition oft der Fall gewesen war, ins Rutschen kommen, sondern waren unter sich und mit den restlichen Strukturen der Cavea fest verbunden. Oft sitzt die ganze *ima cavea* auf einem gegossenen massiven Unterbau, der seinerseits auf das vorhandene, oft eben auch geneigte Terrain gesetzt wurde. Aber auch die höheren Sitzreihen sassen auf einem gegossenen Unterbau, welcher seinerseits auf den Radialkammern aufruhte[3117].

Theater in Italien: Der Caveaunterbau

Ganz frei in der Ebene gebaute westliche römische Theater sind verbreitet, aber nicht die Regel. Dazu gehören alle drei grossen stadtrömischen Bauten, welche im flachen Marsfeld errichtet worden sind, neben dem *theatrum Pompei*, welches als Vorbild für die jüngeren Theater dienen konnte, auch das *theatrum Marcelli*, das in sumpfigem Gelände gebaut werden musste und auf einer gegossenen *caementa*-Platte steht, die ihrerseits auf Pfählen aufliegt[3118], sowie das *theatrum Balbi*. Aus spätrepublikanisch-frühaugusteischer Zeit sind in Italien sonst, wie erwähnt, nur die sieben Theater in Aquileia, Comum, Corfinium (?), Iguvium, Minturnae, Spoletium und Tarracina zu nennen, von denen nur zwei, nämlich Iguvium und Minturnae, was die Cavea angeht, vollständig bekannt und damit völlig gesicherte Zeugnisse sind.

Die Analyse der bekannten kaiserzeitlichen Bauten Italiens hinsichtlich der Konstruktion der Cavea ergibt ein differenziertes Bild. Die Mehrzahl der Bauten, nämlich 32, weist einen frei errichteten Unterbau über einem oder mehreren Ringen von überwölbten Radialkammern auf. Es sind dies die Theater von Albanum Domitiani, Antium, Asculum, Atria (Adria), Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Beneventum, Bononia 2, Bovillae, Caere, Capua, Carsulae, Castrum Novum, Concordia, Florentia, Grumentum, Helvia Ricina, Herculaneum, Laus Pompeia, Luca, Mediolanum, Misenum, Neapolis, Nola, Ostia, Parma, Patavium, Pitinum Mergens, Pollentia (Pollenzo), Saepinum, Suasa[3119], Vicetia, dazu als nicht sicheres Beispiel Mevania. Elf weitere Theater verfügen über eine frei gebaute Cavea, die jedoch nicht auf einem Radialkammersystem

de la república romana, Actas del III Congreso Hispano-Italiano, Toledo 1993 (1998) 213f.

3114 cf. L. Papotti, Strutture per spettacolo del Piemonte romano, in L. Mercando (Hrsg.), Archeologia in Piemonte 2: L'età romana (1998) 105 mit Anm. 16. Diese Konstruktionsart fand auch schon für griechische Theater Verwendung, cf. oben 86–88 und den Katalogteil *s. v.* Iaitas und *s. v.* Eretria.

3115 Hier sind auch die modernen Restaurierungen, die nach der Freilegung vorgenommen wurden, bereits wieder ins Rutschen gekommen. cf. den Katalogteil *s. v.*

3116 Dazu schon oben 265.

3117 Wie eine solche Konstruktion ablaufen konnte, zeigt anschaulich das unfertig gebliebene jüngere Theater von Magnesia am Mäander, das zwar in Kleinasien liegt, aber für die Konstruktionstechnik dennoch repräsentativ sein dürfte. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Magnesia am Mäander, zweites Theater, und O. Bingöl, in: A. Hoffmann/E.-L. Schwandner, Bautechnik der Antike, Kolloquium Berlin 1990 (1991), 17–21, Abb. 1–4; O. Bingöl, Magnesia ad Maeandrum. Magnesia am Mäander (1998) 79–85, Abb. 104–113.

3118 cf. Piranesi, Antichità romane 4 a.O. (oben Anm. 2879) Taf. 32, auch abgebildet bei Scott, Piranesi a.O. (oben Anm. 2879) 129, Abb. 150. Dazu der Schnitt bei Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. (oben Anm. 163) 56, Abb. 30. Ganz entsprechend gebaut ist die Cavea des Theaters von Comum; cf. den Katalogteil *s. v.* Diese Bautechnik empfiehlt auch Vitr. II 4, 2 für sumpfiges Gelände. Eine vergleichbare Technik mit horizontal verlegen Holzbalken ist für Concordia bezeugt, das ebenfalls in ganz flachem und sumpfigem Gebiet lag; cf. den Katalogteil *s. v.* und die Beschreibung bei E. Di Filippo Balestrazzi, Il teatro romano di Concordia, Antichità altoadriatiche 41, 1994, 193.

3119 Das Theater ist bisher nur von einem Luftbild bekannt. Der daraus abgeleitete Grundriss zeigt, dass die Cavea auf einem Radialkammerkranz und einem Ringkorridor aufsass. cf. M. Podini, Eidola 4, 2007, 129, Abb. 5.

sitzt; die Beispiele sind Acelum, Albintimilium, Augusta Taurinorum, Brixia, Copiae 2, Faleria, Libarna, Luna, Mons Aegrotorum, Nemi und Planasia.

Daneben stehen acht Theaterbauten, deren Cavea an einen gewachsenen Hang gelehnt ist, nämlich Aveia Vestina, Civitas Camunorum, Elea 2, Ferentinum, Suessa, Teate, Urvinum Metaurense, wohl auch Arretium; in Nuceria 2 ist der Hang nicht ein natürlicher, sondern es wurde der Wall der Stadtbefestigung benutzt. Häufiger sind jedoch Theater, welche beide Konstruktionsweisen miteinander kombinieren, indem der untere Caveabereich angelehnt, der obere Bereich dagegen entweder über einem Radialkammerkranz frei gebaut ist, wie in Aesis (?), Aquae Statiellae (?), Ferentium, Firmum (?), Nora, Ocriculum, Tibur (Akademie-Theater), oder in anderer Weise frei errichtet wurde, wie in Bauli, Faesulae, Lupiae, Ostra (?), Peltuinum, Pola (Kapitolshügel), Pola (Monte Zara), Tergeste, Tibur (griechisches Theater), Urbs Salvia, Venafrum, Verona und Volaterrae, vermutlich auch Hatria (Atri). Bei den Theatern von Castrum Novum, Fanum Fortunae, Hispellum und Ticinum gibt es keine näheren Angaben zur Konstruktionsweise.

Frei gebaute kaiserzeitliche *caveae* in Italien

Die Konstruktion einer gebauten Cavea über einem Radialkammersystem ist bei den stadtrömischen Bauten, zunächst beim *theatrum Pompei* und dann insbesondere beim *theatrum Marcelli*[3120], vorbildlich realisiert worden. In beiden Fällen trennt ein innerer Ringkorridor die *ima cavea* vom höheren Caveabereich. Beim *theatrum Pompei* ist dieser über einer Serie von Radialkammern errichtet, die von drei konzentrischen Ringmauern durchschnitten werden, die alle von Türen durchbrochen sind[3121]. Diese Art der Aufteilung der sehr grossen äusseren Radialkammern ist ungewöhnlich und erinnert an Lösungen wie in Cales[3122] aus dem frühen 1. Jahrhundert v. Chr., wo eine mittlere Ringmauer die Radialkammern wie ein Gürtel zusammenhält, die sich dort ausserhalb der Ringmauer allerdings verdoppeln. Bei späteren Theatern hat man die Anzahl der Radialkammerkränze erhöht, wie etwa in Ostia[3123] oder in Arelate, wo ausserhalb der *ima cavea* zwei Radialkammerkränze vorhanden sind. Noch untypisch ist beim *theatrum Pompei* aber auch die Form des Ringkorridors, der tatsächlich aus einer Reihe von Kammern besteht, die durch Türen verbunden sind; offensichtlich ist versucht worden, die Radialmauern, soweit möglich, durchzuziehen. Die bedeutet auch, dass der Ringkorridorbereich nicht durch ein umlaufendes eigenes Gewölbe überspannt war, sondern die Radialgewölbe von aussen bis innen durchliefen; von einem Ringkorridor im konstruktiven Sinn kann man hier daher noch nicht sprechen. Innere Ringkorridore mit umlaufendem Gewölbe, die älter wären als das *theatrum Pompei*, sind nicht bekannt[3124]; frühe Beispiele noch aus spätrepublikanischer Zeit, die zweischiffig sind, finden sich in Minturnae und Falerii Novi[3125]. Über den Unterbau der *ima cavea* des *theatrum Pompei* innerhalb des Ringkorridors ist nichts bekannt, doch ist der Bereich durch Türen zugänglich gewesen und muss daher wohl ebenfalls aus einer Reihe von Radialkammern bestanden haben.

Das *theatrum Marcelli* zeigt demgegenüber offenbar erstmals die Aufteilung des Unterbaus, wie sie später allgemein üblich wurde, nämlich bestehend aus einem inneren Radialkammerkreis, einem inneren Ringkorridor, einem äusseren Radialkammerkreis und der Umgangsporticus, die im Erdgeschoss ebenfalls ein umlaufendes Tonnengewölbe, im Obergeschoss dagegen eine Reihe von radial angeordneten Gewölben zeigt. Der Unterbau der *ima cavea* hat bei grösseren Bauten aus Radialkammern bestanden, bei kleineren Theatern ist dieser Bereich oft massiv gebaut. Das beschriebene Aufteilungsprinzip des Caveaunterbaus findet sich in einer Reihe frei gebauter Theater Italiens wieder, nämlich in Beneventum, Bovillae, Carsulae, Grumentum, Helvia Ricina, Mediolanum, Misenum, Neapolis, Parma, Saepinum; möglicherweise gehören auch Patavium und Pollentia hierher. All diese Bauten sind jünger als das *theatrum Marcelli*, neben Theatern augusteischer Zeit wie Bovillae, Mediolanum, Misenum und Parma, stehen solche des 1. Jahrhunderts n. Chr. wie Carsulae, Grumentum, Neapolis, Parma, Patavium, Saepinum sowie, bereits aus dem frühen 2. Jahrhundert,

[3120] Beim *theatrum Balbi* ist der Caveaplan weitgehend ergänzt, insbesondere die *ima cavea* bleibt ganz unbekannt; cf. den Katalogteil *s. v.* Roma, *theatrum Balbi*.

[3121] Sehr deutlich auf dem Plan der beobachteten Baureste des *theatrum Pompei* bei Lanciani, Forma Urbis Romae a. O. (oben Anm. 2751) Taf. 21. Auf dem severischen Marmorplan ist nur die Grundeinteilung mit zwei Radialkammerkränzen, dazwischen einem inneren Ringkorridor, angegeben, cf. E. Nash, Pictorial Dictionary of Ancient Rome 2 (1968) 425, Abb. 1218.

[3122] cf. oben 296.

[3123] Hier gehört der äussere Radialkammerkranz allerdings zu einer sekundären Erweiterung, cf. den Katalogteil *s. v.*

[3124] Von diesen zu trennen sind die äusseren Ringkorridore, welche, wie etwa in Spoletium, cf. oben 300, den Platz der Umgangsporticus einnehmen.

[3125] Dazu oben 304f.

Beneventum und Helvia Ricina. Von den insgesamt 72 hier in Betracht gezogenen kaiserzeitlichen Theaterbauten Italiens machen diese 11 bis 13 Beispiele nur einen vergleichsweise kleinen Teil aus: Man wird also nicht von einem Standardtypus sprechen wollen, zumal sich im Einzelnen durchaus Unterschiede zeigen, was schon angesichts der unterschiedlichen Dimensionen nicht verwundern kann; neben recht grossen Theatern wie Beneventum mit 96 m, Mediolanum mit 95 m, Neapolis mit 102 m und Patavium mit etwa 100 m Gesamtbreite stehen mittelgrosse Bauten, wie Helvia Ricina mit 71,82 m oder Parma mit 88 m, und eher kleine Theater, wie Carsulae mit 62 m oder Saepinum mit 61,5 m und insbesondere Grumentum mit nur 46,6 m Gesamtbreite. In Beneventum, Helvia Ricina, Mediolanum, Neapolis, Parma und Saepinum ist die *ima cavea* über Radialkammern errichtet. Doch waren diese offenbar nur in den grossen Bauten von Beneventum und Neapolis betretbar, wie beim *theatrum Marcelli*, während sie in Helvia Ricina für den Mitteldurchgang und in Saepinum für Aufgänge in die *ima cavea* benützt worden sind. In Mediolanum können die Radialkammern der *ima cavea* ebenfalls zugänglich gewesen sein, doch lässt sich dies nicht mehr klären. In Parma müssen die breiten Kammern, welche die *ima cavea* trugen[3126], massiv gefüllt gewesen sein, und in Misenum scheint, wenn der Plan[3127] nicht täuscht, eine ähnliche Lösung getroffen worden zu sein; der Plan scheint hier ebenfalls einen Aufgang vom Ringkorridor in die *ima cavea* zu zeigen. In Carsulae sass die *ima cavea* auf einem massiven Gussmörtelkern, wie er auch sonst bezeugt ist. Nicht bekannt ist die Konstruktionsweise der *ima cavea* in Bovillae, wo die alten Pläne keine Angaben machen. In Patavium, wo der alte Plan der Ausgrabungen des 18. Jahrhunderts[3128] nun durch eine neuere Planaufnahme[3129] wenigstens eines Teils der Cavea ergänzt wird, befand sich hinter der massiv errichteten *ima cavea* ein innerer Ringkorridor, der möglicherweise zweischiffig war. Daran schloss sich eine Reihe sehr enger Radialkammern an, eine Umgangsporticus ist bisher nicht nachgewiesen, doch wird es eine solche wohl gegeben haben. In Pollentia (Pollenzo) war die *ima cavea* offenbar von einer Ringmauerkonstruktion getragen, dann folgten ein Ringkorridor und ein äusserer Radialkammerkranz, doch fehlte eine äussere Umgangsporticus[3130]. Eine besondere Variation des Grundrissplans zeigt schliesslich Grumentum. Hier ist der äussere Radialkammerkranz nur von sehr beschränkter Tiefe, denn die gesamten Abmessungen sind mit 46,6 m sehr klein. Die im Verhältnis zum Radialkammerkranz vergleichsweise grosse *ima cavea* ist durch die Radialzugänge in vier Elemente unterteilt und massiv gebaut; nur in den Flügeln ist je eine vom *aditus* her zu betretende Kammer ausgespart.

Neben den besprochenen frei gebauten Theatern, die offensichtlich in der Nachfolge des *theatrum Marcelli* stehen, gibt es 15 weitere kaiserzeitliche Bauten, welche das dort entwickelte Grundschema mit *ima cavea*, innerem Ringkorridor, äusserem Radialkammerkranz und Umgangsporticus nur teilweise aufnehmen. Zu nennen sind hier das Albanum Domitiani und die Theater in Antium, Asculum, Atria (Adria), Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Bononia 2, Concordia, Florentia, Herculaneum, Ostia, Patavium, Pitinum Mergens, Pollentia (Pollenzo) und Vicetia. In Augusta Praetoria liegt im Grunde der übliche Plan vor, doch hat hier die Einfügung der Cavea in ein Rechteck dazu geführt, dass der Grundriss beschnitten werden musste; der äussere Korridor konnte nicht umlaufend gestaltet werden, und der äussere Caveaabschluss bildet keine Fassade und hat daher die Gestalt einer mit Öffnungen durchbrochenen Ringmauer. Hinsichtlich ihrer Grundrissform lassen sie sich die übrigen genannten Theater in verschiedene Gruppen gliedern. Bei einer Reihe von Bauten fehlt ein innerer Ringkorridor, d. h. die Radialkammern schliessen direkt an den Unterbau der *ima cavea* an, der massiv gestaltet ist. Dies ist der Fall in Atria (Adria), Augusta Bagiennorum, Concordia, Herculaneum[3131], Luna und Vicetia. In Atria (Adria) bestand der Unterbau, wie der alte Plan[3132] nahelegt, aus gefüllten Kammern. Mit Ausnahme von Vicetia handelt es sich bei dieser Gruppe von Bauten um kleine Theater. Eine entsprechende Lösung für den Unterbau der Cavea hatte vielleicht

3126 cf. den Plan bei J. Ortalli, Antichità altoadriatiche 41, 1994, 290, Abb. 4.

3127 cf. E. Vergara Caffarelli, in: Atti del V congresso nazionale di studi romani 2, 1938 (1940) 266.

3128 G. Rosada, Antichità altoadriatiche 41, 1994, 207–216, Abb. 2.

3129 G. Rosada, Antichità altoadriatiche 41, 1994, 207–216, Abb. 3 und Photo Abb. 4.

3130 So der alte Plan bei G. Franchi-Pont, Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences, Littérature et Beaux-Arts de Turin pour les années 1805–1808 (1809) Taf. zu S. 441 oben. Der Plan a. O. unten zeigt jedoch, dass der Bereich einer allfälligen Umgangsporticus nur sehr partiell untersucht worden ist.

3131 Anschaulich dargestellt wird die Caveakonstruktion in der Schnittzeichnung von Fr. Piranesi, Il teatro di Ercolano (1783) Taf. 4. Danach M. Pagano, CronErc 23, 1993, 138, Abb. 14.

3132 cf. C. Anti, in: Cisalpina, Atti del convegno 1958 (1959) 1, 270, Abb. 6 (Zeichnung von F. Maestri Ronchin von 1662).

auch schon Spoletium aus spätrepublikanischer Zeit[3133]. In Asculum und Florentia sind die Radialkammern sehr lang, in Asculum zudem, wie beim *theatrum Pompei* durch eine innere Ringmauer verbunden. Die Cavea-Gliederung spiegelt sich nicht im Unterbau, obgleich es sich in beiden Fällen um relativ grosse Bauten mit einer Caveabreite um 100 m handelt; im Grunde wird hier die Konstruktionsweise weitergeführt, welche beim *theatrum Pompei* vorhanden ist. Dies ist insbesondere im Fall von Florentia, das erst aus iulisch-claudischer Zeit stammt, doch eher überraschend, während Asculum noch ins ausgehende 1. Jahrhundert v. Chr. gehört und damit direkt vom *theatrum Pompei* abhängig sein könnte. Vergleichbar ist hinsichtlich des Radialkammerkranzes mit innerer Ringmauer die wenig ältere Cavea von Iguvium[3134], wo es allerdings keine Umgangsporticus gegeben hat. Für sich steht auch Ostia, wo im ursprünglichen Bauzustand die beiden vorhandenen Radialkammerkreise bloss durch eine gemeinsame Ringmauer getrennt sind, die mit Türen durchbrochen war. Anders als in Asculum liegen aber die Radialmauern der inneren Kammern nicht in der Flucht der äusseren, sodass hier tatsächlich zwei eigenständige Radialkammersysteme vorhanden sind, die aussen von einer Umgangsporticus eingefasst waren. Bei der Erweiterung der Cavea unter Commodus wurde ein dritter Radialkammerkreis angefügt und das Ganze mit einer neuen Umgangsporticus eingefasst. Eine vergleichbare Regulierung eines älteren Grundrisses begegnet auch in Bononia 2, wo um die republikanische Cavea ebenfalls ein zusätzlicher Radialkammerkreis angelegt wurde, dessen Radialmauern an die ältere Umfassungsmauer angebaut wurden; eine Umgangsporticus hat hier gefehlt.

Eine weitere Lösungsmöglichkeit wird durch das Theater von Antium und dasjenige im Albanum Domitiani bezeugt. Hier besteht die Substruktion des unteren Caveabereichs, der vergleichsweise gross ist, aus einem Radialkammerkranz, der wohl in beiden Fällen aus überwölbten Kammern bestand. In Antium ist ein radialer Durchgang zur Orchestra vorhanden, ausserdem sind zwei Aufgänge in die *ima cavea* nachgewiesen; die wohl nicht zugänglichen Radialkammern, deren Trennwände nur zum kleineren Teil erhalten sind, trugen wohl auch die *media cavea*. Im Albanum Domitiani waren die Kammern zwischen dem Mitteldurchgang und den sechs Aufgängen geschlossen. Bei beiden Bauten sitzt der obere Caveabereich auf einem Unterbau in der Form eines doppelten Ringkorridors[3135]. Dieselbe Caveakonstruktion hatte wohl auch Pitinum Mergens, welches nur durch eine kurze Beschreibung bekannt ist. Bei dieser Caveaform besteht der äussere Abschluss in einer Umfassungsmauer.

Schliesslich gibt es sieben frei gebaute Theater, für welche die Kenntnisse so ungenügend sind, dass sich über den Gesamtaufbau der Cavea nichts mehr aussagen lässt. Es handelt sich um die Theater in Caere, Capua, Laus Pompeia, Luca, Mevania, Nola, und Suasa, zu welchen sich nur wenige Anmerkungen machen lassen. In Caere und Luca sind nur Teile eines äusseren Radialkammerkranzes bekannt, beide Bauten können die vollständige Grundrissform gehabt haben. Nur wenige Elemente von Radialkammern sind in Capua, Laus Pompeia und Nola erhalten. Sie dürften in Capua und Laus Pompeia auf Grund des Durchmessers ebenfalls zu einem äusseren Radialkammerkranz gehört haben. In Nola handelt es sich dagegen offenbar um Substruktionen der *ima cavea*; nicht erklärt ist ihre offenbar unregelmässige Anordnung. In Mevania scheint dagegen eine Lösung wie im Albanum Domitiani und in Antium vorzuliegen, wo die obere Cavea über einem doppelten Ringkorridor errichtet ist; der innere Ringkorridor ist in Mevania durch Radialtreppen auf die *media cavea* hinauf unterbrochen, über die Gestaltung des unteren Caveabereichs ist bisher nichts bekannt. In Suasa ist der Grundriss nur aus einem Luftbild bekannt[3136]; danach scheint fest zu stehen, dass es einen Radialkammerkranz und darum herum einen Ringkorridor gegeben hat; die Form des äusseren Abschlusses der Cavea bleibt unbekannt.

Neben überwölbten Radialkammern, welche am ehesten Gewähr für eine solide Konstruktionsweise boten[3137], wurden auch andere Bautechniken benutzt, um frei gebaute Caveae zu konstruieren. Ganz vereinzelt sind solche frei gebauten Zuschauerbereiche schon in griechischer Zeit errichtet worden[3138]. Unter den Theatern republikanischer Zeit ist Bononia 1 mit aufgefüllten Kammern im Unterbau frei errichtet[3139]; in Lanuvium bestehen die Flügelbereiche der Cavea aus aufgefüllten Kammern, der mittlere

3133 Zur Cavea dieses Theaters oben 301.

3134 Zu diesem oben 306.

3135 Im Albanum Domitiani wird hinter dem doppelten Ringkorridor ein dritter ringförmiger Umgang ergänzt, der allerdings offenbar durch keine Mauerreste nachwiesen ist; cf. G. Lugli, BullCom 1918, Taf. 2, danach Guida Laterza 7 (Dintorni di Roma) 77. Es muss sich um einen offenen Raum zwischen der Caveaaussenwand und dem Abhang handeln.

3136 cf. M. Podini, Eidola 4, 2007, 129, Abb. 5.

3137 Oben 265f. 299. 311.

3138 Dazu ausführlich oben 71–74.

3139 Dazu oben 298 mit Anm. 2996.

Bereich ist an den Hang gelehnt[3140]. Beim republikanischen Theater von Capua ist die Existenz eines Walles inschriftlich bezeugt, doch ist offen, ob dieser in ein Mauersystem eingeschlossen war und das Theater damit Verwandtschaft mit den hier diskutierten Bauten aufwies, oder ob die Aussenseite aus der Walloberfläche bestand. Im Folgenden sind elf kaiserzeitliche Beispiele aus Italien zu betrachten, deren Bauzeit sich über das ganze 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. hinzieht, darunter mit Albintimilium der letzte Theaterneubau in Italien, von dem wir wissen.

Eine frei gebaute Cavea ohne Radialkammerkranz haben Acelum, Albintimilium, Augusta Taurinorum, Brixia, Copiae 2, Faleria, Libarna, Luna, Mons Aegrotorum, Nemi, Planasia und das sogenannte griechische Theater der Villa Adriana in Tibur. Ein einmaliger, auf besondere lokale Vorgaben aufbauender Sonderfall ist zunächst Copiae 2, wo eine bestehende kurvenförmige Porticus (Copiae I) zum Unterbau eines Theatersitzhauses umgestaltet worden ist, vor welchem ein Bühnenhaus errichtet wurde. Bei den anderen Bauten zeigen sich verschiedene Lösungen. In den sehr kleinen Bauten von Mons Aegrotorum und Planasia ist die Cavea ein massiver, mit einer Mauer eingefasster Mörtelbau.

In Augusta Taurinorum, Brixia und Luna wird der Unterbau durch konzentrische Ringmauern zusammengehalten. Bei allen Bauten finden sich radiale Treppenhäuser, deren Wände in Augusta Taurinorum und Brixia gleichzeitig Verbindungen zwischen den Ringmauern bilden, während diese im kleinen Theater von Luna unverbunden nebeneinander stehen. Die *ima cavea* ist in allen Fällen aufgefüllt, in Luna war die ganze Cavea massiv, die Ringmauern dienten nur der inneren Versteifung. Bei den beiden anderen, mittelgrossen Theatern finden sich dagegen innere Ringkorridore, welche zu betreten waren und für Caveazugänge benutzt wurden; die ebenfalls über Ringmauern errichtete *summa cavea* gehört in Brixia zu einer späteren Bauphase. Im griechischen Theater der Villa Adriana von Tibur ist die ganze *ima cavea* als massiver Sockel aus Mörtelwerk gebaut, die *summa cavea* sass auf einem oberen Ringkorridor; die Anlage ist also vergleichbar mit Augusta Taurinorum und Brixia.

In Albintimilium, Faleria und Nemi finden sich aufgefüllte Kammersysteme. In Albintimilium ist die *ima cavea* massiv gebaut, in Faleria und Nemi besteht der ganze Unterbau der Cavea aus gefüllten Kammern, die in Faleria in zwei Kränzen angeordnet sind. Die Kammern werden durch die *aditus*-Zugänge und durch radiale *vomitoria* definiert, die überwölbt waren und damit zusätzliche Festigkeit brachten. In Faleria und Nemi gibt es auch eine Umgangsporticus, in Albintimilium fehlt eine solche.

Unterschiedlich ist die Eingrenzung der aufgefüllten Masse des Unterbaus der Cavea in den Theatern von Acelum und Libarna. In Libarna wurde die Masse der Unterfüllung durch die *aditus* und den Radialzugang in zwei grosse Sektoren unterteilt, die auf der Aussenseite durch sechs Treppenaufgänge zusätzlich verfestigt wurden. Bei diesem Theater zeigt sich die Problematik der Konstruktionsweise mit einer aufgeschütteten Cavea. Der Druck der Füllmasse hat im Nordsektor offenbar zum Einsturz der Umfassungsmauer geführt; mit zusätzlichen kurzen überwölbten Kammern mit Bogenabschluss wurde der Schaden behoben[3141]. In anderen Fällen wurde dem Problem des Druckes der Auffüllung schon von Beginn an mit inneren bogenförmigen Verstärkungsmauern begegnet. Das einzige bekannte Beispiel in Italien ist Acelum, doch lassen sich auch Beispiele aus Gallien anführen, etwa *Thénac* oder Augusta Raurica 3. Auch bei einigen gallo-römischen Theatern ist eine solche Konstruktionsweise belegt.

Der Grundriss des Theaters von Acelum ist bisher nur teilweise bekannt, doch zeigt sich, dass ein ungewöhnlicher Caveagrundriss vorliegt. Die rückseitige Caveabegrenzung verläuft gerade und parallel zur Bühnenfront. Die Seitenbegrenzung der Cavea ist nicht deutlich. Der Plan von 1878[3142] zeigt im Südwesten eine doppelte Bogenkonstruktion, welche derjenigen beim Radialzugang gleicht und an einen schrägen oder bogenförmigen Verlauf der Aussenbegrenzung denken lässt. Dieses Element ist heute offenbar nicht mehr vorhanden[3143], doch ist in diesem Bereich weiter aussen eine zunächst senkrecht zur Bühne verlaufende äussere Begrenzungsmauer festgestellt worden, die nach einem abgetreppten Verlauf die Flucht der geraden rückwärtigen Porticus erreicht, welche der üblichen Umgangsporticus entspricht. Nicht auszuschliessen ist, dass es sich um eine Cavea handelt, die in ein Rechteck eingeschrieben ist. Wahrscheinlicher aber ist ein ungewöhnlicher Verlauf der Caveabegrenzung, der sich bisher im Einzelnen nicht rekonstruieren lässt. Fest steht in jedem Fall, dass der Caveaunterbau massiv aufgeschüttet war. Er war durch radiale Mauern in Sektoren unterteilt und neben dem Mitteldurchgang sowie an der

[3140] cf. oben 314.

[3141] cf. den Plan bei C. Carducci, NSc 1938, 320, Abb. 4.

[3142] G. Rosada, QdAV 6, 1990, 94, Abb. 2.

[3143] cf. den neuen Plan bei G. Rosada, Antichità altoadriatiche 41, 1994, Abb. 9 nach S. 208

Aussenmauer mit den schon erwähnten bogenförmigen Verstärkungsmauern zusätzlich verfestigt.

Es stellt sich die Frage, weshalb im Fall der hier zuletzt besprochenen Bauten auf die bewährte Technik der Konstruktion mit überwölbten Radialkammern verzichtet wurde, obgleich die statischen Nachteile einer massiv errichteten Cavea offensichtlich sind. Mit traditioneller Bauweise allein, die sich auf Vorbilder wie Bononia 1 oder auch Lavinium berufen könnte, lässt sich die Verwendung dieser Konstruktionsart nicht erklären, denn sie begegnet in Italien, wie die Beispiele zeigen, durch die ganze Kaiserzeit hindurch. Bei allen Theatern dieser Gruppe handelt es sich um eher kleine Bauten mit einer Gesamtbreite unter 60 m, doch zeigt Libarna, wo die Grenzen dieser Bauweise liegen. Dort ist die fehlende Unterteilung der Caveamasse in mehrere Sektoren Grund für den Einsturz eines Teils der Umfassungsmauer gewesen. Für grössere Bauten war die massive Caveabauweise, wie dieses Beispiel zeigt, jedenfalls nicht geeignet. Ökonomische Gründe dürften auch nicht ausschlaggebend gewesen sein, denn das Aufschütten mit herbeizuschaffendem Material kam kaum billiger zu stehen als eine Konstruktion mit überwölbten Radialkammern. Besonders auffällig ist die verwendete Technik im Fall von Acelum, wo die Caveakonstruktion besondere Schwierigkeiten aufwies, da das Sitzhaus gegen das Tal hin, also entgegen dem natürlichen Hangverlauf errichtet werden musste. Gerade in einem solchen Fall hätte man eher überwölbte Substruktionen erwartet, wie sie z. B. für die Errichtung einer *basis villae* schon seit republikanischer Zeit üblich waren[3144]. Immerhin ist festzuhalten, dass die gewählte Bautechnik in Acelum zu einer soliden Lösung geführt hat.

Ganz oder teilweise angelehnte kaiserzeitliche *caveae* in Italien

Den bisher besprochenen 44 Theatern mit frei gebauter Cavea stehen 29 Bauten gegenüber, bei welchen die Cavea ganz oder teilweise an einen vorhandenen Abhang gelehnt ist. Vollständig an einen gewachsenen Hang gelehnt sind Aveia Vestina, Civitas Camunorum, Elea 2, Ferentinum, Suessa, Teate. Zwei Fälle stehen für sich. In Elea 2 handelt es sich um ein griechisches Koilon, welches in der späteren Kaiserzeit nur modifiziert worden ist. In Nuceria 2 ist der zweite, augusteische Zustand der Cavea eine Erweiterung des ursprünglichen hellenistisch-kampanischen Baus, der seinerseits bereits den Wall der Stadt ausgenutzt hatte.

Die Cavea des Theaters an den natürlichen Hang zu lehnen bedeutete, die in griechischer Zeit übliche Konstruktionsform[3145] weiter zu führen. Wie schon bei den griechischen Bauten mussten die Flügel in mehr oder weniger ausgeprägter Form aufgeschüttet oder gebaut werden[3146]. Beispiele für angelehnte Theater gibt es auch in der früher besprochenen Gruppe der spätrepublikanisch-frühaugusteischen Bauten. Zu nennen sind hier insbesondere[3147] Alba Fucens, Amiternum, Casinum, Lanuvium, Tuder und Tusculum[3148]. Möglicherweise gehört auch Spoletium dazu, wo jedoch zumindest ein grösserer Teil der Cavea frei gebaut ist[3149]. Mit Ausnahme von Alba Fucens, wo die Cavea ganz aus dem Fels gehauen worden ist, und Tusculum, wo die Situation im Einzelnen noch nicht deutlich ist, waren an den Flügeln Kammerkonstruktionen nötig, die in der Regel als Radialkammern ausgebildet waren; nur in Lanuvium, dessen Cavea nur teilweise bekannt ist, sind die Kammern aufgefüllt. Je nach der Geländevorgabe waren mehr oder weniger Kammern erforderlich, deren Position natürlich auch asymmetrisch zur Caveaachse ausfallen konnte. In Amiternum waren auf der Westseite sieben Radialkammern erforderlich, die achte ist die Kammer mit dem *aditus*, welcher eine symmetrische auf der Ostseite der Cavea gegenüberliegt. Dagegen kam man in Casinum mit einer einzigen Kammer in einem Caveaflügel auf. In Tuder, dessen Grundriss kaum bekannt ist, sind drei Radialkammern nachgewiesen, die zu einem oberen Kranz gehört haben müssen. In Civitas Camunorum wurden die beiden Flügel massiv mit Erde und Steinsplittern aufgeschüttet und mit kräftigen Analemmamauern gestützt. Die wenigen kaiserzeitlichen Beispiele für die angelehnte Cavea setzen die Reihe der spätrepublikanischen Beispiele fort. In Aveia Vestina lässt sich nur beobachten, dass die Flügel gebaut waren, während das Caveazentrum an den Hang gelehnt war. In Ferentinum ist das Sitzhaus nur teilweise bekannt, und auch hier sind an beiden Flügeln Radialkammern mit zum Teil noch erhaltenen Gewölben vorhanden. In Teate ist nur der eine der beiden über geschlossenen Radialkammern errichteten Caveaflügel erhalten geblieben.

[3144] Hier genügt der Hinweis auf die Villa dei Misteri in Pompeji; cf. zusammenfassend A. G. McKay, Houses, Villas and Palaces in the Roman World (1975) 108f., Abb. 40f.

[3145] cf. oben 62.

[3146] Zur Flügelkonstruktion bei griechischen Koila oben 63.

[3147] Zu allen oben 295. 297. 301.

[3148] Der untere Teil der Cavea ist an den abgearbeiteten natürlichen Hang gelehnt, der obere Teil überbaut ältere Kulturschichten; cf. den Katalogteil *s. v.*

[3149] Zum Problem der Caveaform in Spoletium cf. schon oben 298.

Auch Arretium, wo ebenfalls nur die Umfassungsmauer nachgewiesen ist, muss mindestens teilweise an den Hang gelehnt gewesen sein.

Häufiger als ganz an den natürlichen Hang gelehnte Bauten sind Theater, welche die angelehnte Konstruktionsweise für den unteren Caveabereich mit einem frei gebauten oberen Caveabereich kombinieren. Auch dafür gibt es schon spätrepublikanisch-frühaugusteische Beispiele, von denen bereits die Rede war. Schon Cales scheint auf einen flachen Abhang gesetzt zu sein, auch wenn dort der ganze Caveaunterbau frei errichtet ist. Auch im Theater im Hercules-Heiligtum in Tibur sass der *caementa*-Unterbau der *ima cavea* auf dem Hang, die *summa cavea* war als Erdwall aufgeschüttet. In Corfinium, wo nur ein oberer Radialkammerkranz bekannt ist, sass die *ima cavea* möglicherweise auf dem Hang. Auch in der Kaiserzeit musste es im Interesse eines rationalen und kostengünstigen Theaterbaus liegen, die natürlich vorgegebenen Ausgangsbedingungen des Geländes optimal zu nutzen. Der obere Caveabereich konnte entweder über einem Radialkammerkranz liegen, wie in Ferentium, Firmum (?), Nora, Ocriculum, Tibur (Akademie-Theater) und Urvinum Metaurense, oder es konnte eine andere Konstruktionsweise gewählt werden, wie dies etwas häufiger belegt ist, nämlich in Bauli, Faesulae, Lupiae, Ostra (?), Peltuinum, Pola (Kapitolshügel), Pola (Monte Zara), Suessa, Tergeste, Tibur (griechisches Theater), Urbs Salvia, Venafrum, Verona und Volaterrae, vermutlich auch in Aquae Statiellae und Hatria (Atri). In Suessa waren zudem im Südflügel drei Radialkammern erforderlich; die *media cavea* sass auf einer zweischiffigen *cryptoporticus*.

Der Radialkammerkranz für die obere Cavea unterscheidet sich nicht grundsätzlich von ähnlichen Konstruktionselementen bei frei gebauten *caveae*. In Ferentium, wo es zudem eine Umgangsporticus gibt, und in Nora, wo eine solche fehlt, sind die Radialkammern, welche die obere Cavea tragen, nur wenig tief; in ihnen sind Aufgänge auf die *media cavea* angeordnet. Vom Theater von Urvinum Metaurense ist bisher nur sehr wenig bekannt, Orchestra und *ima cavea* sind aus dem gewachsenen Gelände herausgeschnitten; über die Konstruktion der Radialkammern der oberen Cavea ist bisher nichts genaueres bekannt[3150]. Ähnliches gilt für Firmum[3151], dessen Zugehörigkeit zur hier zusammengestellten Gruppe daher nicht ganz sicher ist; jedenfalls ist innerhalb des nachgewiesenen Radialkammerkranzes eine *ima cavea* zu ergänzen und ausserhalb verlief ein wohl doppelter Ringkorridor. In Aesis, von dessen Cavea nur wenige Reste bekannt sind, sind die Radialkammern langgestreckt, und es ist unsicher, ob sie überwölbt oder aufgefüllt gewesen sind.

In Ocriculum ist trotz der Ausnützung des natürlichen Abhangs sowohl die *ima cavea* wie die *media cavea* über nicht zu betretenden Radialkammern angelegt, dazwischen liegt ein innerer Ringkorridor, der von den *aditus* her zu betreten ist. Eine weitere Reihe von Radialkammern öffnet sich auf die Umgangsporticus, die auf einem höheren Aussenniveau liegt[3152]. Im sogenannten Akademie-Theater in der *Villa Adriana* von Tibur sind keine eigentlichen Radialkammern vorhanden, sondern radial angelegte sehr lange äussere Strebepfeiler, welche die Umfassungsmauer abstützen; ob diese oben mit einem Gewölbe verbunden waren, bleibt offen, scheint aber wahrscheinlich.

Häufig ist als oberer frei gebauter Caveaabschluss ein Ringkorridor gewählt, wie dies auch bei einer Reihe frei gebauter Caveae belegt ist[3153]. Die Beispiele sind Bauli, Faesulae, Ostra (?), Peltuinum, Suessa, Tergeste, Venafrum, Verona und Volaterrae, vermutlich auch Hatria (Atri). In Faesulae und Venafrum ist der Ringkorridor zweischiffig mit einer mittleren Stützenstellung, in Bauli ist der Ringkorridor doppelt geführt und der äussere Bereich ist durch Quermauern in einzelne Kammern unterteilt; einen zweischiffigen Ringkorridor oben scheint auch das Theater von Hatria (Atri) aufzuweisen. In Ostra scheint es sich um einen breiten einfachen Ringkorridor gehandelt zu haben, doch ist fraglich, ob ein solcher mit einem Gewölbe hätte überdeckt werden können; wahrscheinlicher ist auch hier wohl eine zweischiffige Konstruktion. Demgegenüber findet sich in Tergeste und Volaterrae ein einfacher oberer Ringkorridor. Auch in Peltuinum waren für die *summa cavea* zunächst zwei konzentrische Ringmauern mit einem dazwischen liegenden überwölbten Ringkorridor verwendet worden, doch musste noch während der Bauzeit eine dritte äussere Umfassungsmauer angefügt werden, welche durch Quermauern mit den

3150 cf. Luni, in: Italia e Hispania en la crisis de la república romana a. O. (oben Anm. 3113) (1998) 213.

3151 Der offenbar in wesentlichen Teilen ergänzte alte Plan bei G. de Minicis, AnnInst 1858, 125–136, Taf. G. H. I., danach Guida Laterza 4 (Umbria-Marche) 271, lässt sich mit dem Plan bei M. Pasquinucci, in: L. Polverini u. a., Firmum Picenum 1 (1987) Abb. 116 vereinbaren.

3152 Der Schnitt bei G. A. Guattani, Monumenti antichi inediti (1784) Taf. 1, 2, danach C. Pietrangeli, Ocriculum (1943) 62, Abb. 9, ist nicht richtig, cf. auch den Katalogteil *s. v.*

3153 cf. oben 333 zum Standardtypus, Ringkorridor oben und zwei *maeiana*.

bestehenden Ringmauern verbunden wurde, so dass zwei Reihen von engen Kammern entstanden, welche zweifellos aufgefüllt waren. Bei all den genannten Bauten scheint, soweit noch zu erkennen, keine Notwendigkeit gegeben zu sein, die Caveaflügel mit Radialkammern zu stützen, mit Ausnahme von Faesulae, wo eine Reihe solcher Kammern nachgewiesen ist. Auch im Südflügel von Peltuinum waren drei Radialkammern nötig. Dagegen war in Verona als Unterbau der beiden Caveaflügel ein komplexes System von Radialkammern erforderlich, wobei die inneren und die äusseren Kammern, die sich in der Breite nicht entsprechen, durch eine mittlere Ringmauer getrennt sind. Die Kammern enthalten auf beiden Seiten Treppenhäuser, welche auf den oberen Ringkorridor führen, der die *summa cavea* trug. Bei den beiden Theatern in Pola wird dagegen das System mit mehreren konzentrischen Radialmauern als Unterbau für die obere Cavea gewählt, wie es in Augusta Taurinorum und in Brixia für ganz frei gebaute Theater belegt ist[3154]. Im Theater am Monte Zara in Pola, wo die Radialmauern auf dem Plan von Andrea Palladio[3155] belegt sind, scheint es nach der Ansichtszeichnung des Analemmas von Sebastiano Serlio[3156] unter der oberen Cavea drei konzentrische Ringkorridore gegeben zu haben, doch ergeben sich im Einzelnen Widersprüche zum Plan von Palladio[3157]; wenn das Theater teilweise an den Hang gelehnt war, können die Ringkorridore nicht umlaufend gewesen sein. Beim Theater am Kapitolshügel von Pola waren die durch die Ringmauern definierten Ringkorridore in jedem Fall nur teilweise zu betreten; an den Flügeln finden sich hier abgetrennte und sicher aufgefüllte Kammern. Urbs Salvia schliesst sich an die Theater mit frei gebauter Cavea über gefüllten Kammern an, die durch die *aditus* und durch eine Reihe radialer Aufgänge begrenzt sind. Wie noch heute deutlich ist[3158], ist die Cavea schon im Altertum abgerutscht, und man wird sich fragen, in wie weit die gewählte Bautechnik mit den grossen Materialmassen in den gefüllten Kammern der oberen Cavea zu der Instabilität beigetragen hat; man möchte annehmen, dass eine Konstruktion mit überwölbten, untereinander versteiften Radialkammern zu einem stabileren Bau geführt hätte. Eine entsprechende Konstruktion wie Urbs Salvia hat wohl auch die bisher nur in wenigen Resten bekannte Cavea von Aesis[3159]. In Lupiae und in Aquae Statiellae bleibt die Form der oberen, nicht erhaltenen Cavea unbekannt.

Zusammenfassend lässt sich zu den kaiserzeitlichen Caveakonstruktionen in Italien folgendes festhalten: Den ganz frei gebauten *caveae* stehen nicht viel weniger Bauten gegenüber, welche ganz oder teilweise an einen vorhandenen Abhang gelehnt sind. Es scheint offensichtlich, dass ökonomische Überlegungen dazu beigetragen haben, geeignete Geländesituationen, sofern sie gegeben waren, auszunützen. Bloss angelehnte Caveabauten, die sozusagen noch in griechischer Tradition stehen, sind nach dem Ende der Republik nicht sehr häufig; man wird sie als traditionelle Bauten ohne besondere Ambitionen betrachten. Für die frei gebauten Elemente der Theater, seien diese ganz oder nur im oberen Teil frei gebaut, sind als Konstruktionselemente überwölbte Radialkammern und überwölbte Ringkorridore verwendet worden, die oft auch kombiniert werden. Das beim *theatrum Marcelli* in Roma wohl erstmals ausgebildete vollständige Grundrissschema mit innerem Radialkammerkranz, Ringkorridor, äusserem Radialkammerkranz und Umgangsporticus wird nur von einer kleinen Zahl italischer Bauten aufgenommen. Häufiger begegnen reduzierte Grundrisse, die nur einen Teil der beschriebenen Elemente verwenden. Der Unterbau der *ima cavea* ist häufig massiv gebaut. Daneben gibt es durch die ganze Kaiserzeit hindurch weiterhin Bauten, welche statt überwölbter Elemente im Unterbau massiv gefüllte Kammern und Ringkorridore verwenden; diese Bautechnik wird bei den teilweise frei gebauten Theatern nur vereinzelt übernommen.

Übrige westliche Theater: Der Caveaunterbau

Nachdem untersucht worden ist, wie der Caveaunterbau bei den 115 bekannten kaiserzeitlichen Theatern Italiens konstruiert worden ist, sollen im Folgenden die 105 westlichen Theaterbauten der Kaiserzeit ausserhalb Italiens[3160] näher betrachtet werden. Auch hier lassen sich frei gebaute, teilweise angelehnte und ganz angelehnte Caveae unterscheiden. Über einem Radialkammerkranz frei gebaut sind

3154 Oben 315.

3155 Abgebildet bei Mansuelli, Urbanistica Taf. 68. Stärker idealisiert ist, zumindest was den Caveabereich angeht, der Plan bei S. Serlio, I cinque libri dell'architettura (1584, Buch III schon 1540; engl.: The Five Books of Architecture (1611, reprint 1982) Buch III, Kap. 4, fol. 23. Beide alten Pläne auch bei G. Zorzi, Le ville e i teatri di Andrea Palladio (1969) Abb. 439. 441. Den modernen Erhaltungszustand gibt A. Gnirs, Jahrbuch der K. u. K. Zentralkommission 3 (1905) 266, Abb. 288 wieder.

3156 Serlio, I cinque libri dell'architettura a. O. Buch III, Kap. 4, fol. 23. Abgebildet auch bei Gnirs, 1905 a. O. 252, Abb. 284 und bei Zorzi a. O. Abb. 439.

3157 cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Pola, Theater am Monte Zara.

3158 cf. den Katalogteil *s. v.*

3159 Der Plan sieht in der von Megna rekonstruierten Form demjenigen von Faleria sehr ähnlich, cf. A. M. Megna, Picus 6, 1986, Abb. 4 neben S. 176.

3160 Sie sind oben 309f. zusammengestellt worden.

die gallischen Theater von Antipolis, Apta Iulia und Tolosa sowie das Kulttheater von Vienna, dazu vielleicht auch Boutae und Camulodunum. In Spanien ist Osca möglicherweise ein Beispiel dieser Konstruktionsweise. Zahlreicher sind die Belege aus Nordafrika, nämlich Althiburus, Ammaedara, Bulla Regia, Cirta, Hadrumetum, Sabratha, Simitthus, Tipasa, Uthina, das kaiserzeitliche Theater von Utica und Vicus Augusti, vielleicht auch Bararus, Capsa, Sitifis und Ulissipira. Mit Einschluss der unsicheren Beispiele sind dies 22 Bauten. Dazu kommen vier frei gebaute Theater ohne einen Kranz von überwölbten Radialkammern, nämlich das sogenannte Gymnasion von Syrakusai, Lopodunum, *Thénac* und Civitas Popthensis. Der Caveaunterbau des sehr kleinen Theaters von Madauros ist massiv aus *opus caementicium* errichtet.

Eine im unteren Teil an den vorhandenen Abhang gelehnte und im oberen Teil über Radialkammern frei gebaute Cavea haben die 24 Theater von Aginnum[3161], Arelate, Augustodunum, Forum Iulii, Lugdunum, Noviomagus und Vindinum, vielleicht auch von Augusta Suessionum in Gallien, von Caesaraugusta, Corduba und Tarraco, vielleicht auch von Italica, Regina und Segobriga in Spanien, von Assuras, Carthago, Leptis Magna, Rusicade und Thelepte, vielleicht auch Gurza[3162] und Seressi in Nordafrika, und schliesslich von Hadrianopolis, Salona und Scupi auf dem Balkan. Ohne Hilfe eines Radialkammerkranzes im oberen Teil frei gebaut sind die sizilischen Theater von Katane 2 und Tauromenion 2, die gallischen von Alba Helviorum, Aquae Sextiae, Arausio, Augusta Raurica, Lugdunum Convenarum und Lutetia Parisiorum, die spanischen von Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Carthago Nova, Malaca und Saguntum sowie die nordafrikanischen von Caesarea (Iol), Cillium, Sufetula, Thamugadi und Thignica, schliesslich Issa und Virunum.

27 Theater sind ganz an einen vorhandenen Abhang gesetzt, nämlich Akrai 2 und Syrakusai S 4 – S 5 in Sizilien, Divona Cadurcorum, Nemausus, Vasio und Vienna in Gallien, Acinipo, Bracara Augusta (?), Clunia, Mago, Metellinum, Pollentia (La Alcudia), Singilia Barba, Termes und Urso in Spanien, Aggar, Calama, Cuicul, Leptiminus, Limisa, Lixus, Thubursicum Numidarum, Thugga, die Schautreppenanlage in Thugga in Nordafrika sowie Buthroton[3163], Herakleia Lynkestis und vielleicht Lychnidos auf dem Balkan.

Keine genaueren Angaben zur Gestaltung des Caveaunterbaus gibt es schliesslich für Bigastrum und Olisipo[3164] wie auch für *Henchir Remadi* und Thibari.

Während in Italien eine grössere Zahl älterer Theatercaveen bekannt ist, gibt es aus dem übrigen Westen nur gerade drei spätrepublikanische Bauten, die alle oben[3165] schon besprochen worden sind, nämlich Gades in Spanien sowie Hippo Regius und das republikanische Theater in Utica. Soweit diese im Folgenden von Belang sind, werden sie nochmals kurz herangezogen.

Frei gebaute *caveae* von westlichen Theatern ausserhalb Italiens

Die Zusammenstellung macht deutlich, dass die vollständig frei gebauten Theater ausserhalb Italiens gegenüber den ganz oder teilweise angelehnten Bauten ganz deutlich in der Minderheit sind, den 27 frei gebauten Anlagen, darunter zudem einzelne noch griechischen Ursprungs und auch Unsicheres, stehen nicht weniger als 68 angelehnte Caveae gegenüber, darunter 42 teilweise, weitere 26 ganz an den natürlichen Abhang gesetzt.

Den vollständigen Grundrisstypus der frei gebauten Theater mit *ima cavea*, innerem Ringkorridor, äusserem Radialkammerkranz und Umgangsporticus vertritt erstmals, wie oben ausgeführt, das *theatrum Marcelli*. In Italien wurde der Typus von einer kleineren Gruppe von Bauten aufgenommen[3166]. Unter den kaiserzeitlichen westlichen Theatern ausserhalb Italiens gibt es ebenfalls einige wenige Beispiele, doch ist der Typus auch hier in keiner Weise als Standardlösung verwendet worden. In Gallien sind in Apta Iulia Pfeilerreste einer Umgangsporticus nachgewiesen. In Tolosa liegt eine besondere, im Einzelnen nicht ganz klare Situation

3161 Die *ima cavea* ist nicht bekannt, doch scheinen die bekannten Reste des Caveaunterbaus auf dem Niveau des ersten *maenianum* zu liegen; cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

3162 Bei diesem heute nicht mehr erhaltenen Bau sind 30 Arkaden einer wohl eingeschossigen Umgangsporticus beobachtet worden, cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

3163 Die Erweiterung der Cavea auf der Westseite sitzt auf einem Gewölbe aus *opus caementicium*, cf. den Katalogteil *s. v.*

3164 Hier sind nur geringe Reste der *ima cavea* und ein Teil der Umfassungsmauer mit einem äusseren Ringkorridor nachgewiesen, dazu der Ausgang eines *vomitorium* auf die *ima cavea*. Dies reicht zu einer genaueren Zuordnung nicht aus, doch zeigt der Befund, dass die Cavea zumindest im oberen Teil frei gebaut gewesen ist; die *ima cavea* ist zumindest teilweise an den flachen Abhang gelehnt.

3165 cf. oben 306–308.

3166 Oben 313f.

vor[3167]; die äussere Begrenzung der Cavea bleibt unbekannt, damit auch, ob eine Umgangsporticus vorhanden war oder nicht, was allerdings angesichts der Grösse des Baus wahrscheinlich scheint. In Antipolis, wo ein innerer Ringkorridor und ein äusserer Radialkammerkranz nachgewiesen sind, scheint es keine Umgangsporticus gegeben zu haben, doch ist der Kenntnisstand ungenügend. Von untypischem Grundriss ist das Kulttheater von Vienna, dessen Konstruktion über zwei Bögen mit Radialkammern und dazwischen liegendem Ringkorridor aber offensichtlich den Caveatypus, der hier diskutiert wird, aufnimmt und adaptiert; eine hintere äussere Porticus ist nicht vorhanden, es handelt sich um einen geschlossenen Saal. Die einzige gut dokumentierte, dem vollständigen Typus entsprechende Cavea ist diejenige von Arelate. Auch hier liegt aber ein besonderer Fall vor, denn diese Cavea ist nicht vollständig frei gebaut, Der verwendete natürliche Abhang ist jedoch so flach, dass auch für den höheren Bereich der *ima cavea* Substruktionen in Form eines inneren Radialkammerkranzes notwendig waren[3168], dessen Kammern sich auf den Ringkorridor öffnen. Die äusseren Radialkammern enthielten teilweise Durchgänge in den Ringkorridor, teilweise Aufgänge auf die *media cavea*. Sie sind mit einer von Türen durchbrochenen zusätzlichen Ringmauer zusammengehalten, eine Konstruktionsweise, die vom *theatrum Pompei*[3169] herkommt und ein altertümliches Konstruktionsmerkmal ist. Im Fall von zwei letzten gallischen Theatern, Boutae und Camulodunum, ist zwar sicher, dass sie frei gebaut worden sind, doch ist bisher jeweils nur ein äusserer Ringkorridor nachgewiesen, was das Vorhandensein einer Umgangsporticus ausschliesst, aber keine Aussage darüber erlaubt, wie der Unterbau für die übrige Cavea aussah. Aus der *Hispania* kann nur gerade ein einziger, zudem sehr schlecht bekannter Bau, Osca, angeführt werden, der möglicherweise in unseren Zusammenhang gehört; da nur einige Radialmauern und Ringmauerelemente bekannt sind, lässt sich nichts genaueres aussagen. Auf dem Balkan ist kein einziges Beispiel einer frei gebauten Cavea der hier besprochenen Form bezeugt.

Aus Nordafrika ist dagegen eine Reihe von Theatern bekannt, deren frei gebaute Cavea dem ausführlichen Grundrisstypus folgt. Es geht um Althiburus, Bulla Regia, Sabratha, Simitthus, und Uthina, dazu kommen wohl auch das kaiserzeitliche Theater von Utica und dasjenige von Vicus Augusti. Am besten entspricht dem Grundschema die Cavea von Sabratha, wo die *ima cavea* auf einem massiven Unterbau ruht und in den Radialkammern Zugänge in den inneren Ringkorridor und Aufgänge in die Cavea untergebracht sind. In Uthina, das wegen der Verschüttung nur schwer zu beurteilen ist, ist ein doppelter innerer Ringkorridor mit Verbindungstüren vorhanden, auch die *ima cavea* lag über Radialkammern; es scheint auch eine Umgangsporticus zu geben. Für das kaiserzeitliche Theater von Utica sind eine Umgangsporticus und Radialkammern nachgewiesen, es muss einen vollständigen Grundriss aufweisen. Die Cavea in Vicus Augusti war über zwei konzentrischen Radialkammerkränzen mit einem inneren Ringkorridor[3170] errichtet, zu einer Umgangsporticus gibt es keinerlei Angaben.

Die beiden Bauten von Althiburus und Simitthus schliessen sich durch ihre besondere Konstruktionsweise[3171] zusammen. Es handelt sich beide Male um in einer Ebene frei errichtete Theater, die jedoch an einen Hügel gelehnt sind. Bei ihrer Erbauung wurde der Abhang, soweit dies für die Herstellung eines ebenen Baugrundes erforderlich war, abgegraben, und nach Abschluss der Bauarbeiten wurde die Rückseite der Cavea wieder angeschüttet. Daher ist in Althiburus die dem Erdgeschoss der Umgangsporticus entsprechende Partie als äusserer Ringkorridor ausgebildet, und auch die rückseitigen Bögen des unteren Arkadengeschosses mussten blind gestaltet werden. In Simitthus ist gleichfalls ein unterer Ringkorridor vorhanden, der zur Beleuchtung Luken nach oben in die Umgangsporticus hat; die *ima cavea* lag offenbar auf einem massiven Mörtelkern.

In Bulla Regia ist das Grundschema etwas variiert worden. Die Radialmauern schliessen hier direkt an den Mörtelunterbau über dem unteren Bereich der *ima cavea* an. Sie sind aussen durch Türen miteinander verbunden, sodass ein ringartiger Durchgang entsteht. Erst ausserhalb des Radialkammerkranzes findet sich ein innerer Ringkorridor, an welchen aussen direkt die Umgangsporticus anschliesst. Der Ringkorridor ist nicht umlaufend, sondern in einzelne Segmente unterteilt. Zwei enthalten Treppenhäuser auf die *media cavea* hinauf, in der Mitte ist der Ringkorridor Teil des Radialzugangs in die Orchestra, der zweiteilig geführt ist,

[3167] Die veröffentlichten Pläne sind z. T. irreführend, cf. den Katalogteil *s. v.* Basis für die Beurteilung der nachgewiesenen Reste dieses Theaters ist nach wie vor der Plan von Esquié von 1871; cf. den Katalogteil *s. v.*

[3168] Auch beim republikanischen Theater von Cales ist eine vergleichbare Situation zu beobachten, cf. oben 296 und 312.

[3169] cf. oben 278.

[3170] Möglicherweise handelte es sich auch bloss um einen ringförmigen Durchgang wie in Ammaedara, cf. hier unten. Die Beschreibung bei Lachaux 154 ist nicht ganz klar.

[3171] Dazu schon oben 311.

während sich an den Flügeln, abgetrennt von einer Nische unbekannter Verwendung, je ein auch vom *aditus* her zu zugänglicher Korridorteil befindet. Möglich ist, dass der Grund für die singulär bleibende gewählte Lösung war, dass man bequeme Treppenaufgänge in den oberen Rang einrichten wollte; die anderen Elemente sind dann sozusagen als Resträume entstanden. Die Führung des Radialzugangs ist eigenartig und in ihrer verwinkelten Art nicht sehr funktional; möglich ist, dass sie im Zusammenhang steht mit dem Durchgang einer wohl schon bestehenden Strasse, welche, die Fassade der Umgangsporticus modifizierend, von aussen durch diese hindurch geführt ist.

Einen reduzierten Grundriss hat Ammaedara, wo eine Umgangsporticus fehlt[3172]. Die *ima cavea* liegt auf einem massiven Mörtelkern, dahinter gibt es einen inneren Ringkorridor. Die grossen Radialkammern sind durch Türen miteinander verbunden, sodass ein ringförmiger Durchgang entsteht. In Tipasa schliessen die Radialmauern direkt an den Mörtelkern des Unterbaus der *ima cavea* an und es fehlt somit ein innerer Ringkorridor, wie dies auch bei einigen Bauten in Italien belegt ist[3173]. Eine Umgangsporticus ist nur an den Caveaflügeln vorhanden; möglicherweise ist sie unfertig geblieben (cf. hier *Taf.* 161, 483).

Auch einige weitere nordafrikanische Theater dürften in denselben Zusammenhang gehören. Für das heute nicht mehr erhaltene Theater von Cirta ist ein Unterbau mit Radialkammern nachgewiesen. Keine genaueren Angaben gibt es zu Hadrumetum, wo bezeugt ist, dass die Cavea über Gewölben errichtet war. In Madauros ist der Unterbau der Cavea innerhalb des äusseren Ringkorridors nicht bekannt, wahrscheinlich ist er jedoch massiv. Für Ulissipira ist nur bekannt, dass es eine innerer Ringmauer und eine Umfassungsmauer gab, was die Existenz einer Umgangsporticus ausschliesst; das Theater war, in Nordafrika ganz ungewöhnlich, in ein zudem unregelmässiges Mauerviereck eingefügt. Ob die Cavea angesichts der geringen Abmessungen über Radialkammern errichtet oder massiv aufgeschüttet war, was wahrscheinlicher ist, bleibt offen. Auch Bararus war ganz gebaut, Einzelheiten sind nicht bekannt. In Capsa wurde nur ein Teil einer Umgangsporticus beobachtet, in Sitifis dazu auch einzelne Radialkammern; unsicher ist in beiden Fällen, ob es sich um ein Theater oder um ein Amphitheater handelt.

Anders als in Italien[3174] gibt es im Westen nur wenige frei gebaute Theater, welche auf eine Radialkammerkonstruktion verzichten, nämlich das Theater im sogenannten Gymnasion in Syrakusai, Lopodunum, *Thénac* und Civitas Popthensis, wohl auch Madauros[3175]. In Syrakusai handelt es sich um eine Erdaufschüttung innerhalb einer Umfassungsmauer und insgesamt um einen Sonderfall. Das Theater in Lopodunum ist möglicherweise vom gallo-römischen Typus, wo aufgeschüttete Caveakonstruktionen verbreitet sind[3176]. Auch *Thénac* ist vielleicht ein gallo-römisches Theater. Hier ist die Orchestra mit dem inneren Caveabereich in den Grund abgetieft, die obere Cavea mit Verwendung des gewonnenen Materials aufgeschüttet und von einer Umfassungsmauer umgeben, in welcher sich *vomitoria* öffnen. Zwischen diesen wird der Erddruck auf die Umfassungsmauern durch ein System von inneren Bogenmauern aufgefangen. Als sicheres Beispiel bleibt damit im Grunde nur die kleine Cavea von Civitas Popthensis mit nur 36 m Breite, wo die Cavea auf zwei parallelen überwölbten Ringkorridoren sass; die *ima cavea* hatte möglicherweise einen Mörtelunterbau, doch ist von ihr nichts bekannt. Auch dieses eine Beispiel zeigt aber, dass die Konstruktionstechnik über konzentrischen Ringkorridoren nicht nur in Italien[3177], sondern auch sonst belegt ist.

Zusammenfassend lassen sich im Vergleich mit der Situation in Italien etwa die folgenden Beobachtungen anstellen. Frei gebaute Caveae sind im Westen im Vergleich zu den übrigen Caveakonstruktionen noch weniger verbreitet als in Italien. Sie machen nur wenig mehr als einen Viertel aller Bauten aus, während bei den kaiserzeitlichen Theatern Italiens deutlich mehr als die Hälfte frei gebaut sind. Die Mehrzahl der westlichen Theater scheint den vollständigen Grundrisstypus zu übernehmen, nur vereinzelt wird auf einen inneren Ringkorridor oder auf die Umgangsporticus verzichtet. Die Anzahl der frei gebauten Theater ohne Radialkammerkranz bleibt marginal. Man kann diesen Befund so deuten, dass der Grundtypus mit *ima cavea*, innerem Ringkorridor, Radialkammerkranz und Umgangsporticus, welcher in Italien gegenüber anderen Varianten nicht dominiert[3178], im übrigen Westen doch zu so etwas wie einem Standardtypus geworden ist. Eine Verdoppelung des inneren Ringkorridors wie in Italien kommt nur selten vor, einziges Beispiel ist Uthina, dessen Grundriss nicht völlig geklärt

3172 Zu entsprechenden Beispielen aus Italien oben 313.
3173 cf. oben 313f.
3174 cf. oben 314–316.
3175 cf. oben 319.
3176 cf. den Katalogteil *s. v.*
3177 Oben 298. 303. 305. 315. 317f.: Beispiele in Italien.
3178 cf. oben 313f.

ist. Insgesamt zeigt sich deutlich, dass die westlichen Theater, wie nicht anders zu erwarten, von den Vorbildern Italiens bestimmt sind.

Ganz oder teilweise angelehnte *caveae* von westlichen Theatern ausserhalb Italiens

Theater mit einer ganz an den Hang gelehnten Cavea sind in Italien insbesondere für die republikanische Zeit charakteristisch[3179], doch kommen sie auch später gelegentlich vor[3180]. Auch die wenigen vorkaiserzeitlichen westlichen Theater ausserhalb Italiens folgen diesem Typus. In Gades, in Hippo Regius und im republikanischen Theater von Utica waren an den Flügeln gebaute Substruktionen erforderlich; in Utica ist eine Radialkammer an einem Flügel zu erkennen. In Gades ist der innere Ringkorridor aus dem Fels des Untergrundes geschnitten. Aus der Kaiserzeit sind ausserhalb Italiens zahlreiche angelehnte Caveabauten bekannt, was angesichts der Tatsache, dass diese Form in Italien später selten bleibt, zunächst überrascht. Die vergleichsweise grosse Zahl solcher Bauten im Westen mag damit zusammenhängen, dass auf diese Weise zwar möglicherweise etwas weniger stabile, dafür kostengünstigere Theaterbauten errichtet werden konnten. Eine vollständig oder weitgehend an den Hang gelehnte Cavea haben Akrai 2 und Syrakusai S 4 – S 5, Divona Cadurcorum, Nemausus, Vasio und Vienna, Acinipo, Bracara Augusta, Clunia, Mago, Metellinum, Pollentia (La Alcudia), Singilia Barba, Termes und Urso sowie Aggar, Calama, Cuicul, Leptiminus, Limisa, Lixus, Thubursicum Numidarum, Thugga, die Schautreppenanlage in Thugga und vielleicht Gurza und schliesslich Buthroton, Herakleia Lynkestis, vielleicht auch Lychnidos.

Bei den sizilischen Bauten in Akrai 2 und Syrakusai S 4 – S 5 handelt es sich allerdings um griechische Koila, welche im Zusammenhang der römischen Nutzung, verbunden mit Bühneneinrichtungen des römischen Typus[3181], weiter benutzt worden sind. Die übrigen Beispiele sind dagegen kaiserzeitliche Neubauten. Darunter sind so repräsentative Theater wie Vasio und Vienna in Gallien, wo sich die topographischen Lösungen für eine solche Konstruktion geradezu anboten; beide Caveae konnten teilweise aus dem gewachsenen Fels gehauen werden. Die Flügel mussten in Vasio weitgehend frei errichtet werden und folgen dem üblichen Grundrissschema der frei gebauten Theater; nötig waren einige wenig tiefe Radialkammern, dazu eine Umgangsporticus, welche im Osten als Arkadenporticus, sonst als *cryptoporticus* ausgebildet und im hinteren Teil aus dem Fels geschnitten ist, ebenso wie die Mehrzahl der *vomitoria*. und der rückwärtige Zugang zum Theater von der Stadt her, der den Theaterhügel als Tunnel durchstösst. Das Theater von Vienna ist in seiner Orientierung nicht in den Rasterplan der Stadt integriert, was unterstreicht, dass die Wahl des Bauplatzes von der Geländevoraussetzung bestimmt wurde. Der Sitzunterbau wurde, soweit nicht der Fels direkt benutzt werden konnte, in Mörtelwerk hergerichtet. Die Flügel waren auch hier gebaut, doch gibt es keine genaueren Angaben dazu[3182]; die beiden inneren Ringkorridore müssen jedenfalls teilweise aus dem Fels heraus gearbeitet sein[3183]. In den beiden gut bekannten Bauten von Vasio und Vienna zeigt sich eine perfekte Anpassung des römischen Caveabaus an die vorgegebene topographische Situation: In der Funktion und im Erscheinungsbild unterscheiden sich die beiden Caveae in nichts von solchen frei gebauter Theater; mit der einzigen Ausnahme, dass Zugänge von aussen im Radialkammersystem entfielen und dafür Lösungen entlang der Seiten der Cavea geschaffen werden mussten[3184]. Weniger aussagen lässt sich zu den beiden anderen angelehnten Caveae, die aus Gallien bekannt sind[3185]. In Divona Cadurcorum war es nötig, den einen Flügel frei zu bauen, während die übrige Cavea in den Fels geschnitten ist; am Südflügel ist eine Reihe von Radialkammern vorhanden, die von einem Ringkorridor eingefasst werden, der wohl nicht umlaufend war. Eine Aussentreppe führte auf die *summa cavea*. Die schlecht bekannte kleine Cavea in Nemausus scheint in den eher flachen Abhang eingetieft und im unteren Teil aus dem anstehenden Fels geschnitten worden zu sein, ohne dass eine grosse zusätzliche Bauaktivität erforderlich war.

Ein Drittel der kaiserzeitlichen Theater Spaniens zeigen eine angelehnte Cavea, die mit Ausnahme von Metellinum weitgehend oder doch im mittleren Bereich aus dem gewachsenen Felsen geschnitten werden konnte, so in Acinipo, Bracara Augusta, Clunia, Mago[3186], Pollentia (La Alcudia), Singilia Barba und Termes. Hierin

3179 cf. oben z. B. 265. 295. 299.

3180 cf. oben 312.

3181 Zu diesen unten 537 und den Katalogteil *s. v.* Syrakusai, grosses Theater, relative Chronologie der einzelnen Elemente und absolute Chronologie.

3182 Sehr allgemein bleibt J. Formigé, Le théâtre romain de Vienne (1949) 7.

3183 Auch dazu fehlen präzise Angaben bei Formigé, Le théâtre romain de Vienne a. O. 7f.

3184 Dazu im Einzelnen unten 363.

3185 Unter den Neubauten ist im Weiteren das in griechischer Bautradition errichtete augusteische Theater von Massilia zu nennen.

3186 Über dieses Theater ist kaum etwas bekannt, cf. den Katalogteil *s. v.*

spiegelt sich auch die horographische Struktur der *Hispania*. Anders als bei den beiden diskutierten gallischen Bauten in Vasio und Vienna handelt es sich um eher einfache Konstruktionen. Die Cavea in Acinipo ist weitgehend aus dem gewachsenen Fels gehauen. In Clunia liegt eine besondere Erhaltungssituation vor. Die obere Cavea ist vollständig aus einem harten Felsband herausgeschnitten, die Sitzreihen wurde, wo nötig, mit eingesetzten Quadern ergänzt. Der untere Caveateil, der auf einem weicheren Untergrund sass, ist dagegen vollständig verschwunden; nicht ausgeschlossen ist, dass er künstlich angeschüttet worden war. In Singilia Barba ist der mittlere Teil der Cavea aus dem Fels gehauen, die Flügel waren massiv gebaut. In Pollentia ist nur ein Teil der östlichen Caveahälfte erhalten, soweit er aus dem Fels gehauen ist; zumindest der Westflügel war hier im oberen Teil offenbar gebaut. In Termes, einer einfachen Anlage, sind die Sitzreihen ebenfalls in ein Felsband eingeschnitten. In Bracara Augusta, Metellinum und in Urso ist die Cavea aussen mit einer Umfassungsmauer abgeschlossen. In Metellinum müssen die Flügel gebaut gewesen sein, für Bracara Augusta und Urso gibt es keine näheren Angaben. In Metellinum, welches an einen sehr steilen Hang gelehnt ist, ist ein wohl umlaufender Ringkorridor innerhalb der Umfassungsmauer nachgewiesen, der in den Flügeln, welche weitgehend frei errichtet sind, von aussen zu betreten war. In den Flügeln ist parallel zum *aditus* je ein *vomitorium* nachgewiesen, welches auf die mittlere *praecinctio* geführt haben muss; weitere *vomitoria* dürften vom Ringkorridor ausgehen, doch sind davon bisher keine Reste nachgewiesen.

Auch aus Nordafrika ist eine beträchtliche Zahl angelehnter Theatercaveen bekannt, doch ist der Anteil an der Gesamtzahl der Theater deutlich kleiner als in Spanien. Auch handelt es sich durchwegs um kleinere Theater. Gesicherte Beispiele sind Aggar, Calama, Cuicul, Leptiminus, Limisa, Lixus, Thubursicum Numidarum und Thugga. Die Schautreppenanlage in Thugga steht für sich. Weitgehend aus dem Fels geschnitten ist Thugga[3187], wo die Felsformation offenbar auch zu einer besonderen Gestaltung des Bühnenhausbereichs mit den *basilicae* geführt hat[3188]. Die *porticus in summa cavea* war von aussen hinten ebenerdig zu betreten[3189]. Gleichwohl mussten die Caveaflügel teilweise gebaut werden. Ganz in den Felsuntergrund geschnitten ist die kleine Cavea von Limisa, teilweise auch Leptiminus[3190]. In Calama und in Cuicul, wohl auch in Aggar sind die Flügel frei gebaut, über die Art der Konstruktion im Einzelnen ist nichts genaueres bekannt. Auch in Thubursicum Numidarum mit einer sehr steilen Caveaneigung mussten die Flügel teilweise gebaut werden, vor allem im Nordosten, wo eine Radialkammer erhalten ist[3191]; sonst sind Radialkammern als Flügelunterbauten in dieser Gruppe von Theatern nicht bezeugt. In Lixus ist der Südflügel offenbar massiv gebaut, doch gehört dieser zum Umbau in eine Arena[3192]; wie die Caveaflügel ursprünglich gestaltet waren, bleibt unbekannt. Die Schautreppenanlage in Thugga, die sich an die Theatertypologie anlehnt, sitzt vollständig auf dem gewachsenen Abhang.

Von den Bauten auf dem Balkan, die in den Zusammenhang der westlichen Theater gehören, weist fast die Hälfte eine ganz angelehnte Cavea auf, doch wird man dies angesichts der geringen Zahl insgesamt nicht allzusehr verallgemeinern wollen. Hinzu kommt, dass das eine Beispiel, Buthroton, eine Cavea der griechischen Zeit ist, welche zusammen mit dem neuen römischen Bühnenhaus weiter verwendet wurde. In Lychnidos ist nur ein Teil des oberen Ranges der Cavea mit der mittleren *praecinctio* bekannt, sodass die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe unsicher bleibt[3193]. Damit bleibt als einziger besser bekannter kaiserzeitlicher Neubau Herakleia Lynkestis. Hier sind die Flügel gebaut, der dazwischen liegende Bereich der Cavea liegt auf dem Fels, teilweise auf der Erde des Abhangs. Als Flügelunterbau wurden gefüllte Kammern verwendet, der äussere Umriss der Cavea ist unregelmässig[3194]. Damit fehlen auf dem Balkan bei dieser Theatergruppe Belege für überwölbte Radialkammern an den Flügeln.

Schliesslich ist auf die grosse Gruppe von 46 westlichen Theatern ausserhalb Italiens einzutreten, die im unteren Teil angelehnt, im oberen frei gebaut waren. Diese Konstruktionsweise, die es erlaubt, die topographischen Gegebenheiten ökonomisch vorteilhaft auszunützen und gleichwohl die Vorteile eines weitgehend freien Aufbaus zu

3187 Die besonders kostengünstige topographische Lage des Theaters hebt L. Carton, Le théâtre de Dougga, MemAcInsc 11, 2, 1904, 94 hervor.

3188 Dazu unten 489.

3189 cf. den rekonstruierten Schnitt bei H. F. Pfeiffer, MemAmAcc 9, 1931, Taf. 12.

3190 Von diesem Theater ist nur wenig bekannt, cf. den Katalogteil *s. v.*

3191 Die Ergänzung mit geradem äusserem Abschluss auf dem Plan bei St. Gsell/Ch. A. Joly, Khamissa, Mdaourouch, Announa 1 (1914) Taf. 13 trifft nicht das Richtige; cf. den exakteren Zustandsplan bei Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) Taf. 85.

3192 Dazu cf. den Katalogteil *s. v.*

3193 Möglicherweise gab es ein drittes frei gebautes *maenianum*, cf. den Katalogteil *s. v.*

3194 cf. den Plan bei T. Janakievski, Heraclea Lynkestis 2: A theatre (1987) Plan 3 neben S. 18.

erreichen, ist auch in Italien recht verbreitet[3195]. Bei den übrigen westlichen Theatern machen Bauten dieser Art fast die Hälfte der Beispiele aus, wobei diejenigen mit oberem Radialkammerkranz, insgesamt 23, etwa gleich häufig sind wie die diejenigen, bei denen die obere Cavea in anderer Weise konstruiert worden ist, nämlich Katane, Tauromenion 2, Aginnum, Alba Helviorum, Arausio, Augusta Raurica 1 und 3, Lugdunum Convenarum, Lutetia Parisiorum, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Carthago Nova, Malaca, Saguntum, Caesarea (Iol), Cillium, Sufetula, Thamugadi, Thignica, Hadrianopolis, Issa und Virunum.

Von den im unteren Teil an den vorhandenen Abhang gelehnten und im oberen Teil über Radialkammern frei gebauten *caveae* findet sich ein Drittel in Gallien, darunter Arelate, Augustodunum, Forum Iulii, Lugdunum und Vindinum, vielleicht auch Augusta Suessionum. Es ist dies die häufigste Konstruktionsart in diesem Gebiet, doch übertrifft sie die anderen Möglichkeiten nicht wesentlich. Arelate wurde oben schon[3196] diskutiert, denn es handelt sich bei dieser Cavea insofern um einen besonderen Fall, als die Cavea einen vollständigen Grundriss aufweist, wie er für die ganz frei gebauten Theater nach dem Vorbild des *theatrum Marcelli* charakteristisch ist, sich gleichzeitig aber an einen wenig geneigten Abhang lehnt. In Augustodunum, Forum Iulii und Lugdunum liegen dagegen typische Beispiele für die Lösung mit oberem Radialkammerkranz vor, wobei der Anteil des Hanges am Caveaunterbau je unterschiedlich ist. In Forum Iulii, wo die Neigung gering ist, sitzt schon die *ima cavea* auf einem massiven Mörtelunterbau, an welchen die Radialmauern der *media cavea* stossen. Auch in Lugdunum sitzt die *ima cavea* auf einem Mörtelkern, darüber folgt eine Serie von langgezogenen Radialmauern, welche durch zwei innere Ringmauern in je drei Abschnitte unterteilt sind, sodass drei unterschiedlich weite Kränze entstehen; nur die oberen beiden waren offenbar zugänglich. Dahinter folgt ein weiterer Kammerkranz, die *summa cavea* sass über zwei Ringkorridoren und gehört nach neuen Untersuchungen ebenfalls schon zum ursprünglichen Bau[3197].

Im sehr grossen Theater von Augustodunum wurde der natürliche Hang bei der Konstruktion der unteren und mittleren Cavea mit einer Mörtelschicht abgedeckt. Nur das dritte *maenianum* wird von Radialmauern getragen, die sich auf eine sehr massive innere Ringmauer abstützen, welche die Basis der ganzen Konstruktion bildet; die Analemmata sind als mächtige Mauern mit Nischen ausgebildet. In Augustodunum ist, anders als in Lugdunum, auch eine Umgangsporticus vorhanden; sie ist zweigeschossig und öffnet sich im Obergeschoss auch zur Cavea hin. In Vindinum muss es sich um eine Theatercavea des westlichen Typus handeln, von welcher nur der obere Radialkammerkranz und die Umgangsporticus nachgewiesen ist, wie zuerst Grenier[3198] richtig gesehen hat; die untere Cavea muss an den Hang gelehnt gewesen sein.

In Noviomagus, wo der als Baugrund gewählte Hang ebenfalls nur flach geneigt war, ist die Cavea über konzentrischen Ringmauern errichtet und von einer Umfassungsmauer umgeben; ein überwölbter innerer Ringkorridor war offenbar von den *aditus* her zu erreichen. Teilweise sind im äusseren Caveabereich auch überwölbte Radialkammern vorhanden, doch ist wegen der nur sehr partiellen Freilegung des Baus offen, ob es sich um einen umlaufenden Radialkammerkranz gehandelt hat. Sicher ist, dass auch hier *vomitoria* von aussen in die Cavea führten. Nicht mehr sicher zu beurteilen sind die schlecht erhaltenen Reste von Augusta Suessionum, wo nur die Umfassungsmauer und verstärkte Analemmata bekannt sind, hinter welchen, wie in Augustodunum, ein Radialkammerkranz gelegen haben könnte.

In Spanien vertritt Caesaraugusta den Typus mit oberem Radialkammerkranz am deutlichsten. Die *ima cavea* sitzt unten auf dem nur wenig Gefälle aufweisenden natürlichen Gelände, im höheren Bereich auf gefüllten Kammern, in welchen auch *vomitoria* untergebracht sind. Hinter einem inneren Ringkorridor folgt die Serie der Radialkammern, zu äusserst eine mehrgeschossige Umgangsporticus; das Theater erweist sich so als zum weitaus grösseren Teil frei gebaut. In Corduba sind die Informationen noch spärlich, Radialkammern zwischen zwei Ringmauern sind aber festgestellt worden. In Tarraco ist die Cavea nur zum kleineren Teil freigelegt. Sie ist teilweise an den natürlichen Hang gelehnt, der obere Teil war über einem Ringkorridor und Radialkammern erbaut[3199]. Bei den übrigen drei Theatern in Spanien, die oben in dieser Gruppe aufgeführt wurden, ist die Zugehörigkeit nicht sicher. In Italica sass die *summa cavea* auf dem *caementa*-Unterbau mit vier Ringmauern und einer dreifachen Kammerreihe dazwischen. Ringkorridore gibt

3195 cf. oben 317f.
3196 cf. oben 320.
3197 Zu den Phasen der Cavea von Lugdunum cf. den Katalogteil *s. v.*
3198 cf. Grenier 848.
3199 Diese sind jedoch auf dem Bestandplan bei R. Mar/M. Roca/J. Ruiz de Arbulo, in: CuadTH 16, Abb. 7 nicht eingetragen.

es nicht, die Kammern waren möglicherweise aufgefüllt[3200]; trifft dies zu, gehört Italica zur nächsten Gruppe von Bauten, die anschliessend besprochen werden. In Segobriga ist gleichfalls nur die *summa cavea* frei gebaut, während der ganze untere Caveabereich in den anstehenden Fels gearbeitet werden konnte; nur die Flügel mussten gebaut werden, darin sind Treppenhäuser untergebracht. Die *summa cavea* trägt, genau betrachtet, nicht ein Radialkammerkranz, sondern ein Ringkorridor, welcher durch Quermauern in Kammern unterteilt war, die zumindest im mittleren Bereich überwölbt waren[3201], wo die Rückmauer aus der älteren keltiberischen Stadtmauer besteht, die wiederverwendet worden ist. Weil keine Durchgänge durch die ältere Stadtmauer hindurch angelegt werden konnten, wurde entlang dieser Mauer ein Durchgang durch den Unterbau der *summa cavea* geführt[3202]. Schwierig ist schliesslich auch die Beurteilung von Regina. Zwar steht die Umfassungsmauer noch weitgehend aufrecht, doch ist vom oberen Caveabereich nichts erhalten; wahrscheinlich sass er auf einem Ringkorridor, doch kann auch ein Radialkammerkranz nicht ausgeschlossen werden[3203].

In Nordafrika ist der unten angelehnte Caveatypus mit einem oberen Radialkammerkranz weniger verbreitet. Ein frühes Beispiel ist das augusteische Theater von Leptis Magna, wo man den Eindruck gewinnt, dass die Geländesituation möglichst weitgehend ausgenützt werden sollte; zu vermuten ist, dass auch die Orientierung des Theaters, welche vom Stadtplan abweicht und im Bühnenbereich mit der *porticus post scaenam* zu planerischen Problemen geführt hat[3204], durch das Vorhandensein einer natürlichen Erhebung bestimmt ist. Nur der untere Rang konnte an den natürlichen Hang gelehnt werden. Für die *summa cavea*, aber auch für die Caveaflügel waren Radialkammern erforderlich; der übrige mittlere Bereich unter dem zweiten bis fünften *cuneus* sitzt über aufgefüllten Kammern.

Ein umlaufender Radialkammerkranz über einer angelehnten unteren Cavea findet sich in Assuras und Rusicade, dazu kommt vielleicht Gurza[3205]. In Rusicade ist ein äusserer und ein innerer Ringkorridor nachgewiesen, in Assuras, wo einige Türen in der Umfassungsmauer zu erkennen sind, scheint es keinen äusseren Ringkorridor gegeben zu haben, doch erlaubt die Verschüttung der Ruine keine genauere Beobachtung. Noch spärlicher sind unsere Kenntnisse des Theaters von Thelepte, für welches aber ein oberer Radialkammerkranz nachgewiesen ist, der auch *vomitoria* von aussen enthielt. Für Seressi, dessen Cavea im unteren Teil an den Hang gelehnt ist, bleibt offen, ob die obere Cavea über Radialkammern oder in anderer Weise konstruiert war.

Im grossen Theater in Carthago ergibt sich eine besondere Situation, da der natürliche Hang mit Substruktionen verschiedener Form zum Unterbau für die Cavea umgestaltet ist[3206]. Die *ima cavea* sitzt auf einem umlaufenden Halbgewölbe, dahinter liegt ein Kranz umlaufender Radialkammern, die von einem inneren Ringkorridor eingefasst und von dort her auch zugänglich sind, hinter welchem sich eine schmale, massiv aufgefüllte Zone findet. Der obere Caveabereich ruhte wieder auf einem umlaufenden Halbgewölbe und auf einem äusseren Kreis von Radialkammern, welche *vomitoria* von aussen auf die obere *praecinctio* enthalten. Oben ist die Cavea mit einem Ringkorridor innerhalb einer Umfassungsmauer abgeschlossen, der sich etwa auf dem Niveau der Hügeloberseite befindet. Das Planschema von Carthago entspricht damit demjenigen einer vollständig in der Ebene gebauten Cavea, nur sitzt diese eben auf dem Abhang. Offen bleibt, wie tief die Unterbauten im unteren Caveabereich hinunterreichen; möglicherweise stehen sie auf ebenem Grund und der Hügelfuss ist zumindest teilweise abgetragen worden[3207].

Zwei Theater auf dem Balkan zeigen eine obere Cavea über Radialkammern. In Salona ist das obere *maenianum* über Radialkammern errichtet, die von aussen zugänglich sind und von einer Umgangsporticus eingefasst werden. Auch die *ima cavea* sitzt teilweise über Radialkammern in der Fortsetzung der äusseren, von denen sie durch eine Ring-

3200 Der überwachsene Zustand der Ruine lässt keine genauere Beurteilung zu.

3201 cf. die Schnittzeichnung bei M. Almagro Basch/A. Almagro Gorbea, Kongress Merida 1982, 29. Dazu auch die Luftaufnahme bei M. Trunk, MM 39, 1998, Taf. 13, 1.

3202 cf. Almagro Basch/Almagro Gorbea, Kongress Merida 1982, 30. Etwas Ähnliches gibt es nur in Bulla Regia, wo eine eigentliche Strasse durch die Umgangsporticus geführt ist; cf. oben 321.

3203 An der modernen Oberfläche sind zwischen der Umfassungsmauer und einer inneren Ringmauer keine Mauerreste zu sehen.

3204 Dazu unten 328.

3205 Auch zu diesem Theater gibt es kaum Informationen, cf. den Katalogteil *s. v.*

3206 Den Aufbau der Cavea veranschaulicht die Schnittzeichnung bei G. Ch. Picard/M. Baillon, Le théâtre romain de Carthage, in: Afrique du Nord antique et médievale, Actes du V[e] colloque international sur l'histoire et l'archéologie de l'Afrique du Nord, Avignon 1990 (1992) 18, Abb. 2.

3207 Die in der vorherigen Anmerkung genannte Schnittzeichnung ist in diesem Punkt nicht deutlich, und auch der beschreibende Text bei Picard/Baillon, Carthge a.O 19f. ist nicht klar. Die Ruine ist insgesamt schlecht bekannt, cf. auch den Katalogteil *s. v.*

mauer getrennt sind[3208]. An den Flügeln finden sich durchgehende Radialkammern, welche die *aditus* aufnahmen. In Scupi war die Hangneigung nicht ausreichend, so dass der untere Caveabereich über konzentrischen Ringmauern errichtet werden musste, die auf den Hang gesetzt wurden. Für die obere Cavea fand dagegen ein Radialkammerkranz der üblichen Art Verwendung. Auch hier waren nur die äussersten Radialkammern, welche die *aditus* aufnahmen, durchgehend.

Neben den besprochenen Bauten mit oberem Radialkammerkranz steht eine ebenso lange Reihe von westlichen Theatern, bei denen der nicht angelehnte obere Caveateil in anderer Weise konstruiert ist. In Katane und Tauromenion 2 konnte die Cavea zum grössten Teil an den vorhandenen Hang gelehnt werden; nur die *summa cavea* musste gebaut werden. Während in Tauromenion die Cavea im Unterbau mit dem ursprünglichen griechischen Koilon identisch ist, handelt es sich in Katane um eine römische Anlage[3209]. In Katane ist die *summa cavea*, welche wohl nicht ganz umlief, massiv aus Mörtelwerk errichtet, welches als Unterbau für die Sitze auch die übrige Cavea bedeckt. Wie die Caveaflügel gebaut waren, ist nicht bekannt. In Tauromenion besteht die *summa cavea* aus traianischer Zeit in einer doppelter Umgangsporticus, welche sich nach aussen und nach innen öffnete, wo sie eine Terrasse trug.

Aus Gallien sind sieben Theater bekannt, die in diesen Zusammenhang gehören. Mehrfach ist die obere Cavea über konzentrischen Ringmauern errichtet. Dies ist in Arausio der Fall, welches eine besonders durchdachte Konstruktionsweise zeigt. Im unteren Bereich, der die *ima cavea* trägt, ist die Cavea an den natürlichen Hang gelehnt, aber auf einen Unterbau mit einzelnen Kammern gesetzt. Nur im frei gebauten Flügelbereich auf der Westseite findet sich aussen eine Arkadenordnung. Die *media* und die *summa cavea* liegen über Ringkorridoren, welche für die Zugänge in die Ränge ausgenützt sind und über äussere Treppenhäuser zu erreichen sind. Hinter der *porticus in summa cavea* liegt ein äusserster nicht überdeckter Ringkorridor, bis zu welchem die Aussentreppen hochführen. Über konzentrischen Ringmauern ist die obere Cavea auch in Aginnum, Aquae Sextiae, Lugdunum Convenarum und in Lutetia Parisiorum errichtet.

Vom Theater in Aginnum sind nur Teile der Fundamentmauern bekannt, doch wird deutlich, dass zwei verschiedene Arten von *vomitoria* sowie zwei aussen angefügte Treppenhäuser den Zuschauerraum erschlossen haben. In Aquae Sextiae sitzt die obere Cavea auf sechs konzentrischen Ringmauern, die nur teilweise mit Radialmauern verbunden sind und massiv aufgefüllt waren. Zwischen den beiden innersten Ringmauern verläuft ein überwölbter Ringkorridor, von dem aus *vomitoria* in das Sitzhaus hinauf führen. In Lugdunum Convenarum ist bisher nur der obere Caveabereich bekannt, der aus der Umfassungsmauer und einem inneren Ringkorridor besteht, der im mittleren Teil durch einen massiven Mörtelkern unterbrochen wird. Die Flügel waren frei gebaut. In Lutetia Parisiorum war der zur Verfügung stehende Hang flach, die Cavea war zum grössten Teil massiv aufgeschüttet, die Aufschüttung mit mindestens einer inneren Ringmauer gestützt; durch die Aufschüttung führten *vomitoria* auf die mittlere Cavea. Die Cavea von Alba Helviorum weist drei Phasen auf, der halbkreisförmige Radialkammerkranz gehört erst der zweiten Bauperiode an, in der dritten Phase wurden die Kammern aufgehöht und aussen mit einer doppelten Ringmauer eingefasst, welche mit kurzen Quermauern verbunden sind. Die *vomitoria*, welche von aussen in die Cavea führten, waren überwölbt, die Kammern wahrscheinlich massiv gefüllt; deshalb ist Alba Helviorum nicht oben im Zusammenhang der Caveae mit Radialkammerkranz angeführt worden. Die äussersten Kammern waren, wie der Südflügel zeigt, durch eine innere Bogenmauer zusätzlich gestützt, wie sie auch anderswo[3210] beobachtet werden konnte. Als letzter gallischer Bau ist Augusta Raurica 3 zu nennen, ein gallorömisches Theater, dessen Cavea der dritten Phase, welche hier zur Diskussion steht, sich an der klassischen westlichen Konstruktionsweise orientiert. Der obere Caveabereich zwischen einer inneren Ringmauer und einer doppelten äusseren Umfassungsmauer, die wie in Alba Helviorum mit Quermauern verbunden ist, war angeschüttet; *vomitoria* führten von aussen ins Sitzhaus. Auch in Augusta Raurica 3 wird der Druck auf die äusseren Ringmauern, ähnlich wie in *Thénac*[3211], durch innere Bogenmauern aufgefangen.

Während die gallischen Beispiele in der Caveagestaltung eher heterogen sind, zeigt sich in Spanien ein weitgehend einheitliches Bild. In Bilbilis, Carthago Nova, Malaca und Saguntum werden als Unterbau für den oberen Caveabereich äussere Ringkorridore verwendet, in

[3208] Dieser Teil der Cavea ist nur ungenügend bekannt, cf. den Plan bei S. Rinaldi Tufi, Dalmazia: Le province dell'impero 2 (1989) 47, Abb. 32, wo die inneren Radialmauern mit einer Ausnahme ergänzt sind.

[3209] Zur Frage eines griechischen Vorgängerbaus des Theaters von Katane cf. den Katalogteil *s. v.*

[3210] cf. oben 315f.

[3211] Oben 315.

Baelo findet sich eine komplexere Konstruktionsweise, die aber auf demselben Konstruktionsprinzip beruht. Überall fehlt damit eine Umgangsporticus. Bilbilis ist weitgehend an den Hang gelehnt, nur die *summa cavea*, die eine *porticus* trug, sitzt auf einem umlaufenden Ringkorridor; die Cavea nimmt weniger als einen Halbkreis ein, wodurch es möglich wurde, auf freie seitliche Flügelbauten zu verzichten. In Carthago Nova ist die Cavea gleichfalls zum grösseren Teil an den Hang gelehnt. Der obere Bereich ist über zwei auf gleichem Niveau liegenden überwölbten Ringkorridoren und einem dritten etwas tiefer liegenden frei gebaut. In der Umfassungsmauer öffnen sich *vomitoria*. Auch Malaca sitzt weitgehend auf dem Hang, nur die *summa cavea* wird von einem umlaufenden Ringkorridor getragen, welcher von den *vomitoria* durchstossen und in vier Segmente aufgeteilt wird; unklar ist, ob diese zu betreten waren. Saguntum liegt an einem steilen Hang, die Sitzreihen sind in den Fels gehauen; die Flügel waren gebaut und enthielten Treppenaufgänge sowie oben einen nicht umlaufenden Ringkorridor. Etwas tiefer findet sich ein umlaufender Ringkorridor[3212], aus welchem sich *vomitoria* nach unten und nach oben öffnen. Die *summa cavea*, welche eine *porticus* trug, ist in einem zweiten Bauvorgang, aber offenbar nicht im Zug einer zweiten Bauperiode als äusserer Ring um die Cavea gebaut worden. In Baelo ist die *ima cavea* auf einen Mörtelunterbau gesetzt, der obere Caveabereich sitzt auf drei konzentrischen Ringmauern, wozu auch die Umfassungsmauer zählt. Diese werden von den *vomitoria* durchstossen, so dass sechs sehr massiv gebaute Kreissektoren mit je zwei nicht zu betretenden Kammern entstanden; nur in den Flügeln gibt es je einen Ringkorridorabschnitt. Der Fuss der Umfassungsmauer folgt dem Geländeverlauf, die Öffnungen der *vomitoria* liegen aussen auf verschiedenen Niveaus. Einzig in Augusta Emerita ist eine Konstruktionslösung gewählt, die ohne Ringkorridore auskommt. Hier war auch für die an den flachen Hang gelehnte *ima cavea* ein Unterbau aus *opus caementicium* erforderlich, aber auch die *media* und *summa cavea* scheinen massiv gebaut zu sein. Als äusserer Abschluss findet sich eine monumentale Umfassungsmauer, die von einer gepflasterten Strasse begleitet ist.

Beispiele für eine gebaute obere Cavea ohne Radialkammerkranz aus Nordafrika sind, wie schon diejenigen mit einem Radialkammerkranz[3213], im Vergleich zur Gesamtzahl der nordafrikanischen Theater nicht sehr zahlreich. Es handelt sich um die Theater von Caesarea (Iol), Cillium, Sufetula, Thamugadi und Thignica. Überall sitzt die obere Cavea auf einem Ringkorridor, auch hier fehlt damit überall eine Umgangsporticus. In Caesarea (Iol) sind die Flügel und die *summa cavea* gebaut. Deren Unterbau besteht aus einem äusseren, an den Flügeln über Treppen zu betretenden Ringkorridor und einem inneren Kranz von Kammern, die gefüllt und nicht zu betreten waren; Durchgänge verbanden den Ringkorridor mit dem Caveainnern. In Cillium, Sufetula[3214], Thamugadi und Thignica ist als Unterbau der oberen Cavea ein überwölbter Ringkorridor vorhanden, der in Thamugadi in Kammern unterteilt ist, welche durch Türen verbunden sind. Davor lag hier eine *porticus in summa cavea*. Nur der Nordflügel musste frei gebaut werden, bei den drei anderen Theatern sind beide Flügel gebaut. In Cillium und Thignica sind die unteren Sitzreihen aus dem gewachsenen Fels gearbeitet. Ungeklärt ist in Thignica, ob der Ringkorridor zu betreten war, denn zu den *aditus* hin und auch in der weitgehend aufrecht stehenden Umfassungsmauer, deren Fuss der ansteigenden Geländelinie folgt, sind keine Türöffnungen vorhanden. Auch zwei Theater auf dem Balkan, Issa und Virunum, weisen eine Caveakonstruktion der hier diskutierten Art auf. Auch hier wurde als Unterbau der oberen Cavea beide Male ein Ringkorridor gewählt. In Virunum waren beide Flügel über Radialgewölben frei gebaut. In Hadrianopolis ist die *summa cavea* über der Umfassungsmauer und zwei inneren konzentrischen Ringmauern errichtet, welche mit Quermauern verbunden sind. Die so entstandenen Kammern waren massiv mit Erde aufgefüllt. Die Umfassungsmauer wurde aussen durch Pfeiler gestützt.

Vergleicht man zusammenfassend die Caveakonstruktionen der übrigen westlichen Theater mit denen Italiens, ergibt sich hier ein einheitlicheres Bild als dort. Die frei gebaute Cavea ist im übrigen Westen seltener als in Italien, besonders beliebt sind hier dagegen im unteren Bereich angelehnte Bauten, aber auch ganz angelehnte Bauten sind weit häufiger. Was die frei gebauten Caveakonstruktionen im Westen angeht, sind reduzierte Grundrisse, wie sie in Italien beliebt sind[3215], weniger verbreitet, auf einen inneren Ringkorridor wird fast nie verzichtet. Gelegentlich fehlt eine Umgangsporticus. Frei gebaute Caveae ohne Radialkammern, wie sie in Italien durch die ganze Kaiserzeit hindurch belegt sind[3216], bleiben im übrigen Westen vereinzelt. Beson-

3212 cf. E. Hernàndez u. a., in: CuadTH 28, mit Abb. 8. 9. 23.

3213 Unten 555.

3214 Hier ist nur am Südflügel ein kleiner Teil der Umfassungsmauer und der inneren Mauer des Ringkorridors zu erkennen.

3215 cf. oben 318.

3216 Oben 313f.

ders hingewiesen sei hier nochmals auf die beiden grossen Theater von Arelate und Carthago, wo das vollständige Grundrissschema der frei gebauten Cavea für eine auf einem mehr oder weniger steilen Hang gesetzte Cavea Verwendung fand.

Die ganz angelehnten Caveabauten, welche in Italien in der Kaiserzeit nur noch vereinzelt vorkommen[3217], bleiben im Westen überall häufig. Sie machen einen Viertel aller Bauten aus und sind damit gleich häufig belegt wie die ganz frei errichteten Caveae. Darin äussert sich, dass ökonomische Aspekte bei der Wahl des Bauplatzes immer eine wichtige Rolle gespielt haben müssen. In Vienna[3218] und Leptis Magna[3219] ist deutlich, dass man dafür in Kauf nahm, dass das Theater mit seiner monumentalen, von weither sichtbaren Fassade von der Orientierung des Stadtrasters abwich, doch gilt dies sicher auch für andere Orte. Der hauptsächliche Vorteil der römischen Theaterbauweise, die freie Standortwahl[3220], fällt gegenüber der Frage der Baukosten offensichtlich weniger ins Gewicht.

Bei den im oberen Bereich frei gebauten Caveae, welche damit ebenfalls auf die freie Standortwahl zu Gunsten einer optimalen Geländeausnützung verzichten, dominieren im Westen zwei Konstruktionsweisen, welche im Allgemeinen offensichtlich nicht kombiniert worden sind. Einerseits wurde die obere Cavea auf überwölbte Radialkammern gesetzt[3221]; dann war auch eine Umgangsporticus vorhanden. Oder es wurde eine Konstruktion mit einem oder auch mehreren äusseren Ringkorridoren gewählt[3222], was zur Folge hatte, dass auf eine Umgangsporticus verzichtet wurde. Bauten, deren obere Cavea innerhalb von Kammersystemen massiv aufgefüllt war, wie sie in Italien nicht selten sind[3223], kommen in übrigen Westen nicht vor; ein Anklang an diese Technik findet sich bloss in der augusteischen Cavea von Caesarea (Iol), wo das innere Ringmauerpaar in einzelne gefüllte Kammern unterteilt ist.

Wenn man schliesslich die verschiedenen Gebiete ins Auge fasst, in welchen westliche Theater errichtet wurden, ergibt sich für Gallien, ähnlich wie für Italien[3224], ein eher buntes, insgesamt etwas heterogenes Bild, während in Spanien und in Nordafrika eine Konzentration auf vier Grundtypen, also die frei gebaute Cavea mit vollständigem Grundriss, die ganz an den Hang gelehnte Cavea sowie die oben frei gebaute Cavea entweder über einem Radialkammerkranz oder über einem Ringkorridorsystem, erfolgt ist, denen sich fast alle bekannten Bauten zuordnen lassen. Auf dem Balkan sind nur wenige Beispiele bekannt, die aber ebenfalls den einzelnen Grundtypen zugehören.

Die Orientierung der Cavea

Nachdem eine Übersicht über die Konstruktionsweisen für den Unterbau der 220 Theater des westlichen Typus, von welchen Reste der Cavea nachgewiesen werden können, gewonnen ist, soll die Frage gestellt werden, welche Orientierung nach der Himmelsrichtung für die *caveae* gewählt wurde und ob sich dabei irgendwelche Gesetzmässigkeiten abzeichnen. Bekanntlich hat Vitr. V 3, 2 hinsichtlich der Orientierung recht präzise Vorschriften gemacht.

Bei den griechischen Koila[3225] hat sich deutlich gezeigt, dass keinerlei Gesetzmässigkeiten für die Ausrichtung des Sitzhauses zu beobachten sind. Massgebend waren dort die geländemässigen Gegebenheiten, um ein Sitzhaus an einen natürlichen Hang lehnen zu können. Auch bei den hier[3226] zusammengestellten römischen *caveae* insgesamt lässt sich keinerlei Präferenz für die Himmelsrichtung erkennen, nach welcher sie ausgerichtet worden sind[3227].

Nur ein Teil der römischen Theater ist frei gebaut[3228]. Nur bei diesen war also grundsätzlich die freie Wahl des Bauplatzes und damit theoretisch die Möglichkeit gegeben, die *cavea* nach übergeordneten Kriterien auszurichten. Für diese Bauten ergibt sich das folgende Bild:

Nach Norden ausgerichtet sind in Italien Acelum, Asculum, Augusta Praetoria, Bononia, Interamnia Praetuttiorum, Luca, Luna, Nemi und Vicetia, ausserhalb Italiens Aginnum. Camulodunum und Sabratha.

Nach Nordosten ausgerichtet sind in Italien Aesis, Aquileia, Augusta Taurinorum, Comum, Corfinium, Fanum Fortunae, Grumentum, Helvia Ricina, Iguvium, Ostia, Parma und Patavium, ausserhalb Italiens Tolosa, Uthina und Utica (kaiserzeitliches Theater).

Nach Osten ausgerichtet sind in Italien Concordia, Florentia, Laus Pompeia, Libarna, Liternum,

3217 Oben 316.
3218 Oben 322.
3219 Oben 325.
3220 cf. oben 310. 375.
3221 Zu den entsprechenden Bauten in Italien oben 317.
3222 Zu den entsprechenden Bauten in Italien oben 317.
3223 cf. oben 315f.
3224 cf. oben 318f.
3225 Dazu oben 74f.
3226 cf. oben 309f.
3227 Für die Ausrichtung cf. die Einträge zu den einzelnen Bauten im Katalogteil *s. v.*
3228 Dazu oben 312–316.

Mediolanum, Mons Aegrotorum, Peltuinum, Pollentia, Roma (*theatrum Balbi*), Roma (*theatrum Pompei*) und Teanum Sidicinum, ausserhalb Italiens Antipolis und Boutae.

Nach Südosten ausgerichtet sind in Italien Allifae, Cales, Copiae, Faleria, *Gioiosa Ionica*, Nora, Pompeii (*theatrum tectum*) und Saepinum, ausserhalb Italiens Syrakusai (Gymnasion), Aquae Sextiae, Althiburus, Bulla Regia und Civitas Popthensis.

Nach Süden ausgerichtet sind in Italien Albintimilium, Aquinum, Brixia, Civitas Camunorum, Minturnae und Neapolis, ausserhalb Italiens Apta Iulia, Osca, Ammaedara, Bararus und Madauros.

Nach Südwesten ausgerichtet sind in Italien Albanum Domitiani, Antium, Mevania, Misenum, Nola, Roma (*theatrum Marcelli*) und Telesia, ausserhalb Italiens Simitthus.

Nach Westen ausgerichtet sind in Italien Augusta Bagiennorum, Bovillae, Caere, Capua, Carsulae, Planasia und Suessa, ausserhalb Italiens Vienna (Kultheater) und Bracara Augusta.

Nach Nordwesten ausgerichtet sind in Italien Aquae Statiellae, Beneventum und Herculaneum, ausserhalb Italiens Lopodunum, Cirta und Tipasa.

Diese Zusammenstellung macht deutlich, dass die Vorschrift Vitruvs, eine Ausrichtung nach Süden zu vermeiden, in der Realität der erhaltenen Bauten keinerlei Entsprechung findet. Gerade unter den afrikanischen Theatern, wo die von Vitruv befürchtete Hitzeeinwirkung besonders gross gewesen sein dürfte, zeigt mehr als die Hälfte der frei gebauten *caveae* eine südliche Orientierung! Unter den übrigen möglichen Ausrichtungen sind alle Himmelsrichtungen vertreten, wenn auch mit unterschiedlicher Gewichtung. Am beliebtesten erweist sich mit dreizehn Beispielen die Ausrichtung nach Osten, am wenigsten häufig vertreten ist mit fünf Beispielen diejenige nach Nordwesten. Es ergeben sich somit keine signifikanten Schwerpunkte. Verallgemeinernde Schlüsse sind daher kaum möglich, ausser der Feststellung, dass offensichtlich für die Ausrichtung der Cavea in jedem einzelnen Fall je besondere Gründe ausschlaggebend gewesen sind[3229]. Eine allgemeine, auf die Himmelsrichtungen abstellende Regelung hat es mit Sicherheit nicht gegeben.

Die Innengliederung der Cavea

Die Innengliederung der Cavea erfolgte einerseits in horizontaler Weise, mit einer Unterteilung in verschiedene Ränge oder *maeniana*, welche in der Regel durch Umgänge[3230], durch *praecinctiones,* voneinander getrennt wurden. Daneben steht eine radiale Gliederung in eine unterschiedliche Anzahl von Keilen, *cunei*. Unter den oben bereits diskutierten spätrepublikanisch-frühaugusteischen Bauten[3231] gibt es eine Reihe von 30 Theatern, für deren Cavea zumindest einzelne Hinweise zur Innengliederung vorhanden sind, davon 28 in Italien. Da dieser Aspekt oben noch nicht in Betracht gezogen wurde, werden diese Theater hier mit herangezogen. Es handelt sich um Alba Fucens, Allifae 1, Amiternum, Arretium (Castelsecco), Bononia 1, Casinum, Corfinium, Eporedia, Falerii Novi, *Gioiosa Ionica*, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Iuvanum, Minturnae, Nuceria 1, Pausilypum (Theater), Pompeii (grosses Theater und *theatrum tectum*), Roma (*theatrum Balbi*), Roma (*theatrum Marcelli*), Roma (*theatrum Pompei*), Scolacium, Spoletium, Suessa, Teanum Sidicinum, Tibur (Hercules-Heiligtum), Tuder, Tusculum, sowie ausserhalb Italiens Gades und Hippo Regius.

Nur für einen Teil der übrigen kaiserzeitlichen *caveae* ist die Innengliederung in *maeniana* und *cunei* ganz oder teilweise bekannt. In Italien[3232] sind dies 57 Beispiele, nämlich das Albanum Domitiani, Albintimilium, Antium, Asculum, Atria, Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Bauli, Beneventum, Bononia 2, Bovillae, Brixia, Carsulae, Casinum, Concordia, Copiae 2, Elea 2, Faesulae, Faleria, Ferentium, Ferentinum, Firmum, Florentia, Grumentum, Helvia Ricina, Herculaneum, Libarna, Luca, Luna, Mediolanum, Mevania, Misenum, Mons Aegrotorum, Neapolis, Nemi, Nora, Ocriculum, Ostia, Ostra, Parma, Patavium, Peltuinum, Planasia, Pola (Monte Zara), Pola (Kapitoltheater), Pollentia, Saepinum, Tergeste, Tibur (Hercules-Heiligtum), Tibur (Akademie-Theater), Tibur (griechisches Theater), Urbs Salvia, Venafrum, Verona, Vicetia und Volaterrae, in Sizilien vier Beispiele, nämlich Akrai 2, Katane 3, Syrakusai S 4 – S 5 und

[3229] Für die griechischen Theater hat M. F. Gerhäuser die Ausrichtungen unter dem Kriterium der Tageslichtverhältnisse untersucht, cf. oben 53, Anm. 273; eine ähnliche Untersuchung könnte, unter Berücksichtigung der je lokalen Gegebenheiten, auch für die römischen Bauten unternommen werden.

[3230] Bei Fensterbusch, Vitruv. Zehn Bücher a. O. (oben Anm. 103) 229, V 3, 4; 231, V 6, 2; 237, V 7, 2 heissen sie in Anlehnung an den Wortsinn von *praecinctio* Gürtelgänge oder Gürtel.

[3231] cf. oben 296–303. Dort auch zur chronologischen Abgrenzung.

[3232] Der Plan von Asisium ist eine neuzeitliche ideale Ergänzung, der keinerlei Baureste entsprechen, cf. den Katalogteil *s. v.*

Tauromenion 2, in Gallien 18 Beispiele, nämlich Alba Helviorum, Antipolis, Apta Iulia, Aquae Sextiae, Arausio, Arelate, Augusta Raurica 1 und 3, Augustodunum, Forum Iulii, Lugdunum, Lugdunum Convenarum, Nemausus, Tolosa, Vasio, Vienna, Vienna (Kulttheater), Vindinum, in Spanien 19 Beispiele, nämlich Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Caesaraugusta, Carthago Nova, Clunia, Gades, Italica, Mago, Malaca, Metellinum, Olisipo, Regina, Saguntum, Segobriga, Tarraco, Termes, Urso, in Nordafrika 23 Beispiele, nämlich Althiburus, Ammaedara, Assuras, Bulla Regia, Caesarea (Iol), Calama, Carthago, Cillium, Cuicul, Hippo Regius, Leptis Magna, Limisa, Lixus, Madauros, Rusicade, Sabratha, Simitthus, Thamugadi, Thubursicum Numidarum, Thugga, Thugga (Schautreppe), Tipasa und Uthina, sowie schliesslich auf dem Balkan sechs Beispiele, nämlich Buthroton, Herakleia Lynkestis, Lychnidos, Salona, Scupi und Virunum.

Die Unterteilung in *maeniana*

Bei einem grossen Teil der aufgezählten Bauten ist die Einteilung in *maeniana* noch fassbar. Es sind dies immerhin 144 Theater, darunter in Italien das Albanum Domitiani, Albintimilium, Allifae 1, Amiternum, Antium, Arretium (Castelsecco), Asculum, Atria, Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Bauli, Beneventum, Bononia 1, Bononia 2, Bovillae, Brixia, Carsulae, Concordia, Copiae 2, Corfinium, Elea 2, Eporedia, Faesulae, Faleria, Falerii Novi, Ferentium, Ferentinum, Firmum, Florentia, Grumentum, Helvia Ricina, Herculaneum, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Iuvanum, Libarna, Luca, Luna, Mediolanum, Mevania, Minturnae, Misenum, Mons Aegrotorum, Neapolis, Nemi, Nora, Ocriculum, Ostia, Ostra, Parma, Patavium, Pausilypum, (Theater), Peltuinum, Planasia, Pola (Monte Zara), Pola (Kapitoltheater), Pollentia, Pompeii (grosses Theater), Pompeii, (*theatrum tectum*), Roma (*theatrum Balbi*), Roma (*theatrum Marcelli*), Roma (*theatrum. Pompei*), Saepinum, Scolacium, Spoletium, Suessa, Tergeste, Tibur (Hercules-Heiligtum), Tibur (Akademie-Theater), Tibur (griechisches Theater), Tuder, Urbs Salvia, Venafrum, Verona, Vicetia und Volaterrae, in Sizilien Akrai 2, Katane 3, Syrakusai S 4 – S 5 und Tauromenion 2, in Gallien Alba Helviorum, Antipolis, Apta Iulia, Aquae Sextiae, Arausio, Arelate, Augusta Raurica 3, Augustodunum, Forum Iulii, Lugdunum, Lugdunum Convenarum, Nemausus, Tolosa, Vasio, Vienna, Vienna (Kulttheater) und Vindinum, in Spanien Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Caesaraugusta, Carthago Nova, Clunia, Italica, Mago, Malaca, Metellinum, Olisipo, Regina, Saguntum, Segobriga, Tarraco, Termes und Urso, in Nordafrika Althiburus, Ammaedara, Assuras, Bulla Regia, Calama, Caesarea (Iol), Carthago, Cillium, Cuicul, Leptis Magna, Limisa, Lixus, Madauros, Rusicade, Sabratha, Simitthus, Thamugadi, Thubursicum Numidarum, Thugga, Thugga (Schautreppe), Tipasa und Uthina, sowie auf dem Balkan Buthroton, Herakleia Lynkestis, Lychnidos, Salona, Scupi und Virunum.

Auch dort, wo von den Sitzreihen keine Reste mehr vorhanden sind, spiegelt sich die Gliederung in *maeniana* im Cavea-Unterbau, wo sich die Radialkammersysteme, innere Ringkorridore und von diesen ausgehende Treppen abzeichnen, die sich als *vomitoria* in die Cavea geöffnet haben müssen. Allerdings sind dennoch oft keine genauen Aussagen zu ermitteln, denn zum einen müssen sich nicht alle Unterteilungen notwendigerweise im Unterbau abzeichnen. Dies bedeutet, dass die Zahl der *maeniana* grösser sein kann, als dies der Unterbau zeigt. Zum anderen ist es auch nicht so, dass überall dort, wo Aufgänge nachgewiesen sind, auch besondere *praecinctiones* vorhanden sein müssen, auf welche diese münden. Bei einer Reihe besser erhaltener *caveae* öffnen sich die Aufgänge auf eine mittlere Sitzreihe, die offenbar auch die Funktion einer *praecinctio* zu übernehmen hatte, ohne dass sie breiter ausgebildet wären; verwiesen sei hier nur auf Augusta Emerita, Vasio oder Saguntum.

Eine weitere Unsicherheit besteht darin, dass oft nicht mehr auszumachen ist, ob es zuoberst eine *porticus in summa cavea* oder allenfalls ein weiteres *maenianum* gegeben hat; eine *porticus in summa cavea* könnte zudem ein zusätzliches *maenianum* enthalten oder getragen haben[3233]. Es empfiehlt sich deshalb ein heuristisches Vorgehen. Zunächst sind die Grundrisse zu unterschieden hinsichtlich des Fehlens oder Vorhandenseins einer Umgangsporticus oder eines umlaufenden Ringkorridors, der eine *summa cavea* getragen hat, über deren Ausformung später im Zusammenhang zu sprechen sein wird[3234]. Ein zweiter Gesichtspunkt, der an die Grundrisse herangetragen wird, ist die Frage nach der

[3233] Zu diesem Problem im Einzelnen unten 369.

[3234] Zur Ausgestaltung der *summa cavea* und zur *porticus in summa cavea* allgemein cf. unten 367–371.

Anzahl der *maeniana*, einmal abgesehen vom Vorhandensein einer äusseren Umgangsporticus oder eines äusseren Ringkorridors. Mit Blick auf die beiden genannten Kriterien lässt sich erkennen, dass es *caveae* mit einem, mit zwei, mit drei oder mit vier *maeniana* gibt, wobei jeweils Lösungen mit oder ohne äusserem Umgang belegt sind.

Überblickt man die erhaltenen Bauten, ist allerdings deutlich, dass in der Regel zwei *maeniana* vorhanden sind. Auch drei *maeniana* sind nicht selten, dagegen findet sich eine grössere Zahl nur vereinzelt. Eher seltener sind auch römische *caveae* mit nur einem einzigen *maenianum*. Wo mehr als ein *maenianum* vorhanden ist, öffnen sich in der Regel auf die dazwischen liegenden *praecinctiones* Aufgänge für die Zuschauer. Grundsätzlich kann man davon ausgehen, dass die Anzahl der *maeniana* in Relation steht zu der gesamten Grösse einer Cavea. Wie weit dies im Einzelnen jeweils zutrifft, wird die anschliessende Diskussion der Monumente zeigen.

Ein maenianum *ohne Ringkorridor oder Umgangsporticus*

Wenig zahlreich sind die Beispiele mit einem einzigen *maenianum* ohne äusseren Ringkorridor oder Umgangsporticus, nämlich Copiae 3, Iuvanum, Nemi und Planasia sowie das *theatrum tectum* von Pompeii; ausserhalb Italiens kommen Nemausus, Termes, Urso, Limisa, Madauros und, als Sonderfall, die Schautreppenanlage von Thugga dazu. Es handelt sich bei den genannten durchwegs um kleine Bauten. Das Villentheater von Planasia hat eine Breite von nur 13 m. Die grössten Breiten weisen Copiae 3 mit 37 m, das *theatrum tectum* von Pompeii mit 34,8 m und Madauros mit 33 m auf. Für sich stehen Akrai 2 und Elea 2, beide im Übrigen ebenfalls eher klein, wo es sich um ein weiter verwendetes, im Fall von Elea 2 auch modifiziertes griechisches Sitzhaus handelt. Schliesslich bleiben noch einige Sonderfälle, wo das Vorhandensein eines einzigen *maenianum*, falls dies wirklich so ist, auffällig wäre. In Florentia zeichnet sich im Caveaunterbau keine Gliederung ab, mit Ausnahme einer umlaufenden Umgangsporticus, die eine *porticus in summa cavea* getragen haben kann. Angesichts der Gesamtbreite des Theaters von etwa 100 m erscheint es jedoch ganz unwahrscheinlich, dass die Cavea nicht in *maeniana* unterteilt gewesen ist. Die Art des Unterbaus ohne innere Gliederung ist für die Kaiserzeit ungewöhnlich[3235]. In der etwa gleich grossen Cavea von Asculum ist eine mittlere Ringmauer vorhanden, welcher eine *praecinctio* als Caveaunterteilung entsprochen haben dürfte, so dass eine Cavea mit zwei *maeniana* unterhalb der *summa cavea* vorliegen dürfte[3236]. Auch in Florentia wird man eine analoge Lösung annehmen, sei es, dass sich die Unterteilung im Unterbau nicht widerspiegelt, sei es, dass eine allfällige innere Ringmauer bei den Untersuchungen von beschränkter Ausdehnung noch nicht identifiziert oder nicht erkannt worden ist[3237]. Der Plan des vermeintlichen Theaters von Asisium ist von G. Antolini, welcher sich ausdrücklich auf Palladio bezieht[3238], frei erfunden. Ein letzter problematischer Bau ist schliesslich Lixus, welches allein von seiner erhaltenen Gesamtbreite her aus dem Rahmen fällt. Beim Umbau zur Arena ist unten eine unbekannte Zahl von Sitzreihen entfernt worden[3239], aber auch oben hat es ursprünglich möglicherweise weitere Sitzreihen, dann wohl in der Form eines zweiten *maenianum*, gegeben.

Ein maenianum *mit einer Umgangsporticus*

Auch die Zahl der *caveae* mit einem *maenianum* und einer äusseren Umgangsporticus ist beschränkt. Hierher gehören die eher kleinen Theater von Augusta Bagiennorum, Faesulae, Herculaneum und das sehr kleine Theater von Mons Aegrotorum, die möglicherweise alle augusteisch sind. Unter einem formalen Gesichtspunkt gehört auch das grosse Theater 3 von Pompeii hierher, doch handelt es sich hier in Wirklichkeit um eine nachträgliche Erweiterung einer hellenistisch-kampanischen Cavea mit einem zweiten gebauten Rang oben. Ob das ursprüngliche Sitzhaus einheitlich und nicht unterteilt war, ist unbekannt; bei keinem einzigen der kampanischen Theater (Nuceria, *Pietrabbondante*, Pompeii, Sarnus) ist die Vertikalgliederung der Cavea nachgewiesen. Herculaneum gehört zu den am besten erhaltenen Theatern, und hier ist auch die Ausgestaltung der oberen Cavea über dem Umgangskorridor bekannt[3240]. Über einer hohen Rückmauer hinter

3235 Dazu schon oben 310.

3236 cf. dazu oben 314 und unten 333.

3237 Das Theater von Florentia ist nur schlecht bekannt; cf. den Grundriss bei G. Maetzke, Florentia (Firenze), Italia romana – municipi e colonie I 5 (1941) 60, Abb. 6 (erweiterter Plan von A. Minto, Dioniso 6, 1937, Abb. 1 neben S. 4), und zuletzt den Plan bei M. Pagni (Hrsg.), Atlande archeologico di Firenze. Indagine storico-archeologica dalla preistora all'alto medioevo (2010) 159, Taf. 6, wo die archologisch nachgewiesenen Teile des Grundrisses hervorgehoben sind.

3238 G. Antolini, Il tempio della Minerva in Assisi confrontato con le tavole di Andrea Palladio ^{2}(1828), appendice 6, Taf. 4, 1. cf. dazu auch den Katalogteil *s. v.* Dagegen ist die Existenz eines Theaters in Asisium inschriftlich nachgewiesen.

3239 cf. den Katalogteil *s. v.*

3240 cf. die Schnittzeichnung bei Piranesi, Il teatro di Ercolano a. O. (oben Anm. 3131) Taf. 4. Danach Pagano, CronErc 1993 a. O.

dem ersten *maenianum* findet sich oberhalb des Gewölbes des Umgangskorridors ein zweites *maenianum*, welches nur aus drei Sitzreihen besteht und wiederum durch eine Rückmauer abgeschlossen ist. Der Bereich oberhalb der Arkaden der Aussenfassade scheint gerade abgeschlossen und nicht betretbar gewesen zu sein[3241]. Ein vergleichbares oberes *maenianum* dürfte auch Faesulae gehabt haben, wo der äussere Ringkorridor wie die Umgangsporticus in Herculaneum doppelt angelegt ist. Eine ähnliche Ausgestaltung mit einem kleinen oberen *maenianum* ist wohl auch für Augusta Bagiennorum und Mons Aegrotorum anzunehmen[3242]. Auch im grossen Theater von Pompeii ist die obere Cavea ausreichend erhalten gewesen, um erkennen zu lassen, dass die *summa cavea* oberhalb des überwölbten oberen Umgangskorridors vier (heute nicht mehr erhaltene) Sitzreihen umfasste.

Zwei maeniana *ohne äusseren Ringkorridor oder Umgangsporticus*

Zwei *maeniana* ohne einen äusseren Ringkorridor oder eine Umgangsporticus weisen Albintimilium, Amiternum, Arretium (Castelsecco), Iguvium, Luna, Nora, Ostra, Suessa 1, Tibur (sog. griechisches Theater), Lugdunum Convenarum, Italica, Mago[3243], Regina, Calama, Cuicul, Thubursicum Numidarum[3244], Buthroton[3245] und Herakleia Lynkestis auf. Auf Grund des erhaltenen Caveaunterbaus lassen sich mit grosser Wahrscheinlichkeit auch die Theater im Albanum Domitiani[3246], von Allifae I[3247], Atria (Adria), Bauli, Concordia[3248], Ferentinum, Teanum Sidicinum I[3249], Tuder[3250], Venafrum 1, Antipolis[3251] und Scupi dieser Gruppe anschliessen. Insgesamt sind dies 30 Zeugnisse für diese Art der Innengliederung.

Hinsichtlich ihrer Grösse gehören die Theater dieser Gruppe zumeist zu den kleineren Bauten. Zu den grössten unter ihnen zählen die spätrepublikanisch-frühaugusteischen *caveae* von Amiternum, Iguvium und Teanum Sidicinum 1 sowie Concordia und Venafrum 1 aus augusteischer Zeit. Von der Chronologie her ist die Streuung dieser Bauten sehr breit, neben spätrepublikanischen Beispielen[3252] steht Albintimilium, das zu den spätesten Theatern in Italien gehört. Das älteste Beispiel ausserhalb Italiens ist Italica, welches im Beginn des 1. Jahrhunderts n. Chr. errichtet wurde, die nordafrikanischen Beispiele von Calama, Cuicul und Thubursicum Numidarum gehören in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr.

Die beiden vorhandenen *maeniana* sind manchmal etwa gleich breit, doch kann das obere breiter sein als das untere, oder auch umgekehrt. Eine Regelmässigkeit lässt sich nicht ablesen. In der Mehrzahl der Bauten fasste demnach das obere *maenianum* wegen der grösseren Länge des Halbkreises der einzelnen Sitzreihen bedeutend mehr Zuschauer als das untere. Anders ist dies in Amiternum, Nora, Ostra, Teanum Sidicinum 1 und Italica, vielleicht auch in Thubursicum Numidarum, wo das untere *maenianum* jeweils deutlich grösser als das obere ist. Ein deutlich breiteres oberes *maenianum* haben Luna, Calama und Cuicul, während in Albintimilium, Concordia, Ferentinum, Iguvium[3253], Regina und Herakleia Lynkestis[3254], die Breite der *maeniana* sich in etwa entspricht.

(oben Anm. 3131) 138, Abb. 14.

3241 Er ist am Bau allerdings offensichtlich nicht erhalten, cf. die Schnittzeichnung bei Piranesi, Il teatro di Ercolano a. O. Taf. 5. Danach Pagano, CronErc 1993 a. O. 133, Abb. 13.

3242 Allgemein zur Ausgestaltung des Bereichs über der Umgangsporticus unten 351.

3243 Das Theater ist schlecht bekannt; in der Literatur werden nur zwei *maeniana* genannt, cf. den Katalogteil *s. v.*

3244 Der obere Caveaabschluss ist nicht bekannt, doch gibt es keinerlei Hinweise auf einen äusseren Ringkorridor.

3245 Der obere Caveaabschluss ist nicht bekannt, das zweite *maenianum* ist wohl erst in römischer Zeit oberhalb des griechischen Sitzhauses zwischen zwei seitlich gerade nach hinten laufenden, aber nicht parallelen Umfassungsmauern angelegt worden. Ein oberer Abschluss in Form eines Ringkorridors oder einer Umgangsporticus kann ausgeschlossen werden.

3246 Die auf dem Plan bei Lugli, BullCom 1918, Taf. 2 (danach Guida Laterza 7 [Dintorni di Roma] 77) hypothetisch eingetragene äusserste Ringmauer ist nicht Teil der Cavea, sondern muss, falls es sie so gegeben hat, eine Geländeabstützung bezeichnen, vor welcher ein Weg um die Cavea herumlief und hinten Zugang zum Radialzugang bot. cf. schon oben Anm. 3135.

3247 Der Bau ist unpubliziert, die verfügbaren Angaben sind sehr beschränkt, cf. den Katalogteil *s. v.*

3248 Das Fundament des äusseren Abschlusses der Cavea ist auf dem Plan bei E. Di Filippo Balestrazzi, Antichità altoadriatiche 41, 1994, Abb. 8 sehr massiv, doch scheint es dennoch zu schmal, um eine Umgangsporticus zu tragen.

3249 Der Ringkorridor gehört hier zur Phase 2; offen bleibt, ob er schon einen Vorgänger in der Phase 1 hatte.

3250 Der Grundriss ist nur zum kleinsten Teil bekannt sind, und es ist daher nicht ganz auszuschliessen, dass es aussen eine Umgangsporticus oder einen Ringkorridor gegeben hat.

3251 Der Plan von 1886 ist hinsichtlich des äusseren Caveaabschlusses wenig aussagekräftig, das Vorhandensein einer Umgangsporticus kann nicht ausgeschlossen werden.

3252 Das früheste hier angeführte Theater, Arretium (Castelsecco), steht noch in griechischer Tradition; cf. den Katalogteil *s. v.*

3253 Das erste *maenianum* umfasste 10 Sitzreihen, das zweite *maenianum* wird mit 9 Reihen ergänzt.

3254 Die zehnte von 20 Sitzreihen diente auch als *praecinctio*.

Die Caveaform mit zwei *maeniana* ohne zusätzlichen äusseren Abschluss ist eine einfache Art der Caveagestaltung ohne grössere monumentale Ansprüche, denn sie verzichtet auf eine Ausgestaltung der Caveafassade in Form einer Umgangsporticus. Als schlichte Lösung bleibt sie durch die ganze Kaiserzeit hindurch möglich.

Zwei maeniana *mit einem äusseren Ringkorridor oder einer Umgangsporticus*

Eine grössere Zahl von Theatern weist zwei *maeniana* und dazu einen äusseren Ringkorridor oder eine Umgangsporticus auf[3255]. Es handelt sich um die Bauten in Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Bovillae, Carsulae, Casinum, Faleria, Neapolis, Ostia I[3256], Pausilypum, (Theater), Tergeste, Tibur (Hercules-Heiligtum)[3257], Tibur (Akademie-Theater), Verona, Volaterrae, Tauromenion 2, Alba Helviorum, Forum Iulii, Vasio, Acinipo, Malaca, Bulla Regia, Caesarea (Iol), Cillium, Simitthus, Tipasa und Salona. Dazu kommt eine Reihe weiterer Theater, wo auf Grund der erhaltenen Teile des Unterbaus eine entsprechende Cavea-Gliederung angenommen werden kann. Es sind dies Asculum, Beneventum, Brixia, Corfinium, Eporedia, Ferentium, Firmum, Grumentum, Helvia Ricina, Interamnia Praetuttiorum, Libarna, Luca, Mediolanum, Mevania, Misenum, Parma, Patavium[3258], Pola (Kapitoltheater), Pola (Monte Zara), Pollentia, Roma (*theatrum Balbi*), Saepinum, Spoletium, Teanum Sidicinum 2, Venafrum, Vicetia, Apta Iulia, Arelate[3259], Vindinum, Metellinum, Tarraco, Althiburus, Rusicade, Thamugadi und Virunum. In Tusculum 2 ist eine Umgangsporticus nachgewiesen, die Inneneinteilung der Cavea in *maeniana* bleibt dagegen unbekannt.

Mit insgesamt 61 Theatern ist dieser Grundrisstypus der Cavea bei weitem der häufigste und schliesst fast die Hälfte der untersuchten Bauten ein[3260]. Was die Grösse der Cavea angeht, sind unter den Beispielen kleine, mittlere und grosse Bauten. Unter 50 m breit sind Faleria und das Villentheater von Pausilypum sowie Grumentum; unter den ganz grossen sicheren Beispielen sind Caesarea (Iol) mit 130 m Breite sowie Verona und Tauromenion 2, welche mehr als 100 m Breite erreichen, unter den wahrscheinlichen Beispielen auch Patavium, Pola (Monte Zara) und Vindinum. Hervorzuheben ist, dass sich in dieser Gruppe auch das kleinste der stadtrömischen Theater, das *theatrum Balbi* befindet, welches zwischen 19 und 13 v. Chr. erbaut worden ist. Dieses kann aber nicht der Prototyp der hier diskutierten Caveaform gewesen sein, denn die spätrepublikanischen Beispiele in Corfinium und Tibur (Hercules-Heiligtum) dürften älter als das *theatrum Balbi* sein.

Mit der Grundrissformel zwei *maeniana* und Umgangsporticus oder äusserer Ringkorridor ist offenbar der Standardtypus für die römische Theatercavea gefunden worden. Dieser kann und muss aber noch weiter differenziert werden; zu unterschieden ist zwischen der Lösung mit einem äusseren Ringkorridor und derjenigen mit einer Umgangsporticus. Es ist offensichtlich, dass nur die Lösung mit einer Umgangsporticus eine monumentale Caveafassade mit sich brachte[3261]. Alle frühen Beispiele zeigen die Lösung mit einem äusseren Ringkorridor (Corfinium) oder einem oberen Umgang (Casinum). Das erste bekannte Beispiel mit einer Umgangsporticus ist das *theatrum Balbi*. Bei diesem ist der Grundrisstypus somit erstmals mit einer monumentalen Caveafassade verbunden worden, und in dieser Hinsicht kann das *theatrum Balbi* als Vorbild für die späteren Bauten gewirkt haben. Die Umgangsporticus ist aber nicht nur mit diesem Grundrisstypus verbunden worden, ihre Herausbildung wird im Einzelnen später zu diskutieren sein[3262].

Von den genannten 61 Theatern haben 28 eine Umgangsporticus, die allerdings nicht überall umlaufend ist, nämlich Augusta Taurinorum, Bovillae, Beneventum, Carsulae, Faleria, Ferentium, Grumentum, Helvia Ricina, Interamnia Praetuttiorum, Libarna, Luca, Mediolanum, Neapolis, Ostia, Parma (?), Roma (*theatrum Balbi*), Verona, Vicetia, Tauromenion 2[3263], Apta Iulia, Arelate, Vasio, Vindinum, Althiburus, Bulla Regia, Simitthus, Tipasa[3264],

[3255] Zwei *maeniana* sind auch in Aquae Sextiae vorhanden, der äussere Abschluss der Cavea ist aber nicht sicher bekannt.

[3256] Schon beim ursprünglichen Bau war eine Umgangsporticus vorhanden, doch ist deren Form im Einzelnen nicht bekannt; cf. den Katalogteil *s. v.*

[3257] Auf Grund der drei nachgewiesenen *vomitoria* werden eine mittlere *praecinctio* und zwei *maeniana* angenommen.

[3258] Eine Umgangsporticus ist bisher nicht nachgewiesen, aber wahrscheinlich; cf. den Katalogteil *s. v.*

[3259] Die äusseren Radialkammern werden durch Quermauern mit Türen unterteilt, was darauf deuten könnte, dass sie ein zweites und ein drittes *maenianum* getragen haben, doch bleibt dies unsicher.

[3260] Die untersuchten 140 Bauten sind oben 312f. aufgezählt.

[3261] Dazu unten 352–355.

[3262] cf. unten 351f.

[3263] Hier liegt eine besondere Ausgestaltung vor, denn die *porticus* findet sich nur im Bereich der *summa cavea*.

[3264] Die Umgangsporticus ist unfertig geblieben, cf. den Katalogteil *s. v.*

Salona sowie als Spezialfall Augusta Praetoria[3265]. Weitere Theater haben einen äusseren Ringkorridor, nämlich Asculum, Brixia, Corfinium, Eporedia, Firmum, Misenum, Pausilypum, Pola (Kapitoltheater), Pola (Monte Zara), Pollentia, Saepinum, Spoletium, Suessa 2, Teanum Sidicinum 2, Tergeste, Tibur (Akademie-Theater), Venafrum 2, Volaterrae, Alba Helviorum, Forum Iulii, Malaca, Metellinum, Caesarea (Iol), Cillium, Rusicade, Thamugadi und Virunum (?). Nur einen äusseren Umgang haben das frühe Theater von Casinum und der augusteische Bau in Acinipo. Unbekannt ist die Lösung im Einzelnen in Mevania, Patavium und Tarraco. Dies bedeutet, dass die anspruchsvollere Form mit einer monumentalen Umgangsporticus nur für etwa die Hälfte aller Bauten des Typus gewählt wurde. Hinsichtlich der Chronologie lassen sich keine Schwerpunkte erkennen, ausser dass die Form mit der Umgangsporticus, wie schon gesagt, erst zu Beginn der Kaiserzeit aufzukommen scheint. Auch hinsichtlich der geographischen Verteilung sind keine Unterschiede zu beobachten. Die Gestaltung des äusseren Caveaabschlusses hing einerseits von den Geländegegebenheiten ab, denn je stärker ein Theater angelehnt war, desto weniger war es möglich oder nötig, eine Umgangsporticus mit monumentaler Fassade zu errichten. Zum anderen war ohne Zweifel der monumentale Anspruch der Bauherren ausschlaggebend, denn eine Umgangsporticus war sicher im Bau aufwendiger als eine einfache äussere Ringmauer, selbst wenn diese mit Schmuckelementen an der Fassade bereichert war.

Die Breite der beiden *maeniana* ist, wie bei den besprochenen Bauten ohne Umgangsporticus oder äusseren Ringkorridor, unterschiedlich. Neben etwa gleich breiten *maeniana* wie in Helvia Ricina, in Libarna, in Ostia, im *theatrum Balbi*, in Spoletium, Volaterrae und Forum Iulii stehen zahlreiche Beispiele, wo das obere *maenianum* schmaler ist, wie in Asculum, Casinum, Ferentium, Grumentum, Pausilypum, Tergeste, Tibur (Akademie-Theater), Verona, Tauromenion 2, Vasio, Acinipo, Malaca, Bulla Regia, Caesarea (Iol), Cillium und Salona. Eher selten bleibt bei diesem Grundrisstypus offenbar ein schmaleres unteres *maenianum* wie in Augusta Praetoria, Beneventum, Faleria, Misenum, Neapolis, Parma, Vicetia, Arelate, Simitthus, Thamugadi und Tipasa. Eine Regel lässt sich nicht ableiten. Insbesondere hat es kein festes Verhältnis zwischen der Anzahl der Sitzplätze in den einzelnen Rängen gegeben.

Drei maeniana *ohne äusseren Ringkorridor oder Umgangsporticus*

Als nächste sind die Theater mit drei *maeniana* ohne einen äusseren Ringkorridor oder eine Umgangsporticus zu nennen. Die Beispiele sind nicht sehr zahlreich. Es handelt sich um Minturnae, Peltuinum[3266], Katane[3267], Tolosa[3268], Augusta Emerita, Ammaedara und als Sonderfall das Kulttheater in Vienna. Wahrscheinlich kommen auf Grund der erhaltenen Teile des Caveaunterbaus auch Antium, Bononia 1, Falerii Novi[3269], Scolacium, Baelo, Clunia, Gades und Uthina hinzu, was dennoch insgesamt nur 15 Belege ergibt. Von der Grösse her handelt es sich fast durchwegs um mittelgrosse bis grosse Theater. Eine Ausnahme bilden Antium sowie das Kulttheater von Vienna. Auch Scolacium zählt zu den kleineren Bauten. Sonst liegt die Caveabreite meist zwischen 80 und 120 m, Baelo ist jedoch nur 70 m breit, Peltuinum nur 61,4 m. Hervorzuheben ist, dass unter den eben angeführten Theatern ein Drittel zur Gruppe der spätrepublikanisch-frühaugusteischen Bauten gehört. In dieser Zeit ist die Umgangsporticus, wie oben ausgeführt wurde[3270], noch nicht bekannt. Die frühen *caveae* zeigten, soweit sie auf einen äusseren Ringkorridor verzichteten, innerhalb einer Umfassungsmauer, wenn sie wie in Amiternum oder Iguvium kleiner waren, zwei, oder, wenn sie wie Bononia 1, Falerii Novi, Minturnae, Scolacium und Gades grösser waren, drei *maeniana*. In dieser Tradition steht auch noch der frühaugusteische Bau in Augusta Emerita.

Was das Breitenverhältnis der drei *maeniana* zueinander angeht, finden sich auch hier verschiedene Lösungen. In Antium, Augusta Emerita, Bononia 1 und Clunia

3265 Hier übernehmen die Aussenwände der rechteckigen Caveabegrenzung mit ihren Arkadenöffnungen die Fassadenfunktion einer Umgangsporticus.

3266 Hier sind Platten der Rückwand der *praecinctio* oberhalb der *ima cavea* gefunden worden, welche in flachem Relief eine Bogenordnung mit Pilastergliederung zeigen und bisher ohne Parallelen sind. cf. L. Migliorati, RTopAnt 17, 2007, 121f., Abb. 19f. Eine vergleichbare Dekoration gibt es in Casinum; cf. den Katalogteil *s. v.*

3267 Eine *porticus in summa cavea*, wie sie in der älteren Literatur postuliert wurde, hat es nicht gegeben, cf. den Katalogteil *s. v.* Katane, Theater. So auch R. J. A. Wilson, in: B. Gentili (ed.), Catania antica. Atti del Convegno della S.I.S.A.C., Catania 1992 (1996) 158 und schon R. J. A. Wilson, Sicily under the Roman Empire (1990) 65f.

3268 Hier ist keine äussere Umgangsporticus nachgewiesen, doch lässt sich nicht ausschliessen, dass sie vorhanden ist.

3269 Der schlecht erhaltene Grundriss entspricht offensichtlich demjenigen von Minturnae, cf. schon oben 304f.

3270 Oben 319, auch 334.

ist das erste *maenianum* deutlich breiter als die beiden oberen. In Minturnae und wohl auch in Falerii Novi unterscheiden sich die drei *maeniana* in der Breite nicht wesentlich, das mittlere ist etwas schmaler; in Gades ist dagegen bei etwa gleicher Breite das obere etwas schmaler. Gleich breit sind die drei *maeniana* im Kulttheater von Vienna, in Scolacium und vielleicht auch in Ammaedara. In Tolosa ist das dritte *maenianum* deutlich am breitesten. Insgesamt ergibt sich für die Cavea-Gliederung bei dieser Gruppe kein sehr einheitliches Bild.

Drei maeniana *mit einem äusseren Ringkorridor oder einer Umgangsporticus*

Drei *maeniana* mit einem äusseren Ringkorridor oder einer Umgangsporticus haben das *theatrum Marcelli* in Roma, Ocriculum[3271], Ostia 2, Urbs Salvia, Syrakusai S 4 – S 5, Arausio, Augusta Raurica 3, Augustodunum, Lugdunum, Vienna, Bilbilis, Caesaraugusta, Carthago Nova, Segobriga, Leptis Magna, Sabratha und Thugga. Unsicher ist Saguntum, wo die Einteilung in *maeniana* umstritten ist, doch gehört dieses Theater am ehesten in diese Gruppe. Die hier zusammengestellten Theater gehören zu den grösseren Bauten, doch sind vereinzelt auch kleine Theater wie Segobriga und Thugga darunter. Syrakusai S 4 – S 5 gehört nur formal gesehen hierher, denn es handelt sich um ein griechisches Koilon, das zusammen mit römischen Bühnenhäusern weiter benutzt worden ist. In Italien ist der Grundrisstypus mit drei *maeniana* und einem äusseren Ringkorridor oder einer Umgangsporticus nur wenig belegt. Dies hat sicher auch damit zu tun, dass die Theater in Italien ausserhalb Roms im Allgemeinen zu den kleinen und mittleren Bauten gehören; Ostia 2 hat eine Breite von 90 m und gehört, wie auch Urbs Salvia mit seiner Breite von 93 m, das in diese Gruppe fällt, in Italien zu den grossen Bauten. Ocriculum hat eine Breite von 79 m und ist innerhalb der Gruppe damit eher klein. Eines der drei Beispiele in Italien ist das *theatrum Marcelli*, der älteste Vertreter dieses Grundrisstypus, welcher in den westlichen Provinzen als Vorbild gewirkt haben wird. In Gallien ist der Typus für die grossen Theater in Arausio, Augusta Raurica 3, Lugdunum und Vienna aufgenommen worden, die alle eine Breite von 100 m und mehr erreichen, mit der maximalen Breite von 147 m in Augustodunum, die nur noch vom *theatrum Pompei* in Roma übertroffen wird. Auch Arelate kommt möglicherweise hinzu[3272]. Unter den vier spanischen Beispielen sind mit Caesaraugusta und Carthago Nova zwei der grössten Bauten der *Hispania*, während Bilbilis und Segobriga hinsichtlich ihrer Grösse zurücktreten. Leptis Magna und Sabratha gehören zu den grössten kaiserzeitlichen Theatern in Nordafrika[3273], während im Fall von Thugga sicher nicht die absolute Grösse für die Wahl des Grundrisstypus verantwortlich war. Es handelt sich bei diesem Grundrisstypus offensichtlich um diejenige Caveaform, welche für das *theatrum Marcelli* entwickelt wurde und seitdem für grosse *caveae* zur Verfügung stand.

Beim *theatrum Marcelli* und den Theatern von Ostia 2, Augustodunum, Caesaraugusta, Sabratha und, soweit die Hanglage dies zulässt, auch Arausio und Leptis Magna ist eine Umgangsporticus vorhanden, bei denjenigen in Urbs Salvia, Augusta Raurica 3 (?), Lugdunum, Vienna[3274], Bilbilis, Segobriga[3275], und auch in Saguntum nur ein äusserer Ringkorridor. In Thugga gibt es nur einen oberen Umgang, welcher die *porticus in summa cavea* trug. Auch bei dieser Gruppe von Theatern variiert das Breitenverhältnis der *maeniana* untereinander. Im *theatrum Marcelli*, in Arausio, Lugdunum und Thugga ist die *ima cavea* am breitesten, in Vienna die *media cavea*. In Augustodunum, Bilbilis, Carthago Nova und Leptis Magna ist das obere *maenianum* deutlich schmaler als die beiden anderen, die unter sich etwa gleich breit sind. In Ostia 2, Segobriga und Sabratha sind die drei *maeniana* etwa gleich breit. In Caesaraugusta nimmt die Breite der *maeniana* von unten nach oben zu.

Mehr als drei maeniana

Nur wenige Bauten weisen mehr als drei *maeniana* auf. Vier *maeniana* scheint es in Bononia 2 gegeben zu haben, wo an das spätrepublikanische Theater aussen ein weiterer Radialkammerkranz angefügt worden ist. Der einzige Bau, welcher nach dem Hinweis des Unterbaus vier *maeniana*

3271 Das dritte *maenianum* ist aus dem Unterbau zu erschliessen, cf. den Katalogteil *s. v.*

3272 Zur Frage, ob hier zwei oder drei *maeniana* vorhanden waren, cf. den Katalogteil *s. v.*

3273 Grösser sind die republikanischen Theater von Hippo Regius und Utica sowie Carthago und Caesarea (Iol). Möglicherweise gehört auch Carthago, für welches die Anzahl der *maeniana* umstritten ist, in die hier diskutierte Grundrissgruppe; cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

3274 Wegen der Hanglage war eine Umgangsporticus nicht möglich, doch wurde im Flügelbereich wenigstens eine Pfeilerordnung mit Halbsäulen angebracht, welche die Bogenordnung auf der Aussenseite der *basilicae* aufnahm.

3275 Hier führte die Wiederbenutzung der älteren Stadtmauer zu einer besonderen Lösung, cf. oben 325.

und eine Umgangsporticus aufwies, ist das mit 156,8 m Breite grösste römische Theater im Westen, das *theatrum Pompei*. Von der Grösse der Cavea her ist eine solche Gliederung durchaus wahrscheinlich; sie wird durch die drei inneren Ringmauern, welche die langen Radialkammern durchschneiden[3276], angezeigt. In der modernen Literatur wird zu Unrecht angenommen, dass nur zwei *maeniana* vorhanden gewesen seien. Der Marmorplan[3277], der auch im Fall des *theatrum Marcelli*[3278] nicht genau ist[3279], gibt nur die Grundstrukturen an, welche von den erhaltenen Bauresten bestätigt werden; er kann deren detaillierteres Zeugnis nicht entkräften. Zwei *maeniana* sind auch in den modernen Grundrissrekonstruktionen[3280] angenommen, während in der immer wieder abgebildeten, aber doch in wesentlichen Teilen hypothetischen Schnittzeichnung des *theatrum Pompei*[3281] drei *maeniana* postuliert werden. Die herausragende Stellung des *theatrum Pompei* als Architekturleistung ist früher schon ausführlich dargestellt worden[3282]. Auch hinsichtlich der Innengliederung der Cavea, wo erstmals auch die Umgangsporticus auftaucht, zeigt sich dies erneut, für das *theatrum Marcelli* konnte eine reduzierte Lösung übernommen werden.

Nur bei einigen wenigen Theatern ist es nicht möglich, die Anzahl der *maeniana* wenigstens hypothetisch zu bestimmen, diese sind daher hier nicht weiter diskutiert worden. Es handelt sich um Olisipo, Assuras, Hippo Regius und Lychnidos, wo zwei oder drei *maeniana* vorhanden sein können, sowie um Carthago, wo es drei oder vier gewesen sein können[3283].

Die Gliederung in *cunei*

Wie die Besucher heutiger Theater oder Kinosäle wissen, kommt der Zugänglichkeit der einzelnen Plätze eine grosse Bedeutung zu. Je mehr des Weges vom Eingang bis zum eigenen Platz über Verteilachsen wie Gänge oder Treppen erfolgt, um so bequemer ist die Erreichbarkeit des Platzes, während derjenige Teil des Zugangswegs, der innerhalb der eigenen Sitzreihe an schon eingetroffenen Besuchern vorbei erfolgen muss, mühsam ist, oft ein sich an anderen Personen Vorbeidrängen erfordert und auch hinsichtlich des Aufsetzens der Füsse und damit hinsichtlich der Gehsicherheit nicht unproblematisch sein kann; noch ungünstiger wird diese Situation bei allfälligen Pausen oder am Ende einer Vorführung empfunden. Auf der anderen Seite ist die Gesamtfläche der Sitze beschränkt, Verteilachsen bedeuten den Verlust von Sitzplätzen. Der Architekt wird daher zwei Dinge zu optimieren versuchen, die möglichst günstige Zugänglichkeit aller Plätze einerseits, die möglichst grosse Anzahl von Sitzen innerhalb des gegebenen Zuschauerraums andererseits

Die Gliederung der Cavea in *cunei* entscheidet, zusammen mit der Anzahl der *maeniana* und der *vomitoria*, über die mehr oder weniger gute Zugänglichkeit der einzelnen Sitzplätze. Im griechischen Theater waren die Möglichkeiten der Zugänglichkeit noch beschränkter gewesen. Die Sitzplätze waren wegen der Hanglage des Koilons in der Regel nur über die Orchestra und, heute oft nicht mehr nachweisbar, von oben her zu erreichen[3284]. Um diese nicht sehr günstige Situation zu verbessern, wurden später in den Flügeln einer Reihe kleinasiatischer Theater überwölbte Radialkorridore eingerichtet[3285], durch welche die Zuschauer direkt von aussen auf ein mittleres Diazoma gelangen konnten, was den Zuschauerfluss deutlich verbessert haben dürfte. Mit der freien Errichtung der Cavea bei manchen römischen Theatern ergaben sich ganz neue Möglichkeiten, um das Zugangsproblem rationell zu lösen. Dieser Aspekt wird bei der Analyse der Einteilung der Cavea in *cunei*, welche die schon besprochenen anderen Elemente, *vomitoria* und *praecinctiones*, mit im Blick behalten muss, im Zentrum zu stehen haben.

Der mittlere Radialzugang in die Orchestra

Die *cuneus*-Einteilung wird beeinflusst durch das Vorhandensein eines mittleren Radialzugangs von aussen in die Orchestra. Daher muss diesem Element zunächst Beachtung geschenkt werden. Wie die *vomitoria* die Zugänglichkeit der Cavea von aussen verbesserten, erschloss der mittlere Radialzugang zusätzlich zu den *aditus* den Orchestraraum. Die Orchestra war beim römischen Theater den Magistraten vorbehalten, welche hier auf den flachen Stufen ihre Sessel aufstellen konnten. Doch konnte vom inneren Ende eines mittleren Radialzugangs auch der Zugang zum Umgang vor der untersten Sitzreihe erfolgen, so dass der Radialzugang

3276 Zum Cavea-Unterbau des *theatrum Pompei* oben 278.
3277 Rodriguez Almeida, Forma Urbis Marmorea a. O. (oben Anm. 163) Taf. 32.
3278 Rodriguez Almeida, Forma Urbis Marmorea a. O. Taf. 23.
3279 Dazu oben 289, Anm. 2884.
3280 cf. etwa Bieber, History² 181, Abb. 631f. Im Einzelnen entspricht diese Gliederung auch nicht dem Marmorplan.
3281 cf. etwa Gros, L'architecture romaine 281, Abb. 328. Die Höhe der zweiten *praecinctio* von unten ist dabei willkürlich angenommen.
3282 cf. oben 277. 283.
3283 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*
3284 cf. oben 115–122.
3285 Dazu oben 119f. und 611–615.

auch für einen Teil der Besucher ausser den Magistratspersonen Verwendung fand.

Mittlere Radialzugänge finden sich nur bei einer beschränkten Zahl von römischen Theatern. Voraussetzung dafür war, dass die Cavea so weit frei stand, dass ein horizontaler oder allenfalls auch leicht abfallender Zugang von hinten überhaupt möglich war. Dieses Kriterium hat aber nicht über das Vorhandensein eines Radialzugangs entschieden, denn ein solcher fehlt oft auch dort, wo die geländemässigen Voraussetzungen durchaus gegeben waren.

Ein mittlerer Radialzugang ist bei 21 Theatern belegt, nämlich in Italien Acelum, Albanum Domitiani, Antium, Augusta Taurinorum, Beneventum, Concordia, Grumentum, Helvia Ricina, Libarna, Misenum, Nemi, Ostia, Patavium und Planasia[3286], in Gallien Boutae, in Spanien Caesaraugusta, in Nordafrika Ammaedara, Bulla Regia, Madauros und Simitthus sowie auf dem Balkan Scupi. Offensichtlich handelt es sich um ein eher seltenes Planelement, das ausserhalb Italiens wenig verbreitet gewesen ist; weil sich solche Radialzugänge im Grundriss deutlich abzeichnen, kann davon ausgegangen werden, dass es über die nachweisbaren hinaus nicht viele weitere Beispiele gegeben hat[3287].

Von der Zeitstellung her muss zunächst festgehalten werden, dass es offenbar aus der republikanischen Zeit keine Beispiele gibt[3288]. Auch augusteische Beispiele sind nicht vorhanden, sieht man vom kleinen Theater in der Villa des Agrippa Postumus in Planasia ab, wo jedoch eine besondere Lösung für den Zugang in die Kaiserloge und in die davor liegende Orchestra getroffen wurde, welche typologisch keinen Zusammenhang mit den Radialzugängen in grösseren Theatern hat.

Von den übrigen Beispielen in Italien ist ein Teil erst um 100 n. Chr. (Helvia Ricina, Libarna) oder ins 2. Jahrhundert (Beneventum, Ostia 2) datiert, der Radialzugang in Augusta Taurinorum soll erst mit der dritten Phase im mittleren 3. Jahrhundert eingerichtet worden sein. In die Mitte und die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts gehören Acelum, das Theater im Albanum Domitiani und Nemi. Das älteste einigermassen verlässlich datierte Beispiel ist Grumentum aus dem zweiten Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr., das, wie auch das wohl gleichzeitige oder nur wenig jüngere Nemi eine besondere Lösung mit mehreren radial angeordneten Zugängen zeigt. Noch aus tiberischer oder gar aus augusteischer Zeit soll das Theater von Patavium stammen, doch sind die Datierungsgrundlagen nicht sehr verlässlich[3289]. Auch über die Form des Radialzugangs lässt sich beim aktuellen Dokumentationsstand nichts genaueres mehr aussagen, und offen bleibt, ob der mittlere Radialzugang möglicherweise erst im Zusammenhang mit den durch Ziegelstempel sicher nachgewiesen Restaurierungsarbeiten am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. eingerichtet wurde. Auch die Datierung von Concordia ist schwankend[3290], der frühe Ansatz dieses Theaters in augusteische Zeit beruht auf allgemeinen urbanistischen Erwägungen. Der Ansatz von Misenum in augusteische Zeit[3291] bleibt blosse Vermutung; dort liegt ohnehin eine besondere topographische Situation vor, denn der Radialzugang bildet den einzigen Zugang ins Theater und führt von der Strasse her durch den Fels hindurch direkt unter die Cavea.

Damit ergibt sich, dass der mittlere Radialkorridor als zusätzlicher Zugang in die Orchestra sich in Italien erst im mittleren 1. Jahrhundert n. Chr. herausgebildet hat, nachdem Lösungen mit mehreren Radialzugängen wie in Grumentum und Nemi ausprobiert worden waren, die sich später nicht mehr finden. Sichere ältere Beispiele fehlen, und fest steht in jedem Fall, dass bei den zahlreichen Theaterbauten augusteischer Zeit und des früheren 1. Jahrhunderts n. Chr. noch keine Radialkorridore vorhanden gewesen sind.

Die Theater mit einem mittleren Radialzugang ausserhalb Italiens sind fast alle erst ins 2. Jahrhundert n. Chr. datiert, soweit eine genauere zeitliche Einordnung überhaupt möglich ist. Eine Ausnahme bildet einzig Caesaraugusta in der *Hispania Tarraconensis*, dessen Errichtung in tiberische Zeit gesetzt wird. Damit wäre dieses Theater der älteste Beleg für einen mittleren Radialkorridor, was auffällig ist, aber nicht ausgeschlossen werden kann[3292]. Zu überlegen wäre aber auch, ob der Radialzugang hier sekundär

3286 In Minturnae wird zu Unrecht ein mittlerer Radialkorridor rekonstruiert, cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

3287 Die vier Radialzugänge in Bovillae auf dem Plan von Poletti aus dem Jahr 1829, die ohne Parallelen bleiben, sind wohl eine Ergänzung des Zeichners, der nach innen geschlossenen Radialkammern als Radialkorridore wiedergegeben hat; cf. G. M. Rossi, Bovillae, Forma Italiae I 15 (1979) Abb. 511.

3288 Zu Minturnae cf. oben Anm. 3286. Auch unter dem chronologischen Aspekt ist das Vorhandensein des angenommenen mittleren Radialzugangs in diesem Theater wenig wahrscheinlich.

3289 Zur Datierungsproblematik im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*

3290 cf. den Katalogteil *s. v.*

3291 Jouffroy 98.

3292 M. Beltrán Lloris u. a., BMusZaragoza 4, 1985, 116 übernimmt die ältere Datierung für den Radialzugang in Ostia, den er als vorbildlich Caesaraugusta ansieht. Er meint auch, dass der mittlere Radialzugang mit besonderen Aufführungsformen ausser den *ludi scaenici* in Zusammenhang stehen müsse, was unwahrscheinlich ist.

sein könnte[3293]; der Boden der Orchestra wurde um 60–70 n. Chr. ausgelegt.

Was trugen die Radialzugänge zur Erschliessung der Cavea für die Zuschauer bei? Zunächst ermöglichten sie einen bequemen Zutritt für die Magistratspersonen, welche mit ihren Sesseln auf den flachen Stufen in der Orchestra Platz nahmen[3294]. Teilweise führen die Radialkorridore bis in die Orchestra und unterbrechen die flachen Stufen, wie in Augusta Taurinorum, in Grumentum und in Ostia 2, vielleicht auch in Acelum. In den meisten Fällen endet der mittlere Radialzugang aber am Umgang vor der untersten Sitzreihe und damit hinter dem Halbkreis des *balteus* und der flachen Stufen, wie in Antium, Beneventum, Concordia, Helvia Ricina, Bulla Regia, Madauros, wohl auch in Caesaraugusta, Ammaedara und Scupi. In Nemi öffnen sich die vier Radialzugänge auf die einzige flache Stufe am Orchestrarand. Wegen des ungenügenden Erhaltungszustandes ist dieses Detail jedoch in manchen Theatern nicht mehr sicher zu klären[3295]. Wenn der Zugang am untersten Umgang endet, wie dies die Regel gewesen zu sein scheint, bedeutet dies, dass seine wichtigste Funktion in der Erschliessung der *ima cavea* bestand. Von hinten, und nicht nur von den Caveaflügeln her war damit auch dieser Bereich der Cavea leicht zu erreichen. Man könnte daher vermuten, dass ein mittlerer Radialzugang insbesondere bei grossen *caveae* angelegt wurde, doch zeigt ein Blick auf die Dimensionen der Bauten, dass die absolute Grösse keinen Einfluss gehabt hat. Auch wenn man von den Sonderfällen Grumentum und Nemi, beides eher kleinen Bauten, absieht, stehen neben Antium mit nur 43 m Breite oder dem wenig grösseren Theater im Albanum Domitiani eher grosse *caveae* wie Concordia, Ostia 2 und Patavium. Es ist zu vermuten, dass für die Anlage eines mittleren Radialzugangs auch allgemeine topographische Gründe ausschlaggebend gewesen sind, wie dies besonders deutlich in Misenum, aber auch in Madauros zu erkennen ist, wo der Radialzugang der einzige direkte Zugang von aussen in die Cavea ist. Aber auch in Bulla Regia stellte der Radialzugang die direkte Verbindung mit der Strasse her, die durch die Umgangsporticus hindurch geführt ist.

Es ist offensichtlich, dass das Vorhandensein eines mittleren Radialzugangs auch Einfluss auf die *cuneus*-Gliederung hatte. Diese ist allerdings nur für einen Teil der besprochenen Theater mit Radialzugang bekannt, nämlich für das Theater im Albanum Domitiani, für Augusta Taurinorum, Beneventum, Grumentum, Ostia, Patavium, Planasia, Caesaraugusta, Bulla Regia, Madauros und Simitthus. Wo die Anzahl der *cunei* eine gerade Zahl ausmachte und damit eine Radialtreppe in der Mittelachse vorhanden war, konnte diese wegen des Radialzugangs nicht einfach bis in die Orchestra hinunter geführt werden. Dieses Problem ist in Madauros vermieden, wo fünf unterschiedlich breite *cunei* vorhanden sind, wobei der mittlere den Radialzugang überspannt. Eine ungerade *cuneus*-Zahl, nämlich fünf gleichfalls ungleich breite Keile, hat auch Grumentum[3296]; hier sind die drei mittleren *cunei* im unteren Bereich der *ima cavea* durch die offenen Teile der Radialzugänge unterbrochen, im oberen Bereich haben die *cunei* durchlaufende Sitzbänke. Auch die seitlichen *cunei* sind nur im oberen Bereich in der ganzen Breite mit Sitzstufen versehen, unten sind sie durch die seitlichen *aditus*-Öffnungen beschnitten. Eine entsprechende Lösung wie in Madauros, aber mit sieben *cunei*, gab es wohl auch im grossen Theater von Patavium, wo jedoch die Art der Überdeckung des mittleren Zugangs nicht mehr zu bestimmen ist.

Die übrigen genannten Bauten haben eine gerade Zahl von *cunei*. In Planasia ist die Cavea seitlich der grossen Loge in zwei Abschnitte unterteilt, die man als *cunei* bezeichnen kann. Vier sind es im Albanum Domitiani, in Augusta Taurinorum und in Ostia 2. Sechs Keile zeigen Caesaraugusta, Bulla Regia und Simitthus, acht ungleich breite *cunei* hat Beneventum. Im Albanum Domitiani, dessen Plan im Einzelnen nur ungenügend bekannt ist, und auch in Augusta Taurinorum diente offenbar der Radialzugang als Trennung an Stelle einer Radialtreppe zwischen den beiden mittleren *cunei*; wie die Lösung im oberen Caveabereich ausfiel, ist nicht bekannt. In Ostia wird das erste *maenianum* in analoger Form rekonstruiert, wobei der mittlere Radialzugang in diesem Bereich offen geführt wird[3297], während das zweite

[3293] Darauf könnten nicht weiter kommentierte Elemente in den bisher publizierten Plänen hindeuten, cf. Beltrán Lloris u. a., BMusZaragoza 4 a. O. Abb. 7 mit ergänzter durchlaufender Mauer beim inneren Ringkorridor und M. Beltrán Lloris, in: CuadTH 96, Abb. 5, wo die eine Seitenmauer des inneren Korridorabschnittes sekundär zu sein scheint und der äussere Teil durch ein Mauerstück teilweise verstellt ist.

[3294] Dazu unten 387–390.

[3295] Dies gilt für Libarna, Misenum, Patavium, und Simitthus. Im Theater des Albanum Domitiani scheint es keine flachen Stufen in der Orchestra gegeben zu haben.

[3296] cf. den rekonstruierten Grundriss bei L. Giardino, in: Grumentum. La ricerca archeologica in un centro antico. Mostra documentaria (1981) Taf. 12.

[3297] Wie weit der radiale Zugang im Albanum Domitiani und in Augusta Taurinorum offen lag, lässt sich nicht mehr bestimmen.

maenianum in der rekonstruierten Form durch 4 Treppen in 5 ungleich grosse *cunei* unterteilt wird; wie weit diese Inneneinteilung der Cavea dem antiken Zustand entspricht, lässt sich an der Ruine heute jedoch nicht mehr überprüfen.

Analoge Lösungen, bei welchen der mittlere Radialzugang eine Radialtreppe als trennendes Element ersetzt, finden sich auch in Caesaraugusta, Bulla Regia, Simitthus (?) und Beneventum. Auch bei diesen Bauten ist nicht mehr genau zu bestimmen, wie weit der Zugang offen geführt wurde, doch wird zumindest in Caesaraugusta und Beneventum nur der untere Bereich der *ima cavea* durch den Zugang unterteilt. Ob im oberen Bereich eine Radialtreppe lag oder ob der *cuneus* hier doppelt so breit war, bleibt offen. Eine besondere und im erhaltenen Denkmälerbestand offenbar einzigartige Lösung lässt sich in Bulla Regia beobachten. Hier sind seitlich neben dem mittleren Zugang, der nur im unteren Bereich der *ima cavea* offen lag, Radialtreppen angeordnet, welche sich oberhalb des offenen Zugangsbereichs in einer einzigen Mitteltreppe fortgesetzt haben dürften. Es ist auffällig, dass eine solche Lösung, die auf der Hand zu liegen scheint, nicht häufiger Anwendung gefunden hat.

Zur cuneus-*Gliederung der* ima cavea

Mit Einschluss der bereits besprochenen *caveae* mit mittlerem Radialzugang ist bei 103 römischen Theatern die *cuneus*-Einteilung bekannt. Diese sind

– in Italien aus republikanischer Zeit die 15 Theater von Alba Fucens[3298], Amiternum, Casinum, *Gioiosa Ionica*, Interamnia Praetuttiorum, Iuvanum, Minturnae, Nuceria, Pausilypum (Theater), Pompeii (grosses Theater), Pompeii (*theatrum tectum*), Sarnus 1, Scolacium, Suessa und Tusculum, sowie die 34 kaiserzeitlichen Theater[3299] im Albanum Domitiani und von Albintimilium, Altinum[3300], Augusta Taurinorum, Bauli, Beneventum, Bovillae, Carsulae, Copiae 3, Elea 2, Faesulae, Faleria, Ferentinum. Grumentum, Herculaneum, Luna, Lupiae, Mons Aegrotorum, Neapolis, Nora, Ocriculum, Ostia, Ostra, Parma, Patavium, Peltuinum, Planasia, Roma (*theatrum Marcelli*), Saepinum, Tergeste, Tibur (Villa Hadriana, Akademie-Theater), Tibur (Villa Hadriana, sog. griechisches Theater), Verona und Volaterrae.

– in Sizilien die 5 Theater von Akrai 2, Katane 3, Syrakusai S 4 – S 5, Syrakusai (Gymnasion) und Tauromenion 2.

– in Gallien die 10 Theater von Arausio, Arelate, Augustodunum, Lugdunum, Nemausus, Tolosa, Vasio, Vienna, Vienna (Kulttheater) und Vindinum.

– in Spanien das republikanische Theater von Gades sowie die 16 kaiserzeitlichen Theater von Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Caesaraugusta, Carthago Nova, Clunia, Italica, Mago, Malaca, Pollentia, Regina, Saguntum, Segobriga, Tarraco und Termes.

– in Nordafrika das Theater republikanischer Zeit in Hippo Regius sowie die 18 Theater von Bulla Regia, Calama, Carthago, Cillium, Cuicul, Leptis Magna, Limisa, Lixus, Madauros, Rusicade, Sabratha, Simitthus, Sufetula, Thamugadi, Thelepte, Thubursicum Numidarum, Thugga und Tipasa.[3301]

– sowie auf dem Balkan die 3 Theater von Buthroton, Herakleia Lynkestis und Salona.

Bei der Analyse der *cuneus*-Einteilung ist von der *ima cavea* auszugehen; bei der Mehrzahl der Bauten ist die Einteilung der oberen Ränge nicht erhalten. Gegenüber denjenigen mit einer geraden Anzahl von *cunei* sind die Theater mit ungerader *cuneus*-Zahl deutlich in der Minderheit. Darunter sind einige der oben[3302] schon besprochenen Theater mit einem mittleren Radialzugang, nämlich Grumentum, Madauros und Patavium. Bei einer Reihe weiterer Theater römischer Zeit ist die Cavea mehr oder weniger unverändert vom griechischen Vorgängerbau übernommen worden[3303]; dies gilt für Akrai 2 mit neun *cunei*, Syrakusai S 4 – S 5 mit neun *cunei* und Buthroton mit fünf *cunei*, wohl auch für Tauromenion 2 mit neun *cunei*[3304]. Auch in Elea 2 mit fünf *cunei* führt der Umbau des Sitzhauses die ursprüngliche griechische Einteilung weiter. Von griechischen Vorbildern leitet sich wohl auch die ungerade *cuneus*-Anzahl bei einigen kampanischen Theatern der spätrepublikanischen Zeit her[3305], nämlich in Nuceria 1, wo die Einteilung in fünf

3298 Hier steht nur fest, dass es sich um eine gerade Anzahl von *cunei* gehandelt hat, denn ein Rest der mittleren Radialtreppe ist noch erhalten.

3299 Der publizierte alte Plan von Asisium ist frei erfunden, cf. den Katalogteil *s. v.* Asisium bleibt daher ausser Betracht.

3300 Die sechs *cunei* sind auf der Luftaufnahme zu erkennen.

3301 In Aggar sind nur Teile von drei *cunei* erhalten, die Gesamtzahl bleibt unbekannt.

3302 cf. oben 336–339.

3303 Zur Kerkis-Einteilung der griechischen Theater, wo die ungerade Kerkiszahl deutlich überwiegt, cf. oben 91f.

3304 Dies vermutet auch F. Sear, BSR 64, 1996, 45.

3305 Zur Abhängigkeit der kampanischen Bauten von sizilisch-griechischen Vorbildern oben 262.

breite und zwei schmale *cunei* bei der Caveaerweiterung in der zweiten Phase wieder aufgenommen wurde, sowie im grossen Theater und im *theatrum tectum* von Pompeii mit jeweils fünf *cunei*, doch findet sich daneben in Sarnus 1 auch eine gradzahlige Einteilung in vier *cunei*. Aus der kampanischen Tradition erklärt sich wohl auch die Einteilung in jeweils fünf *cunei* in Scolacium[3306] und wohl auch in *Gioiosa Ionica*[3307], wenn dort nicht direkte griechische Vorbilder wirksam waren. Vereinzelt bleiben Bauten ohne Unterteilung der Cavea in *cunei*; es sind dies die kleinen Theater von Copiae 3 und Iuvanum, dasjenige von Mago[3308], die Schautreppenanlage in Thugga sowie möglicherweise das Kulttheater von Vienna[3309]; auch in Thubursicum Numidarum fehlt eine *cuneus*-Einteilung in der *ima cavea*, die jedoch möglicherweise unfertig geblieben ist[3310]. In Gades zeichnet sich die *cuneus*-Einteilung im erhaltenen Sitzstufenunterbau nicht ab, doch ist in einer Sondage im untersten Caveabereich die mittlere Radialtreppe nachgewiesen worden; die sicher gradzahlige Gesamteinteilung der Cavea ist noch nicht bekannt.

Damit bleiben in Italien nur vereinzelte Theater mit einer ungeraden Anzahl von *cunei,* nämlich Ferentinum mit drei *cunei*[3311], Pausilypum mit drei *cunei*, Tibur (Villa Hadriana, Akademie-Theater mit fünf *cunei* und das sog. griechische Theater mit drei *cunei*) und Volaterrae mit fünf *cunei*. Hinzu kommen in Sizilien Katane mit neun *cunei*, in Gallien Tolosa mit fünf *cunei*, in Spanien Termes mit drei *cunei* sowie in Nordafrika Carthago und Rusicade jeweils mit sieben *cunei* und Hippo Regius mit fünf *cunei*. Diese Ausnahmen sollen im Einzelnen erklärt werden. In Hippo Regius, der einzigen republikanischen Cavea[3312] unter den aufgezählten Theatern, und vielleicht auch in Pausilypum erklärt sich die *cuneus*-Zahl wohl aus der griechischen Tradition, und Ähnliches dürfte für Katane gelten, das in einem griechischen Umfeld errichtet worden ist und die gleiche Anzahl von *cunei* wie die benachbarten Theater von Syrakusai und Tauromenion aufweist[3313]. Auch für die beiden Theater in Tibur[3314] sind griechische Vorbilder massgebend gewesen.

Eine Sonderstellung unter den Theatern Italiens nimmt Volaterrae ein, welches zu den repräsentativen augusteischen Theaterbauten gehört[3315]. Eine ungerade *cuneus*-Zahl ergibt sich aus keinerlei äusserer topographischer Notwendigkeit, sondern kann nur auf einen freien Entscheid des entwerfenden Architekten zurückgehen, der von der zur Zeit des Baus schon etablierten Tradition für römische *caveae* abgewichen ist, möglicherweise auch er mit Blick auf die kampanische und die griechische Grundrisstradition. Dass die ungerade *cuneus*-Zahl mit der griechischen Theaterbautradition verknüpft wurde, zeigt das Entwurfsschema für das *theatrum Graecorum* bei Vitr. V 7, 1. Eine ungerade *cuneus*-Zahl blieb auch in der Kaiserzeit möglich, wie Ferentinum aus traianisch-hadrianischer Zeit belegt.

Das Sitzhaus von Termes ist ein flaches Kreissegment und fällt damit aus dem Rahmen der übrigen Bauten. Weshalb in Carthago, von welchem Rusicade abhängig sein könnte, eine ungerade *cuneus*-Zahl gewählt wurde, ist schwer zu sagen; denkbar ist auch hier ein griechisches Vorbild, da die übrigen und vor allem auch die älteren nordafrikanischen Theater, soweit bekannt, alle eine gerade Anzahl *cunei* aufweisen. Auch für das schlecht bekannte Theater von Tolosa, wo die ungerade *cuneus*-Zahl gesichert ist[3316], lässt sich kein Grund für die Abweichung von der Regel erkennen. Abschliessend kann festgehalten werden, dass trotz der genannten Ausnahmen zum typischen römischen Theatergrundriss eine gerade Anzahl von *cunei* gehört; Vitr. V 6, 1 hat in diesem Punkt mit seinem Entwurfsschema das Richtige getroffen[3317].

Bei der Analyse der *caveae* mit gerader *cuneus*-Anzahl werden zunächst die Bauten in Italien herangezogen. Hier zeigen schon die spätrepublikanischen Beispiele, soweit die Einteilung bekannt ist, eine Treppe in der Mittelachse der

3306 Zur Abhängigkeit von Scolacium von kampanischen Vorbildern cf. auch oben 304.

3307 Zur Einordnung von *Gioiosa Ionica* schon oben 73 und 304.

3308 Nur die *ima cavea* blieb ohne Unterteilung, das zweite *maenianum* ist in vier *cunei* eingeteilt.

3309 Da weniger als die halbe Breite des Sitzhauses erhalten ist, kann eine Mitteltreppe nicht ausgeschlossen werden.

3310 cf. den Katalogteil *s. v.*

3311 Nur der östliche *cuneus* ist nachgewiesen, der einen Winkel von 63^0 einnimmt. Bei symmetrischer Ergänzung bleibt für den mittleren *cuneus* ein Winkel von 54^0. Da jedoch die Breite der seitlichen *cunei* durch die *aditus*-Zugänge beschnitten wird, ergibt sich optisch eine ungefähr gleiche Breite für alle drei *cunei*. Die Rekonstruktion des Grundrisses erscheint so gesichert.

3312 Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.*

3313 Neun Kerkides sind bei griechischen Theatern häufig, cf. oben 93.

3314 Die auf dem schematischen Plan des griechischen Theaters der *Villa Hadriana* bei S. Aurigemma, Villa Adriana (1961) Abb. 15 eingetragene Mitteltreppe ist modern! Vier Radialtreppen und drei (?) *cunei*, die heute nicht mehr zu erkennen sind, hatte im frühen 19. Jahrhundert A. Nibby beobachtet, cf. den Katalogteil *s. v.*

3315 Die ungerade *cuneus*-Zahl beim Marcellustheater im Plan bei Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. (oben Anm. 163) 42, Abb. 22 ist frei ergänzt und nicht korrekt, denn nach Ausweis des Marmorplanes war die *cuneus*-Zahl gerade. cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

3316 Ein Rampenunterbau aus *caementicium* für eine Radialtreppe wurde beobachtet, cf. den Katalogteil *s. v.*

3317 Zu den Entwurfsschemata Vitruvs cf. die Diskussion oben 33. 49f.

Cavea und damit eine gerade *cuneus*-Zahl. Aber schon das kampanische Theater von Sarnus 1 aus dem späten 2. Jahrhundert v. Chr. hatte 4 *cunei*, deren Einteilung sich in der allein erhaltenen Prohedrie abzeichnet, während in den anderen frühen Bauten dieser Gruppe, also im grossen Theater von Pompeii 1 und in Nuceria 1 die *cuneus*-Zahl, wie schon erwähnt, ungerade ist. *Pietrabbondante*, dass typologisch entwickelter und auch chronologisch etwas jünger ist, zeigt ebenfalls eine gerade Zahl mit 6 *cunei*.

Eine gerade Kerkis-Einteilung ist auch schon bei griechischen Theatern belegt, wo sie aber deutlich weniger häufig als die ungerade Einteilung ist[3318]. Wenn die gerade Zahl erstmals im mittelitalisch-kampanischen Bereich in Sarnus wieder auftritt, liegt diesmal nicht eine Übernahme griechischer Vorbilder vor, denn die sizilischen Theater, die für andere Aspekte der kampanischen Theater und insbesondere von Sarnus wie die gerade Analemmaflucht und den Grundriss und den Aufriss des Bühnenhauses vorbildlich gewesen sind[3319], weisen gerade keine gerade Kerkis-Einteilung auf. Vielmehr handelt es um eine Neuerung, welche wie andere[3320] im Rahmen der kampanischen Theaterbautradition herausgebildet und dann in Mittelitalien aufgenommen wurde.

Unter den republikanischen Bauten Italiens haben die Theater von Alba Fucens[3321], Amiternum, Casinum, Minturnae, und Tusculum eine gerade *cuneus*-Anzahl. Das Bild, das sich ergibt, ist sehr einheitlich, denn immer sind vier *cunei* vorhanden, was der nächstliegenden Einteilung eines Halbkreises entspricht. Es ist dieselbe Einteilung, die erstmals schon im Theater von Sarnus 1 begegnet, während sie bei griechischen Theatern selten bleibt[3322].

Insgesamt lassen sich die hier diskutierten römischen Theater mit gerader *cuneus*-Anzahl in folgende Gruppen aufteilen:

– 2 *cunei* haben in Italien Albintimilium, Mons Aegrotorum und Planasia[3323]; ausserhalb Italiens Cillium und Thugga.

– 4 *cunei* haben in Italien neben den eben genannten republikanischen Theatern in Alba Fucens[3324], Amiternum, Casinum, Interamnia Praetuttiorum, Minturnae, Peltuinum, Suessa und Tusculum die kaiserzeitlichen Bauten des Albanum Domitiani, von Augusta Taurinorum, Bovillae[3325], Carsulae, Faleria, Luna[3326], Nora[3327], Ocriculum[3328], Ostia[3329], Ostra[3330], Saepinum und Tergeste, ausserhalb Italiens das Theater im sog. Gymnasion von Syrakusai, die gallischen Theater von Arausio, Arelate, Lugdunum (?)[3331], Nemausus, Vasio und Vienna, die spanischen Theater von Baelo, Carthago Nova, Clunia[3332], Italica, Malaca, Pollentia, Regina, Saguntum[3333], Segobriga und Tarraco sowie die nordafrikanischen Theater von Calama[3334], Limisa, Sufetula und Tipasa.

3318 Dazu oben 91f.

3319 Dazu oben 262.

3320 cf. dazu allgemein oben 262.

3321 Fest steht nur, dass es sich um eine gerade Anzahl von *cunei* gehandelt hat, denn es ist ein Rest der mittleren Radialtreppe erhalten. In Analogie zu den übrigen republikanischen Bauten wird man auch hier von einer Unterteilung in vier *cunei* ausgehen können.

3322 cf. oben 340.

3323 Möglicherweise gehört auch Nora hierher, cf. hier unten 342, Anm. 3348.

3324 Fest steht auch hier nur, dass es sich um eine gerade Anzahl von *cunei* gehandelt hat, denn es ist bloss ein Rest der mittleren Radialtreppe erhalten. In Analogie zu den übrigen republikanischen Bauten wird man aber auch hier von einer Unterteilung in vier *cunei* ausgehen können.

3325 Gemäss dem Plan von Poletti bei Rossi, Bovillae a. O. (oben Anm. 3287) 307, no. 5, Abb. 511, welcher aber in manchem unzuverlässig ist.

3326 Die *cuneus*-Einteilung der *ima cavea* ist nicht erhalten, doch entspricht die Anordnung der Aufgänge derjenigen in Faleria; eine analoge Caveagliederung ist daher sehr wahrscheinlich.

3327 Die Einteilung in vier *cunei* ist auf Grund der Aufgangstreppen von aussen wahrscheinlich, welche den drei Radialtreppen entsprechen; auch eine Einteilung in nur zwei *cunei* wurde vorgeschlagen, cf. den Katalogteil *s. v.*

3328 Vier *cunei* sind auf Grund der erhaltenen Reste der Cavea wahrscheinlich zu rekonstruieren, cf. den Katalogteil *s. v.* Der rekonstruierte Plan von G. A. Guattani, Monumenti antichi inediti (1784), Taf. 1, wieder abgebildet bei Pietrangeli, Ocriculum a. O. (oben Anm. 3152) 61–64, Abb. 9, ist nicht korrekt.

3329 Vorausgesetzt, der rekonstruierte entspricht dem ursprünglichen Zustand, denn wie weit die Inneneinteilung der Cavea dem antiken Zustand entspricht, lässt sich an der Ruine heute nicht mehr überprüfen.

3330 Die Situation entspricht derjenigen in Luna, cf. hier oben Anm. 3326.

3331 Die Einteilung der Cavea ist nicht erhalten; sie wurde von P. Wuillemier, Fouilles de Fourvière à Lyon, Gallia Suppl. 4, 1951, 29 rekonstruiert, der annahm, dass sich die drei *vomitoria* von oben und die Radialtreppen der *ima cavea* unterhalb der *praecinctio* öffneten, was durchaus wahrscheinlich ist.

3332 Die *ima cavea* ist nicht erhalten, dürfte aber, wie die *media cavea*, in vier *cunei* unterteilt gewesen sein. cf. den Plan Kongress Mérida 68f., Abb. 1.

3333 Vier *cunei* nach E. Hernàndez Hervàs, El teatro romano de Sagunto (1989) 79.

3334 Die Einteilung in vier *cunei* ist nur für die obere Cavea nachgewiesen, doch wird sie auch für die untere Cavea gelten.

– 6 *cunei* haben in Italien[3335] Altinum, Faesulae, Herculaneum, Lupiae, Parma (?)[3336], Verona[3337] und ausserhalb Italiens Acinipo, Augusta Emerita, Bilbilis, Caesaraugusta, Bulla Regia, Cuicul, Leptis Magna, Lixus[3338], Sabratha, Simitthus, Thamugadi, Thelepte sowie möglicherweise Salona (?)[3339].

– mehr als 6 *cunei* haben in Italien nur Beneventum und das *theatrum Marcelli* in Roma[3340], das wohl sechs breite und zwei schmale *cunei* aufwies[3341]; ausserhalb Italiens kann nur das sehr grosse Theater von Augustodunum mit acht *cunei*[3342] angeführt werden.

Das Bild, das sich abzeichnet, ist erstaunlich einheitlich, selbst wenn die Einteilung bei einigen der angeführten Beispiele nicht gesichert, sondern nur wahrscheinlich ist. Offenbar war, ohne Rücksicht auf die Gesamtgrösse, die Viereinteilung der *ima cavea* die Regel. Eine solche Einteilung in vier *cunei* ist geometrisch auch sehr einfach, denn sie beruht auf der Teilung des Kreises in acht gleiche Abschnitte, d. h. die *caveae* mit vier *cunei* gehen von einer exakten Halbkreisform aus. Komplikationen können sich allerdings durch den Verlauf der *aditus* ergeben, wenn diese im Halbkreis der Caveagrundform eingeschlossen sind[3343]. Dann lässt sich die Begrenzung der seitlichen *cunei* nicht auf die Durchmesserlinie des Halbkreises setzen. Hinzu kommt, dass oberhalb der *aditus* in der Regel *tribunalia*[3344] angeordnet sind, die sich der *cuneus*-Einteilung ebenfalls entziehen. Dieses Entwurfsproblem zeigt sich bereits bei den aufgezählten republikanischen Beispielen in Italien[3345]. Unproblematisch ist nur Casinum, wo die Cavea ohne die *aditus* einen exakten Halbkreis einnimmt. In Amiternum[3346], Nuceria 2–3 und Spoletium sind die *aditus* in den Halbkreis der Cavea mit eingeschlossen und die Radialtreppen liegen nicht auf dem Achtelskreis; vielmehr wurde der effektiv übrigbleibende Kreissektor zwischen den *aditus* in vier gleich grosse *cunei* eingeteilt. Wie die Lösung in Alba Fucens aussah, wo die *aditus* gleichfalls im Grundhalbkreis eingeschlossen sind, aber noch offen geführt waren, lässt sich nicht mehr erkennen.

Bei den kaiserzeitlichen Theatern in Italien lässt sich die gewählte Lösung wegen der ungenügenden Erhaltungslage und insbesondere wegen des Fehlens geeigneter Pläne nur noch zum Teil erkennen. Eine Halbkreisform mit Ausschluss der *aditus* zeigen die Bauten in Bovillae (?)[3347], Nora, Ostra und Saepinum. In Nora scheint der Bau insgesamt nicht sehr präzis ausgeführt zu sein[3348]; die Achtelskreisachsen verlaufen nicht in der Mitte der seitlichen äusseren Aufgangstreppen, sondern an deren Nordflucht. Bei den drei übrigen genannten *caveae* ist die Einteilung nicht gesichert, doch wird man auch dort von einer regelmässigen Viertelkreisteilung ausgehen. Ganz in den Grundhalbkreis eingeschlossen sind die *aditus* in Augusta Taurinorum, Carsulae, Interamnia Praetuttiorum, Luna und Tergeste, nur zur Hälfte eingeschlossen sind sie im Albanum Domitiani und in Faleria. Die beiden Lösungsmöglichkeiten, die bei den republikanischen Bauten beobachtet wurden, sind auch hier belegt. Eine Verschmälerung der seitlichen *cunei* um die Breite je einer Radialkammer findet sich in Augusta Taurinorum und in Interamnia Praetuttiorum[3349], eine Aufteilung des übrigbleibenden Kreissektors in Tergeste, wo

3335 Asisium, dessen Plan mit 6 *cunei* rekonstruiert wurde, bleibt ausser Acht, weil der Plan keiner Realität entspricht; cf. den Katalogteil *s. v.*

3336 Die Einteilung des Caveaunterbaus in sechs Kammern legt eine Einteilung in sechs *cunei* nahe, die aber nicht nachgewiesen sind.

3337 Die 5 Radialtreppen und damit die Einteilung in 6 *cunei* sind teilweise rekonstruiert. Marconi hat eine Einteilung mit 4 Treppen und damit in 5 *cunei* vorgeschlagen, was aber kaum zutrifft.

3338 Die unregelmässige Einteilung in *cunei* muss mit dem Umbau zum Amphitheater zusammenhängen. Die ursprüngliche Einteilung ist nicht mehr zu klären.

3339 Die Einteilung in sechs *cunei* ist auf Grund des Verlaufs der Radialmauern wahrscheinlich; sie ist an der Ruine jedoch heute nicht mehr abzulesen. cf. S. Rinaldi Tufi, Dalmazia: Le province dell'impero 2 (1989) Abb. 32. In Augusta Raurica sind die sechs *cunei* der *ima cavea* frei ergänzt, cf. den Katalogteil *s. v.*

3340 Die Innengliederung des *theatrum Balbi* und auch des *theatrum Pompei* bleibt unbekannt. cf. den Katalogteil *s. v.*, zur Innengliederung des *theatrum Pompei* auch oben 278f.

3341 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

3342 Sieben Radialtreppen sind nachgewiesen, die seitlichen *cunei* sind nur teilweise erhalten.

3343 Zu den *aditus* im Einzelnen unten 382–387.

3344 Zu diesen unten 348–350.

3345 Diese Beobachtungen beruhen bloss auf der Ausmessung der veröffentlichten Pläne, doch reicht deren Genauigkeit für allgemeinere Aussagen wohl aus.

3346 Hier ist nur die Hälfte der *aditus*-Breite zum Orchestrahalbkreis geschlagen, cf. auch unten 378–380, wo die Orchestraform im Detail diskutiert wird.

3347 Beide alten Pläne stimmen in dieser Hinsicht überein, cf. den Katalogteil *s. v.*

3348 cf. den Plan bei G. Pesce, Guida agli scavi di Nora ^{2}(1972) Plan 1; das dort angegebene Konstruktionszentrum (Kote – 1,45) entspricht nicht dem Kreismittelpunkt der Caveakonstruktion!

3349 Nach dem veröffentlichten Plan bei W. Mazzitti, Teramo archeologica. Repertorio dei monumenti (1983) 76f., Taf. 4 nehmen die mittleren *cunei* unwesentlich mehr als 45^{0} ein und wären damit etwas breiter als erwartet; man wird sich fragen, ob hier nicht einfach eine Bauungenauigkeit oder gar eine Planungenauigkeit in der Publikation vorliegt, denn die Abweichung scheint nicht signifikant.

die Anordnung der Radialtreppen aber in der Bauausführung sehr ungenau ausgefallen ist; im Gegensatz zu den vergleichbaren republikanischen Beispielen weisen hier die *aditus* parallele Seitenwände auf, sodass eine radiale Anordnung der seitlichen Radialtreppen nicht möglich ist, was zu einem stumpfen Winkel zwischen Sitzreihe und Treppe führt[3350]. Eine besondere Lösung zeigt Peltuinum, wo die vier *cunei* einen exakten Halbkreis einschliessen. Die *aditus* sind ebenfalls in die *cavea* eingeschlossen, deren Aussenmauer daher einen etwas überzogenen Halbkreis bildet[3351].

Eine weitere Variante der Caveakonstruktion findet sich im Theater im Albanum Domitiani[3352], und in Faleria, wo nur die halbe *aditus*-Breite zum Caveahalbkreis geschlagen ist. Beide Male haben die Seitenwände der *aditus* einen parallelen Verlauf, was wie in Tergeste zu einem stumpfen Winkel zwischen den äusseren Radialtreppen und den Sitzreihen führt. Bei beiden Theatern ist die Einteilung des restlichen Caveasektors nicht gleichmässig, die inneren *cunei* sind gegenüber den äusseren etwas schmaler. In Carsulae und in Luna, wo die unpräzise Anordnung der *vomitoria* auffällt, lässt sich die getroffene Lösung nicht mehr erkennen.

Im Vergleich zu den Beispielen in Italien bringen die übrigen Theater mit einer viergeteilten *ima cavea*, soweit sie sich noch beurteilen lassen, kaum neue Lösungen, aber eine andere Gewichtung der vertretenen Varianten. Einen halbkreisförmigen Grundriss mit Ausschluss der *aditus* zeigt eine ganze Reihe von Bauten, nämlich das Theater im sog. Gymnasion von Syrakusai, Arausio, Lugdunum, Nemausus, Vienna, Clunia, Pollentia (La Alcudia), Regina, Saguntum, Tarraco und Calama. Hier ergeben sich für eine Aufteilung der Cavea in Achtelkreissektoren keine Probleme. Einzig in Tarraco, das nur teilweise freigelegt ist, scheint sich eine Variation in der Richtung der einzigen ausser der Mitteltreppe erhaltenen Radialtreppe abzuzeichnen[3353], die unerklärt bleibt. In Vienna wurde, wenn die vorgeschlagene Rekonstruktionszeichnung zutrifft, der restliche Kreissektor in gleichmässig breite *cunei* unterteilt; da die *aditus*-Begrenzung nicht radial verläuft, ergibt sich eine unschöne Schräge für die äussersten Treppen.

Etwas seltener sind ausserhalb Italiens die Beispiele, bei welchen die *aditus* wie in Malaca und Tipasa vollständig in den Caveahalbkreis eingeschlossen sind. In Tipasa nehmen die sehr grossen *aditus* die Radialrichtung der Cavea auf, so dass eine radiale Führung auch der äussersten Treppen möglich ist.

Auch ausserhalb Italiens begegnet die mittlere Entwurfslösung, bei welcher nur die halbe *aditus*-Breite zum Grundkreis geschlagen wird, wie in Arelate, Vasio, Acinipo, Baelo[3354], Carthago Nova und Italica. In Carthago Nova ist der Mittelpunkt der Radialtreppen in die Flucht der geraden Analemmata gelegt, und die Treppen folgen der Anordnung im Achtelskreis; die kleinen Winkelabweichungen zum Bogen des Sitzhauses, der ein anderes Zentrum hat, fallen praktisch nicht ins Gewicht. Die frühesten Beispiele ausserhalb Italiens sind Italica aus dem Beginn des 1. Jahrhunderts n. Chr. und Arelate, welches in seiner Datierung innerhalb der augusteischen Zeit umstritten ist. Auch wenn dieser Grundrisstypus in Gallien und Spanien eine gewisse Beliebtheit gehabt zu haben scheint, hat man seine Ursprünge doch in Italien zu suchen[3355]. Der Vorteil dieses Grundrisstypus bestand wohl darin, dass die oben dargelegten Unregelmässigkeiten, welche beim Einbezug der *aditus* in den Halbkreis der Cavea für die *cuneus*-Breite und für den Winkel der äusseren Radialtreppen entstand, gemildert werden konnten, besonders bei gleichmässig breiten *aditus*, wie sie alle hier zusammengestellten Beispiele haben.

Für sich steht Segobriga, wo das Kreiszentrum für die Konstruktion der Cavea mitten auf dem *pulpitum* liegt. Dies musste zu einer Stauchung des Cavea-Grundrisses führen, wo nur die Mitteltreppe und die Radialtreppen im dritten Rang radial geführt werden konnten. Verantwortlich für diese auffällige Lösung dürfte die topographische Situation sein, denn das Theater ist eingeklemmt zwischen der älteren Stadtmauer, an welche sich die Cavea anlehnt, der offenbar vorher schon vorhandenen und durch die Umgangsporticus hindurch geführte Strasse[3356] und dem natürlichen Abhang. Für Limisa und für Sufetula steht kein Plan zur Verfügung, eine genauere Beurteilung ist daher nicht möglich.

3350 Ähnliche unschöne Lösungen begegneten auch schon bei griechischen Theatern, cf. oben 85.

3351 L. Migliorati, RTopAnt 17, 2007, 114, Abb. 7.

3352 Der einzige veröffentlichte Plan bei G. Lugli, BullCom 1918, Taf. 2 ist allerdings stark ergänzt.

3353 cf. den Plan bei R. Mar/M. Roca/J. Ruiz de Arbulo, in: CuadTH 166, Abb. 7. Der Ansatz der drei nachgewiesenen Treppen entspricht der Achtelkreiseinteilung.

3354 cf. den veröffentlichte Plan Kongress Merida 254, Abb. 1, wo der Mittelpunkt für den äusseren Umfang der Cavea im Zentrum der *aditus*-Breite liegt,

3355 Dort gibt es schon aus republikanischer Zeit mehrere Belege. cf. im Einzelnen unten 379 zur Orchestraform.

3356 Zu dieser schon oben 325.

Neben der häufigeren Einteilung der *ima cavea* in vier *cunei* steht eine Einteilung in sechs *cunei*. Wie bei der Viereinteilung das Achteck liegt hier als Konstruktionsfigur das Zwölfeck zu Grunde. Zunächst ist wiederum zu untersuchen, welches das Verhältnis der *aditus* zum Caveahalbkreis ist. Eine Halbkreisform mit Ausschluss der *aditus*-Breite haben Faesulae, Herculaneum, Parma, Bilbilis, Leptis Magna und Simitthus. Hier lässt sich die Einteilung des Halbkreises in sechs Sektoren einfach umsetzen. Eine abweichende Lösung bringt einzig Faesulae, wo die Grundeinteilung der Cavea der Achtelkreis ist; die mittleren *cunei* entsprechen diesem genau, die seitlichen sind auf der *aditus*-Seite beschnitten, so dass sich seitliche schmale *cunei* ergeben, welche nur im Ansatz erhalten sind und sich über die *aditus*-Überwölbung hinweg bis zur Bühnenwandflucht erstreckt haben müssen und in ihrem orchestranahen Teil auch die *tribunalia* eingeschlossen haben. Neben diesen ergab sich ein schmaler und als Sitzgelegenheit kaum brauchbarer Zwickel[3357], eine kaum befriedigende Lösung!

In den Halbkreis mit eingeschlossen sind die *aditus* in Lupiae, Verona, Augusta Emerita, Caesaraugusta, Cuicul, Sabratha, Thamugadi und Salona, wo die Treppenlösung im Einzelnen allerdings nicht erhalten ist[3358]. Die eben für Faesulae beschriebene Situation mit schmalen seitlichen Zwickeln begegnet bei dieser Gruppe auch in Lupiae, wo die seitlichen schmalen *cunei* allerdings um ein weniges breiter sind. Sie grenzen unmittelbar an die *aditus* an, *tribunalia* scheint es nach den neuen Untersuchungen[3359] nicht gegeben zu haben. Eine vergleichbare Lösung, allerdings mit acht *cunei*, zeigt auch Beneventum, wo die halbe *aditus*-Breite im Halbkreis eingeschlossen ist[3360], und das zusätzlich einen mittleren Radialkorridor in die Orchestra aufweist[3361]. Auffällig ist, dass die einzelnen *cunei* sich zwar symmetrisch entsprechen, aber unter sich ungleich breit sind. Dies hängt einerseits mit dem Radialkorridor zusammen, andererseits mit der regelmässigen Anordnung der *vomitoria* auf die *ima cavea*, deren Geometrie mit der Konzeption des ganzen frei gebauten Caveaunterbaus zusammengeht, welche auf einer achteckigen Grundeinteilung beruht. Eine Einteilung der *ima cavea* in sechs breite und zwei seitliche schmale *cunei*, welche auf dem Marmorplan wohl exakt wiedergegeben ist, weist auch das *theatrum Marcelli* auf. Sie hat derjenigen entsprochen, wie sie in Beneventum belegt ist, allerdings mit regelmässig eingeteilten *cunei*.

Zwei weitere Bauten dieser Gruppe, Verona und Sabratha, haben *aditus*, die in den äussersten Radialkammern des Caveaunterbaus angeordnet sind. Hier ist der restliche Kreissektor jeweils, wie auch bei den vergleichbaren *caveae* mit einer Viereinteilung, in gleich breite Sektoren aufgeteilt. Nur in Sabratha sind entlang den *aditus* äussere Radialtreppen nachgewiesen; hier ist der Radius aller Treppen von der Halbkreisgrundlinie weg etwas gegen die Orchestra hin verschoben, so dass die Winkelabweichung, die sonst bei den seitlichen Treppen auftreten würde[3362], verteilt und damit optisch ausgeglichen wurde.

Vier Theater der Gruppe, Augusta Emerita, Caesaraugusta, Cuicul und Thamugadi, haben *aditus* mit parallelen Seitenwänden. In Augusta Emerita, in Thamugadi und wohl auch in Calama ist der verbleibende Kreissektor gleichmässig aufgeteilt worden, in Caesaraugusta, wo auch ein mittlerer Radialzugang in die Orchestra vorhanden ist, ist der mittlere *cuneus* auf beiden Seiten je etwas breiter ausgebildet. Die schiefwinklige Führung der Treppen an den *aditus* wurde in Kauf genommen. Eine entsprechende Lösung findet sich auch in Bulla Regia, wo die halbe *aditus*-Breite zum Halbkreis genommen wurde. Diese Lösung, welche bei den kaiserzeitlichen *caveae* mit Viereinteilung eine gewisse Beliebtheit erlangt hat[3363], findet sich bei der Sechsereinteilung nur bei diesem einen Bau. In Thelepte ist die Cavea nur schlecht sichtbar, zudem fehlt ein publizierter Plan; in Lixus ist die ursprüngliche Ausdehnung der Cavea unklar.

Bei der Cavea von Acinipo ist nur die halbe *aditus*-Breite zum Halbkreis geschlagen. Es handelt sich um ein frühes Beispiel für eine Einteilung der Cavea in sechs *cunei*, die ersten bekannten Beispiele in Italien, Faesulae, Herculaneum, Verona, entstanden in augusteische Zeit; noch in frühere augusteische Zeit gehört in Spanien auch Augusta Emerita.

Als einziges Theater weist Augustodunum in der *ima cavea* acht gleich breite *cunei* auf. Im Grundriss folgt es dem Typus, bei welchem die *aditus* nicht in den Halbkreis der Cavea eingeschlossen ist; die Einteilung hier nicht in Achtels- sonders in Sechzehntelssektoren bereitete damit keine Schwierigkeit. Die einmalige Lösung hängt mit der einzigartigen Grösse von Augustodunum zusammen, die nur

3357 cf. die Ansicht der Situation bei Courtois 158, Abb. 148.
3358 Dazu schon oben Anm. 3339.
3359 cf. den Plan bei F. D'Andria (Hrsg.), Lecce romana e il suo teatro (1999) 28f., Abb. 23.
3360 Zu Grunde zu legen ist der neue Plan bei D. Giampaola, in: La romanisation du Samnium a. O. (oben Anm. 2603) 129f., Abb. 8.
3361 Dazu schon oben 338.
3362 Dazu oben 84f.
3363 Dazu oben 342f.

durch das *theatrum Pompei* übertroffen wurde[3364]. Bedenkt man, dass in Augustodunum allein die Breite der *ima cavea* so gross war, das sie die Gesamtbreite der Mehrzahl der anderen Theater übertraf, wird ohne weiteres verständlich, weshalb man sich nicht mit vier oder sechs *cunei* begnügen wollte.

Die cuneus-*Gliederung in den oberen* maeniana

Mit der freien Konstruktionsweise der Cavea, die auch dort, wo der untere Teil der Cavea an den Hang gelehnt ist, für die oberen Bereiche verwendet wurde, ist die Wahrscheinlichkeit für eine Erhaltung der oberen *maeniana* und ihrer Einteilung eher geringer als bei den griechischen, ganz an den Hang gelehnten Bauten. Dies gilt besonders auch für die zahlreichen Bauten, bei welchen der obere Caveabereich nicht über einem Radialkammersystem, sondern über einem umlaufenden Ringkorridor errichtet worden ist[3365]. Die römischen Theater mit erhaltenem oder in seiner Einteilung noch kenntlichem oberem *maenianum* sind daher wenig zahlreich, verallgemeinernde Aussagen sind daher kaum möglich. Die Beispiele sind[3366] in Italien Casinum, Faleria (?), Minturnae (?), Neapolis, Ocriculum (?)[3367], Ostia (?), Pausilypum, das grosse Theater von Pompeii, das *theatrum Marcelli* in Roma, das Akademie-Theater der *Villa Hadriana* von Tibur (?) und Volaterrae, in Sizilien Katane, in Gallien Arausio, Augustodunum, Vasio, Vienna und Vindinum[3368], in Spanien Acinipo, Bilbilis, Clunia, Mago, Saguntum und Segobriga, in Nordafrika Calama, Cillium, Cuicul, Leptis Magna, Thamugadi (?), Thubursicum Numidarum und Thugga, und auf dem Balkan Herakleia Lynkestis.

Bei den griechischen Theatern hat sich gezeigt[3369], dass in den oberen Rängen die Zahl der Radialtreppen manchmal verdoppelt worden ist, doch stellte dies keine feste Regel dar. Vitr. VII 6, 2 fordert auch für das römische Theater, dass die *cunei* im oberen *maenianum* durch zusätzliche Treppen zweigeteilt werden. Eine Verdoppelung der Radialtreppen im zweiten *maenianum* ist vorhanden im *theatrum Marcelli* in Roma[3370] sowie in Volaterrae, Arausio, Vasio und Vienna[3371]. Die Verdoppelung wird im *theatrum Marcelli*, in Arausio[3372] und in Vienna auch im dritten Rang weitergeführt. Eine besondere Lösung zeigt für den dritten Rang der Plan von Vasio[3373], wo die mittleren Radialtreppen des zweiten Rangs im dritten Rang nicht weitergeführt sind, doch ist der Plan in diesem Bereich nicht verlässlich[3374]. Eine Verdoppelung erst im dritten *maenianum* zeigen Clunia, Saguntum[3375] und Segobriga; bei diesem hat der gestauchte Grundriss[3376] zu einer besonderen seitlichen Zugangslösung geführt, welche einen unregelmässigen Verlauf der äussersten Radialtreppen zur Folge hatte[3377]. Ebenso oft wurde die Einteilung der *ima cavea* im oberen Bereich aufgenommen, wie die Theater in Casinum, Faleria[3378], das Akademie-Theater der Villa Hadriana von Tibur[3379], Augustodunum (?)[3380], Acinipo (?), Bilbilis[3381], Calama, Cuicul und Thamugadi (?)[3382]zeigen.

3364 cf. oben 335, dazu auch 277.

3365 Zur Konstruktionsweise der oberen Cavea cf. oben 317.

3366 Die römischen Beispiele, welche ein griechisches Koilon weiterbenutzen, sind hier weggelassen; cf. z. B. oben 322.

3367 Die drei Doppeltreppen aus dem inneren Ringkorridor auf die *ima cavea* lassen auf vier *cunei* schliessen, die aber nicht nachgewiesen sind.

3368 Die Caveaeinteilung in Augusta Raurica ist frei ergänzt, cf. den Katalogteil *s. v.*

3369 cf. oben 98f.

3370 Dies nach dem Marmorplan von Rom, cf. Rodriguez Almeida, Forma Urbis Marmorea a. O. (oben Anm. 163) Taf. 23.

3371 Der Plan von Minturnae mit verdoppelter *cuneus*-Zahl im oberen Bereich bei Aurigemma/De Sanctis ist frei ergänzt, cf. den Katalogteil *s. v.*

3372 cf. den ergänzten Zustand bei Bieber, History², 201, Abb. 676. Auf dem Zustandsplan nach der Ausgrabung bei A. Caristie, Monuments antiques à Orange. Arc de triomphe et théâtre (1856) 39–86, Taf. 33 o. war die Einteilung in vier *cunei* nur im untersten Bereich der *ima cavea* erhalten.

3373 cf. J. Sautel, Vaison dans l'antiquité, Supplément: travaux et recherches de 1927 à 1940 (1941/42), Beilage.

3374 cf. Y. de Kisch, Le théâtre de Vaison-la-Romaine: archéologie d'un monument et de ses spectacles (Ier-XXe s. ap. J.-C.), in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 133f.

3375 Für die Innengliederung von Saguntum wird hier Hernàndez Hervàs, Sagunto a. O. (oben Anm. 3333) 77–79 zu Grunde gelegt.

3376 Zu seiner Erklärung oben 343.

3377 cf. die Ansicht bei M. Trunk, MM 39, 1998, Taf. 13.

3378 Vorausgesetzt, der Plan bei G. de Minicis, MonInst 3, 1839–43, Taf. 1 stützt sich auf damals noch erhaltene bauliche Reste. Der dritte Rang ist frei ergänzt; cf. die unterschiedlichen Pläne bei G. de Minicis a. O., bei P. Bonvicini, Studia Picena 22, 1954, Abb. 2 und bei L. Maraldi, Falerio, Città romane 5 (2002) 37, Abb. 25.

3379 Auch hier stützt sich die Einordnung auf den alten Plan bei Fr. Piranesi (danach Hanson Abb. 37), dessen Verlässlichkeit nicht mehr zu überprüfen ist.

3380 Die beiden einzigen bekannten Treppenreste im zweiten *maenianum* nehmen die Flucht der Radialtreppen des ersten *maenianum* auf. Dass dazwischen weitere Treppen lagen, ist wegen des Vorhandenseins von *vomitoria* im zweiten *maenianum* unwahrscheinlich.

3381 Hier ergibt sich wegen der seitlichen Beschneidung der oberen Caveaflügel ein Richtungswechsel bei der äussersten Radialtreppe.

3382 Wie weit die Rekonstruktion des oberen *maenianum* der antiken Realität entspricht, bleibt offen, cf. den Katalogteil *s. v.* Der schematische, aber unergänzte Plan bei St. Gsell, Les monuments antiques de l'Algérie 1 (1901) 198, Abb. 65 scheint eine Verdoppelung der Treppen in der *media cavea* anzudeuten; cf. auch a. O. Taf. 50.

Daneben kommen auch andere Lösungen vor, bei welchen zwischen der *cuneus*-Zahl des unteren und des oberen Ranges kein einfaches Verhältnis besteht. Beispiele sind Ocriculum (?), Ostia (?), Pausilypum, Katane, Mago, Cillium, Leptis Magna, Thubursicum Numidarum, Thugga, und Herakleia Lynkestis. Es handelt sich dabei durchwegs um Einzellösungen. In Ocriculum[3383] entsprachen den vier *cunei* des ersten *maenianum* möglicherweise sechs im zweiten, in Pausilypum den unteren drei oben sieben. In Ostia[3384] entsprechen den vier unteren fünf *cunei* im zweiten *maenianum*, die Einteilung des dritten *maenianum* bleibt unbekannt. Eine eigenwillig Lösung zeigt auch Katane, wo die neunteilige Gliederung im dritten *maenianum* durch eine Einteilung in wahrscheinlich acht *cunei* ersetzt ist; Grund dafür dürfte sein, dass das dritte *maenianum* wohl nicht bis an die Flügel der Cavea durchlief, sondern weniger als einen Halbkreis einnahm[3385]. Auch die drei nordafrikanischen Bauten dieser Gruppe zeigen keine Gemeinsamkeiten. In Cillium treten an Stelle von zwei in der *media cavea* drei *cunei*. In Thugga stehen den 2 unteren 6 *cunei* in der oberen Cavea gegenüber; nur die Mitteltreppe, auf welche der obere Zugang von aussen sich öffnet, ist durchlaufend. In Leptis Magna wird die Gliederung in sechs *cunei* der *ima cavea* in der *media cavea* durch eine solche in fünf breite und zwei schmale *cunei* ersetzt, und in der *summa cavea* findet sich vor dem Unterbau des Caveatempels eine Unterteilung in zehn *cunei*.

In Mago, Thubursicum Numidarum und Herakleia Lynkestis fehlt in der *ima cavea* eine *cuneus*-Gliederung. Dies scheint in Herakleia Lynkestis, wo der obere Rang sechs *cunei* aufweist, intendiert zu sein[3386], während in Thubursicum Numidarum, wo das zweite *maenianum* in vier *cunei* gegliedert ist, die *ima cavea* möglicherweise unfertig geblieben ist[3387]; nichts näheres bekannt ist über Mago. Nur das obere *maenianum* ist in Neapolis, wo neun *cunei* vorhanden waren, und in Vindinum, wo es möglicherweise sieben *cunei* gab, bekannt.

Insgesamt ergibt sich ein uneinheitliches Bild. Fest steht, dass der Vorschrift Vitruvs auch hinsichtlich der *cuneus*-Gliederung nur eine Minderheit der römischen Theater entspricht. Die ersten Beispiele, das *theatrum Marcelli* und Volaterrae, fallen erst in augusteische Zeit. Häufig wurde die Gliederung des unteren Sitzhauses bis oben durchgehalten, wie dies schon für das republikanische Theater von Casinum zutrifft. Bemerkenswert ist die grosse Zahl von Einzellösungen, die neben den beiden grundsätzlichen Möglichkeiten, Beibehalten oder Verdoppeln der Anzahl *cunei*, bestehen.

Die Anordnung der Radialtreppen

Die Zahl der Radialtreppen ist um eins höher oder geringer als die Zahl der *cunei*, je nachdem, ob am Seitenrand der Cavea Radialtreppen angebracht waren oder nicht. Der Frage nach den Radialtreppen am Rand wird hier kurz nachgegangen. Bei der Analyse der griechischen Koilongliederung hat sich gezeigt, dass in der Mehrzahl der Bauten seitliche Treppen entlang der Analemmata vorhanden sind, dass solche aber auch fehlen können[3388]; oft war die Frage allerdings nicht mehr zu klären, da der Analemmabereich zu den statisch schwächsten Teilen der Koilonkonstruktion zählt und daher oft nicht erhalten ist. Auch bei den römischen Theatern können Radialtreppen die *cunei* seitlich abschliessen, oder sie können fehlen; auch hier verhindert der Erhaltungszustand in manchen Fällen ein Urteil.

Von den oben zusammengestellten 101 *caveae* mit bekannter *cuneus*-Einteilung, bei welchen wiederum auf die *ima cavea* abgestellt wird, haben die folgenden Radialtreppen aussen: in Italien Albintimilium, Bovillae, Casinum, Faleria, Ferentinum, Herculaneum, Interamnia Praetuttiorum, Minturnae, Ocriculum, Pausilypum (Theater), Pompeii (*theatrum tectum*), Saepinum, Scolacium, Suessa, Tergeste, Tibur (Villa Hadriana, Akademie-Theater), Tibur (Villa Hadriana, griechisches Theater), Volaterrae; ausserhalb Italiens Syrakusai S 4 – S 5, Tauromenion 2, Arausio, Lugdunum[3389], Nemausus, Vasio, Vienna, Augusta Emerita, Baelo, Carthago Nova, Pollentia, Segobriga[3390], Bulla Regia, Cuicul, Hippo

3383 Die Einteilung des zweiten *maenianum* ist nicht gesichert, cf. den Katalogteil *s. v.*

3384 Die moderne Rekonstruktion ist nicht verlässlich; cf. schon oben 338f. und den Katalogteil *s. v.*

3385 cf. den Katalogteil *s. v.*

3386 Die Unterteilung der *ima cavea* durch eine mittlere Loge mit begleitenden Treppen ist sekundär, cf. den Katalogteil *s. v.*, doch kann nicht ausgeschlossen werden, dass schon zuvor eine einzige mittlere Treppe vorhanden war.

3387 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

3388 Dazu oben 94.

3389 Nach der von Wuillemier ergänzten *cuneus*-Einteilung, cf. dazu oben Anm 3331.

3390 Zur unregelmässigen Führung der seitlichen Treppen cf. oben 343.

Regius, Leptis Magna[3391], Sabratha, Thugga[3392], Tipasa. Davon sind Syrakusai S 4 – S 5, wohl auch Tauromenion 2 Sitzhäuser griechischer Zeit, die für die römische Weiterbenutzung einfach übernommen worden sind[3393].

Bei den folgenden unter den genannten Theatern sind nur zwischen den *cunei* Radialtreppen vorhanden: in Italien Albanum Domitiani, Beneventum, *Gioiosa Ionica*, Nuceria, Pompeii (grosses Theater), Tusculum, Augusta Taurinorum, Carsulae, Elea 2 (?), Faesulae, Grumentum, Lupiae, Nora, Patavium, Peltuinum, Sarnus; Verona[3394]; ausserhalb Italiens Akrai 2, Syrakusai (Gymnasion), Arelate, Acinipo, Bilbilis, Italica, Malaca, Tarraco, Termes, Calama, Carthago, Cillium, Limisa, Lixus, Madauros, Rusicade, Simitthus, Sufetula, Thamugadi und Thelepte. Darunter sind auch die Sitzhäuser aus der griechischen Zeit in Akrai 2, und Elea 2.

In Copiae 3 und Iuvanum gab es überhaupt keine Radialtreppen. Bei einer grösseren Reihe von Theatern, nämlich Alba Fucens, Amiternum, Aquae Statiellae, Bauli, Luna, Mons Aegrotorum, Neapolis, Ostia, Ostra, Parma, Planasia, Roma (*theatrum Marcelli*), Katane 3, Augustodunum, Tolosa, Vienna (Kulttheater), Vindinum, Caesaraugusta, Clunia, Mago, Regina, Saguntum, Thubursicum Numidarum, Herakleia Lynkestis, Salona, lässt sich wegen der Erhaltungslage nicht mehr entscheiden, ob seitliche Radialtreppen gegeben hat[3395].

Die Analyse hat keine signifikanten Unterschiede ergeben. Wo eine Beurteilung noch möglich ist, sind Radialtreppen entlang der *aditus* etwa gleich häufig, wie sie fehlen. Fasst man die kampanischen Theater in den Blick, zeigt sich, dass in drei Fällen, nämlich in Nuceria, im grossen Theater von Pompeii und in Sarnus seitliche Treppen fehlen; eine besondere Erschliessungssituation ergab sich im *theatrum tectum* von Pompeii. Bei den republikanischen Theatern und in der Kaiserzeit bleiben jedoch beide Lösungen für die Anordnung der Radialtreppen offensichtlich gleichberechtigt nebeneinander stehen, während bei den griechischen Theatern die Koila mit seitlichen Treppen in der Mehrzahl waren[3396].

Die Form der Sitze

Für die griechischen Koila liessen sich verschiedene Sitzprofile unterscheiden[3397]. Die Sitze der westlichen römischen Theater sind, soweit sich dies noch feststellen lässt, immer quaderförmig, d. h. ohne jegliches Profil vorn und ohne eine Fuss-Eintiefung oben. Die Beispiele sind Acelum, Alba Fucens, Albanum Domitiani, Albintimilium, Amiternum, Aquae Statiellae, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Bauli, Carsulae, Casinum, Copiae 3, Elea 2, Eporedia, Faesulae, Faleria, Fanum Fortunae, Ferentinum, Grumentum, Herculaneum, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Iuvanum, Liternum, Lupiae, Mevaniola, Minturnae, Neapolis, Nora, Ostia, Parma, Pausilypum (Theater), Peltuinum, Pompeii (grosses Theater), Saepinum, Spoletium, Suessa, Teanum Sidicinum, Tergeste, Tusculum, Urvinum Metaurense, Tarracina, Venafrum, Verona, Vibo Valentia, Volaterrae; Katane 3; Alba Helviorum, Apta, Aquae Sextiae, Arausio, Arelate, Augusta Raurica, Augustodunum Lopodunum, Lugdunum, Lugdunum Convenarum, Tolosa, Vasio, Vienna; Acinipo, Bilbilis, Caesaraugusta, Carthago Nova, Corduba, Clunia, Gades, Italica, Mago, Malaca, Pollentia (La Alcudia), Regina, Saguntum, Segobriga, Singilia Barba, Tarraco, Termes, Urso; Aggar, Bulla Regia, Calama, Carthago, Cillium, Civitas Popthensis, Cuicul, Leptis Magna, Limisa, Lixus, Madauros, Seressi, Simitthus, Sufetula, Thamugadi, Thubursicum Numidarum, Thugga, Thugga (Schautreppe), Tipasa; Herakleia Lynkestis, und Salona.

Bei einer grösseren Zahl von Theater ist die Sitzform nicht nachgewiesen, nämlich in Aesis, Allifae, Antium, Aquileia, Aquinum, Arretium, Arretium (Castelsecco), Asculum, Atria (Adria), Aveia Vestina, Augusta Bagiennorum, Beneventum, Bononia, Bovillae, Brixia, Caere, Cales, Capua, Castrum Novum, Civitas Camunorum, Comum, Concordia, Corfinium, Falerii Novi, Ferentium, Firmum, Florentia, Hatria (Atri), Helvia Ricina, Hispellum, Lanuvium, Laus Pompeia, Libarna, Luca, Luna,

[3391] An der Ruine nur noch für die *ima cavea* nachzuweisen, aber ursprünglich wohl in allen drei *maeniana* vorhanden.

[3392] Hier gibt es in der *ima cavea* Treppen entlang der *aditus*, die jedoch in der *media cavea* nicht aufgenommen werden; cf. den Zustandsplan bei Carton, Dougga a. O. (oben Anm. 3187) Taf. 2.

[3393] Dazu schon oben 322.

[3394] Nicht ganz gesichert, cf. den Katalogteil *s. v.*

[3395] Dies gilt auch für die nur unvollständig erhaltene Cavea in Aggar.

[3396] Dazu oben 94.

[3397] cf. oben 107–112.

Mediolanum, Mevania, Misenum, Mons Aegrotorum, Nemi, Nola, Nuceria, Ocriculum, Ostra, Patavium, Pitinum Mergens, Planasia, Pola (Kapitol), Pola (Monte Zara), Pollentia (Pollenzo), Roma *theatrum Balbi*, Roma *theatrum Marcelli*, Roma *theatrum Pompei*, Sarnus, Suessula, Teate, Telesia, Tibur (Villa Hadriana, Akademietheater), Tibur (Villa Hadriana, griechisches Theater), Ticinum, Tuder, Vicetia; Antipolis, Augusta Suessionum, Boutae, Camulodunum, Divona Cadurcorum, Forum Iulii, Lutetia Parisiorum, Nemausus, Noviomagus, *Thénac*, Vienna (Kulttheater), Vindinum; Augusta Emerita, Baelo, Bigastrum, Metellinum, Olisipo, Osca, Althiburus, Ammaedara, Assuras, Bararus, Caesarea (Iol), Capsa, Cirta, Gurza, Hadrumetum, *Henchir Remadi*, Leptiminus, Rusicade, Sitifis, Thelepte, Thibari, Thignica, Ulissipira, Uthina, Utica (republikanisches Theater), Utica (kaiserzeitliches Theater), Vicus Augusti; Issa, Scupi und Virunum. Auch hier wird man aber davon ausgehen können, dass die Sitze in der Regel die Quaderform hatten.

Die Quaderform der Sitze ergibt sich zumeist aus der Konstruktion der Sitzreihen aus einzelnen quaderförmigen Blöcken. Aber auch aufgemauerte Beispiele sind bekannt, z. B. Aquae Statiellae, Fanum Fortunae, Mevaniola oder Bilbilis, die manchmal, wie in Parma, Teanum Sidicinum, Lugdunum Convenarum oder Caesaraugusta, mit Platten aus anderem Material oder mit *opus signinum* verkleidet gewesen sind. Gelegentlich sind die quaderförmigen Sitze auch ganz oder teilweise aus dem Felsuntergrund geschnitten, z. B. in Alba Fucens, Clunia, Mago oder Saguntum.

Ganz vereinzelt bleiben Sitze mit komplexeren Profilen. In Hippo Regius, das wohl noch ins 1. Jahrhundert v. Chr. zurückgeht. haben die Sitze die griechische Form mit einem einfachen Profil vorn und einer Fuss-Eintiefung oben, und diese Form zeigt auch ein einzelner, heute nicht mehr nachweisbarer Sitzblock, vielleicht Teil einer Prohedrie, in Acelum. Auffällig und nicht leicht zu erklären ist, dass eine verwandte Sitzform griechischer Tradition, allerdings nun ohne eine Fuss-Eintiefung oben, noch in Sabratha und auch in Lychnidos begegnet. Im *theatrum tectum* von Pompeii bestehen die Sitze aus einem Mörtelkern und einer Tuffverkleidung, die Sitzplatten weisen vorn ein komplexes Profil aus Leiste, S-Schwung und Absatz auf, dazu oben eine Fuss-Eintiefung; offensichtlich wirkt hier die griechische Tradition nach. In Scolacium bestehen die Sitze aus Kalksteinplatten, die durch eine Reihe von Quadern gestützt werden. In Urbs Salvia sind auf einem Mörtelunterbau Kalksteinplatten als Sitzflächen gelegt. In Tauromenion 2 sind die Sitze des griechischen Theaters wiederverwendet worden, welche als Bänke gestaltet sind, ebenso wie die Sitzreihen des flach aufgeschütteten Koilons in *Gioiosa Ionica* und im sog. Gymnasion in Syrakusai, wo die Bank ein vorderes Profil aufweist.

Die *tribunalia*

Am Cavearand oberhalb der überwölbten *aditus* finden sich in manchen Theatern abgetrennte Plattformen, welche bei Vitr. V 6, 7 als *tribunalia* bezeichnet werden und auch inschriftlich genannt sind[3398]. Im Allgemeinen meint *tribunal* einen erhöhten Unterbau, auf welchem ein römischer Magistrat zur Ausübung von Amtshandlungen Platz nimmt. *tribunalia* sind im besonderen die tribünenartigen Plattformen, auf welchen die Beamten sitzen, welche die Spiele veranstalten. So verwundert es nicht, dass sie auch Gegenstand von besonderen Stiftungen sein konnten[3399]. Augustus soll das eine der beiden *tribunalia* den Vestalinnen als Platz im Theater zugewiesen haben[3400]. Tatsächlich ergab sich die Zweizahl der *tribunalia* nicht aus einer praktischen Notwendigkeit, sondern aus der Symmetrie der Architektur; die neue Nutzung des einen, für die offizielle Funktion nicht benötigten *tribunal* durch Augustus bedeutete damit keine Einschränkung des bisherigen Gebrauches.

Wegen ihrer erhöhten Position und wegen der Nähe zum Cavearand sind die Erhaltungsmöglichkeiten für die *tribunalia* nicht besonders gut. In manchen Theatern lässt sich daher nicht mehr sicher feststellen, ob es sie gegeben hat oder nicht. Bei einer Reihe von Bauten lassen sie sich jedoch zumindest in Resten noch nachweisen. Bei einer Reihe weiterer Bauten lässt sich ihre Existenz aber auch mit Sicherheit ausschliessen.

Keine *tribunalia* vorhanden waren in Italien bei den Theatern in Alba Fucens[3401], Bauli, Elea 2, *Gioiosa Ionica* I[3402], Mons Aegrotorum, Sarnus, Teanum

---

3398 Für eine Zusammenstellung der Inschriftzeugnisse cf. oben 29 mit Anm. 84.

3399 So im grossen Theater von Pompeii, CIL X 833–835 (Erneuerung im Jahr 2/1 v. Chr.), in Volcei, cf. V. Bracco, InscrIt III, III 1, 26 (1. Jahrhundert n. Chr.) und in Beda, CIL XIII 4132.

3400 cf. C. Suetonius Tranquillus, *Augustus* 44,3: *virginibus vestalibus locum in theatro separatim, et contra praetoris tribunal, dedit*.

3401 Hier waren die *aditus* nicht überdeckt, cf. den Katalogteil *s. v.*

3402 Die *aditus* waren ursprünglich nicht überdeckt, cf. den Katalogteil *s. v.*

Sidicinum I[3403], Tibur (Villa Hadriana, Akademie-Theater und sog. griechisches Theater), Tusculum[3404], und ausserhalb Italiens in Akrai 2, Syrakusai S 4 – S 5, Syrakusai (sog. Gymnasion), Nemausus, Vienna (Kulttheater), Termes, Limisa.

Nur bei einer kleineren Zahl von Bauten sind *tribunalia* nachgewiesen, in Italien in Albintimilium, Beneventum, Faesulae, Faleria, Ferentinum, *Gioiosa Ionica* 2, Herculaneum, Iguvium[3405], Nora, Pausilypum[3406], Planasia, im grossen Theater von Pompeii 3, im *theatrum tectum* von Pompeii, in Scolacium, Spoletium, Suessa (?)[3407], Tarracina und Tergeste sowie ausserhalb Italiens in Tauromenion 2, Arausio, Acinipo, Augusta Emerita, Malaca, Saguntum[3408], Madauros, Sabratha, Thubursicum Numidarum, Thugga und Tipasa[3409].

Auch wenn nur für einen kleinen Teil der römischen Theater des westlichen Typus noch Aussagen zu den *tribunalia* möglich sind, fällt doch auf, dass unter denjenigen Bauten, für welche deren Präsenz mit Sicherheit ausgeschlossen werden kann, sich nur Bauten ausserhalb des kanonischen kaiserzeitlichen Typus finden, nämlich Sitzhäuser griechischer Tradition[3410] wie Akrai 2, Elea 2, Syrakusai S 4 – S 5, republikanische Theater mit offenen *aditus* wie Alba Fucens, *Gioiosa Ionica* 1, Sarnus, Tusculum, und schliesslich aus anderen Gründen besondere Anlagen wie Bauli, Mons Aegrotorum, Nemausus, Syrakusai (sog. Gymnasion), Termes, Tibur (Villa Hadriana, Akademie-Theater und griechisches Theater) und das Kulttheater in Vienna. So drängt sich der Schluss auf, dass die *tribunalia* unverzichtbare Elemente eines römischen Theaters sind.

Einziges Beispiel für *tribunalia* noch aus republikanischer Zeit ist das inschriftlich nach 80 v. Chr. datierte *theatrum tectum* in Pompeii[3411]. Im *theatrum tectum* sind die *tribunalia* zudem auch gut erhalten, sodass deren Ausformung im Einzelnen, insbesondere auf der Westseite, noch deutlich ist[3412]. Der vordere Teil des *tribunal* besteht aus einer ebenen Fläche, auf welcher die Sessel der Beamten aufgestellt werden konnten, welche die Spiele veranstalteten. Dahinter liegt eine Abstufung, hinter welcher drei Sitzreihen der üblichen Form angeordnet sind. Die *tribunalia* sind durch Brüstungen von der Cavea abgetrennt. Der Zugang erfolgte über schmale Treppen von den *parascaenia* her. Die Abstufung ergibt sich daraus, dass die Überwölbung der aditus nicht, wie in anderen Fällen, ansteigend war, sondern horizontale Tonnengewölbe unterschiedlicher Höhe hintereinander gesetzt wurden.

Die Form der *tribunalia* mit einer flachen Plattform und dahinter angeordneten Sitzreihen wie im *theatrum tectum* lässt sich, wenn auch meist weniger gut erhalten, bei einer Reihe weiterer Beispiele nachweisen. Wahrscheinlich ist auch das grosse Theater von Pompeii 3[3413] hier anzufügen, bei welchem hinter dem flachen Plattformbereich eine hohe Rückmauer vorhanden ist; es bleibt unsicher, ob die dahinter liegenden Sitzreihen ebenfalls zum *tribunalia*-Bereich gerechnet worden sind. Auch Nora, wo nur die flache Plattform teilweise erhalten geblieben ist, ist hier anzuschliessen; die *tribunalia* waren über Treppen an den Flügeln des Bühnenhaus zu erreichen. In Spoletium zeichnet der Gewölbeverlauf über dem Ost-*aditus* die Form der *tribunalia* nach. Die selbe *tribunalia*-Form findet sich in Acinipo, wo beidseits nur der horizontale vordere Abschluss erhalten ist. In Augusta Emerita ist der vordere Teil des *aditus*, welcher die flache Plattform trägt, flach abgedeckt und mit einem Architrav abgeschlossen, der die Weihinschrift des Theaters trägt; über einem Gewölbe mit einem Bogen auf der Orchestraseite befand sich ein höher gelegener Bereich, dessen Ausgestaltung im Einzelnen nicht mehr deutlich ist, der aber, wie die Plattform, wegen des unterschiedlichen Niveaus deutlich gegen die Cavea hin abgegrenzt ist. Horizontale Plattformen als *tribunalia* hat es wohl auch in Malaca und Madauros gegeben, wo nur die Gewölbe erhalten sind, ebenso in Tipasa, wo nur der

[3403] Auch hier waren die *aditus* ursprünglich nicht überdeckt, cf. den Katalogteil *s. v.*

[3404] Die *aditus* waren wohl, anders als von L. Canina angenommen, nicht überdeckt, cf. den Katalogteil *s. v.*

[3405] In den Wänden der *basilicae* sind Aufgangstreppen auf die *tribunalia* nachgewiesen, deren Ausgestaltung im Einzelnen offen ist.

[3406] Nach R. T. Günther, Pausilypum, the Imperial Villa near Naples (1913) 37, dazu Abb. 10f.

[3407] Hier gab es Treppen, die aus den *parascaenia* wohl auf die *tribunalia* hinaufführten.

[3408] Nachgewiesen sind nur die seitlichen Zugänge aus der *media cavea*, welche zu den *tribunalia* führten; cf. den Katalogteil *s. v.*

[3409] Der Nachweis von *tribunalia* ist nicht ganz sicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

[3410] Dazu schon oben 348f.

[3411] Zur Einheitlichkeit dieses Baus cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

[3412] cf. Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) Taf. 27. 28,3; 29,1. Courtois 80, Abb. 60. W. Johannowsky, RStPomp 11, 2000, 22 und andere halten die Front der *tribunalia* in *latericium* für eine sekundäre Erweiterung, was aus konstruktiven Gründen unmöglich ist. cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Pompeii, *theatrum tectum*.

[3413] cf. Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. Taf. 30–33. Der neuere Zustand bei Bieber, History[2] 171, Abb. 606.

Gewölbeansatz mit dem oberen horizontalen Abschluss für die Plattform erhalten ist.

Bei einer weiteren Gruppe von Bauten wird seit der augusteischen Zeit der flache Bereich der *tribunalia* oberhalb der Sitzstufen angeordnet, die zum Bereich der *tribunalia* gehören. Beispiele sind Albintimilium, Beneventum[3414], Faesulae, Tergeste[3415], wohl auch Scolacium, im Weiteren Arausio, Thubursicum Numidarum und Thugga. In Arausio[3416] sind die Plattformen durch Türen aus dem *parascaenia*-Bereich zu betreten, und ähnlich ist dies auch für Thugga[3417] anzunehmen. Auch in manchen anderen Fällen waren, wie in Arausio noch deutlich ist, die *tribunalia* über gesonderte Treppenhäuser im Bühnenhaus zu erreichen, was den Magistratspersonen einen von der Volksmasse nicht gestörten Zugang zu ihren Sitzen ermöglichte. Solche Treppenhäuser sind im Ansatz in einer Reihe von Bauten nachgewiesen[3418]; sie haben in die oberen Geschosse des Bühnenhauses geführt, müssen nicht immer auch einen Zugang zu *tribunalia* ermöglicht haben.

In Herculaneum[3419] sind die beiden beschriebenen Formen für die *tribunalia* kombiniert; hier sind oberhalb wie unterhalb der flachen Plattform Sitzstufen angeordnet. Durch den Niveauunterschied ist der Bereich der *tribunalia* deutlich gegen die Cavea hin abgesetzt. Auch hier ist die Plattform durch eine Tür aus dem Bühnenhausbereich direkt erschlossen. Am vorderen Rand des nördlichen *tribunal* findet sich ein Sockel wohl für einen Altar; man kann vermuten, dass dieses *tribunal* für die Magistraten bestimmt war, welche die Aufführungen durchführen liessen und die hier die nötigen Opfer bringen konnten.

In Faleria und in Teanum Sidicinum 2 ist die Form der kaum erhaltenen *tribunalia* nicht mehr zu bestimmen. In *Gioiosa Ionica* 2[3420], in Iguvium und in Tauromenion 2 lässt sich das Vorhandensein der *tribunalia* nur noch an den besonderen Zugängen ablesen, in Ferentinum nur am Gewölbeansatz der *aditus*[3421]. Auch in Saguntum ist das Vorhandensein der *tribunalia* nur durch die beiden *vomitoria* in der *media cavea* nachgewiesen[3422], die hier als Zugang dienten; über die Form im Einzelnen lässt sich daher nichts mehr aussagen. In Sabratha ist die Form der heute neu errichteten *tribunalia* im Einzelnen nicht gesichert[3423].

Für Pausilypum liegen keine genauere Beschreibung der *tribunalia* vor. Für Planasia[3424] gibt der Plan von 1875 eine ansteigende Stufenreihe wieder, was nicht in die hier erarbeitete Typologie passt; heute lassen sich an der Ruine keine Einzelheiten mehr erkennen. Bemerkenswert ist, dass es in den Villentheatern von Pausilypum und von Planasia, die keine öffentliche Funktion gehabt haben, überhaupt *tribunalia* gegeben hat. Es kann sich nicht um funktionale Teile des Theaters, sondern nur um konventionelle Grundrisselemente gehandelt haben.

Logen im Sitzhaus

Bei einigen wenigen römischen Theatern in Italien und im Westen finden sich im Sitzhaus eingebaute Logen. Darunter sind abgegrenzte Bereiche zwischen den Sitzreihen zu verstehen, auf deren Form und Bedeutung kurz eingegangen werden soll[3425]. Beispiele für Logen finden sich in Augusta Praetoria, Planasia, Tibur (Villa Hadriana, Akademietheater), Verona, Katane, Buthroton und Herakleia Lynkestis. Beispiele aus Gallien, Spanien und Nordafrika fehlen.

In zwei Fällen, beim Theater in der Villa des Agrippa Postumus auf Planasia und beim Akademietheater in der Villa des Hadrian in Tibur, ist eine direkte Verbindung mit dem Kaiserhaus gegeben, die Logen sind daher mit einiger Sicherheit als Kaiserlogen zu interpretieren. Auch das Odeion in der Villa des P. Vedius Pollio von Pausilypum, welche seit 15 v. Chr. im Besitz des Augustus war, lässt sich hier anfügen. Es handelt sich überall um besondere Grundrisse, die Logen sind sehr gross. In Pausilypum ist auch eine Apsis vorhanden, und der Unterbau für den Kaiserthron ist beobachtet worden, in Planasia ist die Logenfront durch zwei Säulen zusätzlich hervorgehoben. In den kaiserzeitlichen Theatern in Rom selber, dem *theatrum Balbi*, dem

3414 Die Rekonstruktion des unteren Caveabereichs im Einzelnen ist in Beneventum nicht mehr zu überprüfen. Von der vorderen Wand der flachen Plattform oberhalb der Sitzstufen sind jedoch auf der allein erhaltenen Nordseite noch originale Teile sichtbar.

3415 cf. M. Verzàr-Bass (Hrsg.), Il teatro romano di Trieste (1991) 30 mit Taf. 25, 50–51; Taf. 26, 53 und 31 mit Taf. 26, 52.

3416 cf. Bieber, History² 202, Abb. 676.

3417 cf. Carton, Dougga a. O. (oben Anm. 3187) Taf. 16–18 und Pfeiffer, MemAmAcc 1931 a. O. (oben Anm. 3189) Taf. 11–15.

3418 cf. die Zusammenstellung und Diskussion unten 483 und 492.

3419 Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. Taf. 35–38.

3420 cf. den Katalogteil *s. v.*

3421 cf. im Einzelnen der Katalogteil *s. v.*

3422 Nachgewiesen sind nur die seitlichen Zugänge aus der *media cavea*, welche zu den *tribunalia* führten; cf. den Katalogteil *s. v.*

3423 cf. Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) 34 mit Abb. 45f.

3424 G. Chierici, Antichi monumenti della Pianosa (1875) Taf. 2. cf. die Abbildung des heutigen Zustandes bei F. Perego (ed.), Memorabilia: Il futuro della memoria. Beni ambientali, architettonici, artistici e storici in Italia (1987) 290, Abb.

3425 Vergleichbare Einbauten gibt es auch in griechischen Theatern, cf. oben 95. 139.

theatrum Marcelli und dem *theatrum Pompei*, sind keine besonderen Kaiserlogen bezeugt, aber bei allen drei grossen Bauten ist das Caveainnere schlecht bekannt, die Präsenz von Logen lässt sich weder wahrscheinlich machen noch ausschliessen.

Schwieriger zu erklären ist die Funktion der Logen in den wenigen anderen oben genannten Theatern, Augusta Praetoria, Verona, Katane, Buthroton, Herakleia Lynkestis. In keinem Fall gibt es einen konkreten Grund, die Anwesenheit eines Kaisers als Anlass für den Bau zu vermuten. Eine Erklärungsmöglichkeit wird vielleicht durch einen Befund in Augusta Emerita angezeigt, wo im mittleren Bereich der *ima cavea* in traianischer Zeit sekundär ein logenartiger Bezirk eingerichtet wurde, welcher, wie inschriftliche Quellen bezeugen, dem Kaiserkult gedient hat[3426]. An die Stelle der persönlichen Anwesenheit des Kaisers tritt seine Anwesenheit auf dem Ehrenplatz in der Cavea in kultischer Form. So kann man sich fragen, ob die Logen in den fünf genannten Theatern, die im Übrigen keinerlei Gemeinsamkeiten zu haben scheinen, eine ähnliche Funktion wie diejenige in Augusta Emerita gehabt haben können; die Deutung ist dort nur dank des Inschriftenbefundes möglich geworden. Eine andere Funktion solcher Logen ist ebenfalls denkbar; sie könnten lokale Würdenträger oder hohe Magistrate des Reiches als Vertreter der kaiserlichen Macht aufgenommen haben. Dies dürfte in Herakleia Lynkestis der Fall gewesen sein, denn dort sind in der nachträglich eingebauten grossen Loge profilierte Sockel für Sitze, teilweise mit Löwenfüssen als Schmuck gefunden worden. Eine gleiche Erklärung bietet sich auch in Katane an, wo zwei Logen beobachtet worden sind, die zudem nicht zentral in der Cavea liegen. In Buthroton war die Loge mit einem von vier Säulen getragenen Baldachin überdacht. Für Augusta Praetoria und für Verona ist sowohl eine kultische Verwendung wie auch eine Nutzung durch lokale Würdenträger denkbar, ohne dass Hinweise für die eine oder die andere Funktion vorlägen.

Die Caveafassade

Soweit sie über das Aussenniveau aufragt, hat die Cavea eine Fassade, die gestaltet werden musste. Dafür konnten offene Arkaden gewählt werden, hinter welchen eine oft mehrgeschossige Umgangsporticus lag[3427]. Daneben sind auch Lösungen mit einer geschlossenen Mauer verbreitet, welche durch eine aufgelegte architektonische Gliederung strukturiert sein konnte.

Wie oben[3428] bei der Diskussion der grossen stadtrömischen Theater bereits dargelegt worden ist, begegnet die Aussenfassade der Cavea mit einem mehrgeschossigen Arkadenkranz erstmals voll ausgebildet beim *theatrum Marcelli* in Roma. Schon beim *theatrum Pompei* gab es eine Umgangsporticus mit Pfeilern, doch ist über den Aufriss nichts genaueres bekannt[3429]. Auch das *theatrum Balbi* hat eine solche Caveafassade gehabt[3430]. Das Motiv des von Pfeilern getragenen Bogens mit vorgesetzter Halbsäulenordnung ist für die späteren Fassaden der Theater-*caveae* und auch der Amphitheater so charakteristisch, dass es auch einfach als 'Theatermotiv' bezeichnet werden konnte[3431]. Das architektonische Motiv an sich ist jedoch älter und begegnet schon bei den latialen Heiligtümern von Praeneste und Tibur und auch am Tabularium in Rom[3432]. Bei den früher besprochenen Theatern der spätrepublikanischen Zeit[3433] überwiegen die Bauten mit einer Umfassungsmauer als äusserem Abschluss der Cavea. Nur in wenigen Fällen weist die Caveafassade eine Bogenordnung auf. Das früheste Beispiel ist im frühen 1. Jahrhundert v. Chr. Cales[3434], wo sich die Radialkammern mit hohen Bogen öffnen; eine entsprechende Lösung findet sich auch in Minturnae[3435] aus dem Ende der Republik, wo es ebenfalls keinen Umgangskorridor gegeben hat, auch wenn die meisten Radialkammern mit Durchgängen untereinander verbunden waren. In Iguvium[3436] aus dem Beginn der augusteischen Zeit begegnet erstmals eine zweigeschossige Arkadenordnung, noch immer ohne Umgangsporticus. Älter als das *theatrum Marcelli* sind vielleicht auch Liternum[3437] und Suessula[3438], welche aber wenig aussagekräftig sind.

Alle übrigen Bauten mit einer in der Regel mehrgeschossigen Arkadenfassade mit Halbsäulenordnung sind

3426 cf. W. Trillmich, Anas 2/3, 1989/90, 87–102.

3427 cf. zur Ausgestaltung der Caveafassade auch P. Liljenstolpe, OpRom 24, 1999, 133–136.

3428 cf. oben 289.

3429 Nachgewiesen ist eine Reihe von Pfeilern; eine mehrgeschossige Arkadenfassade lässt sich nicht mehr nachweisen; cf. dazu oben 277–279 mit Anm. 2752–2754.

3430 Teile des Pfeilerkranzes sind nachgewiesen, cf. den Katalogteil *s. v.*

3431 cf. H. Lauter, RM 89, 1982, 447.

3432 Zu diesem Motiv ausführlicher Gros, L'Urbs 332–336.

3433 Für eine Zusammenstellung der in dieser Gruppe zusammengefassten Bauten cf. oben 293f.

3434 cf. oben 296.

3435 cf. oben 304. Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.*

3436 cf. oben 306, dort auch zum Datierungsproblem.

3437 Zu diesem oben 305.

3438 Nur ein einziger Umgangspfeiler ist teilweise erhalten, cf. den Katalogteil *s. v.*

vom *theatrum Marcelli* direkt oder indirekt abhängig. Die Beispiele sind:

– in Italien die 23 Theater in Augusta Taurinorum, Beneventum, Bovillae, Carsulae, Faleria 2, Ferentium, Florentia, Grumentum, Helvia Ricina, Herculaneum, Hispellum, Libarna, Luca, Mediolanum, Neapolis, Nemi, Ocriculum, Ostia 1 und 2, Parma[3439], Pompeii 3, Tusculum 2, Verona und Vicetia. Sonderfälle sind Augusta Praetoria und Luna, deren Cavea in ein Rechteck eingeschrieben ist, und Acelum mit einer verwandten Grundrissform

– und ausserhalb Italiens die 22 Theater in Tauromenion 2, Arausio, Arelate, Augustodunum, Lutetia Parisiorum, Vasio, Vindinum, Caesaraugusta, Althiburus, Bulla Regia, Capsa, Gurza, Leptis Magna, Sabratha, Simitthus, Sitifis, Thibari, Tipasa, Uthina, Utica (kaiserzeitliches Theater) und Salona.

War die Cavea frei in der Ebene errichtet, wie bei den beiden spätrepublikanischen oder wenig jüngeren Bauten von Iguvium und Minturnae, bei den drei grossen stadtrömischen Theatern oder in Augusta Taurinorum, Beneventum, Bovillae, Carsulae, Faleria 2, Florentia, Grumentum, Helvia Ricina, Herculaneum, Hispellum (?), Libarna, Luca, Mediolanum, Neapolis, Nemi, Ostia, Parma und Vicetia sowie, weit seltener ausserhalb Italiens, in Bulla Regia, Sabratha, Uthina und Utica (kaiserzeitliches Theater), stand einer regelmässigen Fassadenkonstruktion nichts im Wege[3440].

Besondere Lösungen finden sich in Althiburus und Simitthus. Bei beiden Bauten ist das Theater als Konstruktion frei gebaut, doch ist der hintere Caveateil in der Erde des ansteigenden Hanges verborgen. In Althiburus verläuft unter der zweigeschossigen Arkadenordnung ein vollständig unterirdisch geführter Ringkorridor; zudem waren die Arkaden der unteren Reihe bergseits teilweise verschlossen, da das anstehende Aussenniveau zu hoch lag. In Simitthus, wo der Erhaltungszustand weniger vollständig ist, war die getroffene Lösung ähnlich; ein äusserer Ringkorridor, welcher ganz unter der Erde liegt und nur Beleuchtungsluken nach oben aufweist, trug eine von aussen ebenerdig zugängliche Umgangsporticus, welche heute jedoch vollständig verschwunden ist. Es ist offensichtlich, dass die bei den beiden genannten Theatern gewählte Lösung es möglich machte, beim Bau trotz der Hanglage von einem ebenen Bauplatz auszugehen.

Dort, wo ein Theater nicht ganz frei gebaut war, gaben sich im hinteren Bereich Probleme mit dem Niveau, die von Bau zu Bau neu gelöst werden mussten, denn der Verlauf der Caveafassade musste dem Gelände angepasst werden. Bei einigen Bauten wie Verona, Arausio, Vasio und Leptis Magna sind nur seitlich Arkadenordnungen vorhanden. In Verona und in Leptis Magna bilden sie direkt den äusseren Abschluss der Radialkammern, ohne dass eine Umgangsporticus vorhanden wäre, wie dies bei einzelnen republikanischen Theatern der Fall war[3441]. Eine Umgangsporticus ist dagegen in Arausio und Vasio vorhanden. In Vasio ist das (nicht erhaltene) Geschoss der Umgangsporticus unterhalb der *porticus in summa cavea* als *cryptoporticus* um die ganze Cavea herumgeführt; die unteren Partien der Umgangsporticus und die Arkadenordnung, welche nur am Ostflügel der Cavea vorhanden war, stiess gegen den Hang. Auch in Arausio ist die Arkadenordnung mit Halbsäulen nur auf der Ostseite ausgeführt worden, auf der Westseite, wo der Caveaflügel an einen Sakralbezirk grenzt, war eine Monumentalisierung mit Arkaden offenbar nicht nötig[3442]; indem der Architekt vor die Umgangsporticus einen äusseren Treppenaufgang an den Hang legte, konnte er den schwierigen Bereich, in welchem die Bogenordnungen gegen den Hang stiessen, optisch weitgehend verdecken[3443].

In anderen Fällen ist die Arkadenordnung nur auf einem oberen Niveau um die Cavea herumgeführt, wie in Ferentium, Ocriculum, im grossen Theater von Pompeii 3, in Tauromenion 2, Arelate, Augustodunum, Lutetia Parisiorum, Vindinum (?)[3444] und Salona. Wenn die Umgangsporticus mit Bogenarkaden und Halbsäulen nur im oberen Bereich der Cavea umlief, ergab sich immer auch das Problem der Gestaltung der Flügel, dessen Lösung wegen des Erhaltungszustandes nicht immer geklärt werden kann. In Ferentium liegt das Zentrum der Cavea mit der Orchestra tiefer als der den Bau umgebende Felsgrund, sodass sich an den Flügeln keine Probleme ergaben.

[3439] Erhalten ist nur ein breiter Fundamentring, welcher die Pfeiler der Umgangsporticus getragen haben muss.

[3440] Unklar ist die Situation in Capsa, Gurza, Sitifis und Thibari, wo eine äussere Arkadenordnung bezeugt ist.

[3441] cf. hier oben z. B. 296. 300. 306. 307. 313.

[3442] Der Bereich war allerdings schlecht erhalten und ist heute völlig neu aufgebaut, cf. die Ansicht zur Zeit der Freilegung bei Caristie, Monuments antiques à Orange a. O. (oben Anm. 3372) Taf. 31 o.

[3443] cf. das Schaubild bei Caristie a. O. 79, Abb. 32; danach Bieber, History² 201, Abb. 678.

[3444] Zum Plan von Vindinum und zur Interpretation der Ruine cf. den Katalogteil *s. v.*

In Ocriculum liegt das Innenniveau der Umgangsporticus etwas unter demjenigen der zweiten *praecinctio*, wie die Flügel gestaltet waren, bleibt unbekannt. Im Nordbereich war die Umgangsporticus in den gewachsenen Boden gesetzt und als *cryptoporticus* ausgebildet, nur unter dem Bogenscheitel war eine Lichtöffnung vorhanden. In Tusculum 2 ist die Lösung im Einzelnen nicht bekannt, bisher ist die Umgangsporticus nur teilweise freigelegt worden. In Tauromenion 2 endete die Umgangsporticus über den massiv gebauten Caveaflügeln; es handelt sich um eine besondere Lösung, indem die *porticus in summa cavea* hier gegen aussen durch eine Pfeilerporticus verdoppelt wurde. Im grossen Theater von Pompeii 3[3445] wurde die sekundär angefügte *summa cavea* mit der nur schmalen Umgangsporticus und der zweigeschossigen Bogenpfeilerordnung auf die bestehende Cavea aufgesetzt und rundum geführt. Eine entsprechende Lösung findet sich auch in Suessa 2. In ganz ähnlicher Art lief in Augustodunum die zweigeschossige Arkadenporticus auf dem natürlichen Geländeniveau hinter dem dritten *maenianum* um; die Analemmata hatten aussen einen monumentalisierten Abschluss, der die Porticusflügel trug[3446]. In Salona steht die Umgangsporticus auf dem Niveau der mittleren *praecinctio*, die *ima cavea* mit der Orchestra liegt gegenüber dem Gelände hinter der Cavea tiefer und die Arkadenordnung läuft bis zu den Flügeln durch. In Arelate war der Anteil der natürlichen Geländeerhebung an der Gesamthöhe so gering, dass die Umgangsporticus wie bei frei gebauten *caveae* herumgeführt werden konnte (cf. hier *Taf.* 17, 53). Für die Theater von Lutetia Parisiorum und Vindinum (?) sind keine Einzelheiten bekannt, unbekannt bleibt die Form im Einzelnen der Umgangsporticus, die nur im Fundament nachgewiesen ist, auch in Aginnum.

In der eben besprochenen Gruppe mit teilweise angelehnter Cavea finden sich keine nordafrikanischen Beispiele, wo Caveakonstruktionen am Hang möglichst vermieden worden sind[3447]; wo diese dennoch nötig waren, hat man die Konstruktion, wie in den oben besprochenen Bauten von Althiburus und Simitthus, dennoch von einem ebenen Baugrund aus hochgezogen. Eine besondere Situation liegt schliesslich in Tipasa vor; hier ist die geplante Umgangsporticus, welche die übliche Form haben sollte, nie vollständig ausgeführt worden[3448] (cf. hier *Taf.* 161, 483).

Der Nachweis einer Umgangsporticus mit äusserer Pfeilerarkadenordnung kann auf Grund der erhaltenen Baureste für manche Theater erbracht werden, auch die vorgelegten Halbsäulen sind meist zu belegen. Halbsäulen wie das *theatrum Marcelli* zeigten Beneventum, Faleria 2, Hispellum, Neapolis, Verona, Vicetia, Arausio und Tipasa. Daneben gibt es häufig auch Pilasterordnungen wie in Augusta Taurinorum, Herculaneum, Libarna, Ocriculum, im grossen Theater von Pompeii 3; in Ostia 2, Arelate, Vasio, Bulla Regia und Leptis Magna[3449]. Drei Pilaster an jedem Pfeiler hat Sabratha[3450]. Pfeiler ohne vorgelegte Architekturordnung wie schon die frühen Beispiele in Cales, Minturnae und Iguvium hatten Carsulae, Ferentium, Mediolanum, Nemi, Tauromenion 2, Althiburus und Salona[3451].

Demgegenüber bleiben die Einzelheiten des Aufrisses, insbesondere was die Obergeschosse angeht, bei den meisten Bauten unbekannt, auch wenn sich die Anzahl der Arkadengeschosse, im Allgemeinen zwei oder drei, ausgehend von der Gesamthöhe des Theaters oft noch bestimmen lässt. Bei manchen weiteren Bauten könnte die bisher ausstehende wissenschaftliche Bearbeitung des erhaltenen Architekturbestandes und die Erarbeitung eines graphischen Schnittes durch die Cavea wohl zumindest zu einer Bestimmung der Geschosszahl führen. Wie schon ausgeführt[3452], hatte das *theatrum Marcelli*[3453] eine tuskanische, darüber eine ionische Halbsäulenordnung als Rahmung der Bogenpfeilerreihe und zuoberst, nur in Resten erhalten, eine geschlossene Attikazone mit einer korinthischen Halbsäulenordnung. Auch für eine Reihe der oben zusammengestellten Theater mit nachgewiesener Umgangsporticus mit Arkadenordnung lässt sich zum Aufriss noch etwas sagen. Drei Geschosse und darüber eine Attika hatten Neapolis, Arausio[3454] und Sabratha. Dies entspricht dem Fassadenaufbau, wie ihn das

3445 cf. Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) Taf. 32, 2; 33.

3446 cf. den rekonstruierten Schnitt durch das Theater bei A. Olivier/A. Rebourg, RAE 42, 1991, 135, Abb. 10 und die Zeichnung von 1610, welche die noch erhaltenen Analemmata wiedergibt, a. O. 127, Abb. 1.

3447 cf. schon oben 323.

3448 Auf einen Arbeitsabbruch deutet der erhaltene Bauzustand im Osten. Anders E. Frézouls, MEFR 64, 1952, 127–135.

3449 cf. Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) Taf. 21, 1.

3450 cf. Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) Taf. 3, 6–7; Taf. 70.

3451 In Bovillae, Florentia, Grumentum, Helvia Ricina, Hispellum, Luca, Ostia 1, Parma, Augustodunum, Lutetia Parisiorum, Vindinum, Capsa, Gurza, Simitthus, Sitifis, Thibari, Uthina und Utica bleibt unbekannt, ob es Halbsäulen vor den Arkadenpfeilern gegeben hat.

3452 Oben 289.

3453 cf. E. Nash, Pictorial Dictionary of Ancient Rome 2 (1968) 418–420, Abb. 1210–1212.

3454 Gesichert sind wegen der erhaltenen inneren Bögen drei Bogengeschosse, darüber ist ein viertes Geschoss erforderlich, welches Caris-

amphitheatrum Flavium[3455] in Rom aufweist, wie auch G. Caputo im Zusammenhang mit Sabratha unterstrichen hat[3456]. Einen vergleichbaren Aufriss hat auch Althiburus, wo ein Rest des Attikageschosses noch erhalten ist, nur das dort wie oben beschrieben das Erdgeschoss des Umgangs ganz unter der Erde liegt und als Ringkorridor ausgebildet ist[3457]. Drei Arkadengeschosse hatten auch die Theater von Beneventum, Ostia 2, Verona, Vicetia und Arelate, zwei oder drei Geschosse hatte Caesaraugusta. Zu fragen ist, ob auch bei diesen eine zusätzliche Attika angenommen werden kann; eine sichere Antwort liesse sich wohl nur finden, wenn eine Aufrissrekonstruktion der Cavea versucht würde. Nur in Arelate sind die drei Arkadengeschosse, wenn auch nur auf eine Bogenlänge, als Fassade des mittelalterlichen Rolandturmes erhalten[3458]; das obere Abschlussprofil des dritten Geschosses ist teilweise noch vorhanden, darüber findet sich eine glatte Fläche, die möglicherweise als Rest eines Attikageschosses anzusprechen ist. In Beneventum und Ostia 2 ist der obere Caveabereich über der Umgangsporticus nicht mehr erhalten. In Vicetia und Caesaraugusta lässt sich die Frage auf Grund der Erhaltungssituation kaum mehr beantworten.

In Verona war das dritte Geschoss als geschlossenes Attikageschoss mit einer Pilasterordnung ausgebildet. Bei den Bauten mit zwei Arkadengeschossen, Iguvium; Bovillae (?), Grumentum, Herculaneum, Luca (?). Mediolanum (mindestens zwei Geschosse), Ostia 1, Augustodunum[3459] und Salona (?) ist zu fragen, ob noch ein Attikageschoss hinzukam. In Herculaneum[3460] und in Pompeii 3[3461], wo der Aufbau bekannt ist, lässt sich eine Attika ausschliessen. Der obere Abschluss bestand im Gebälk des Obergeschosses der Arkaden, das allerdings nur in Pompeii 3 erhalten war, in Herculaneum aber entsprechend ergänzt werden muss. Lösungen ohne Attika waren also möglich. Eine entsprechende Ausformung scheint es auch in Grumentum[3462] gegeben zu haben, ebenso wohl in Iguvium, wo der Abschluss des oberen Arkadengeschosses nicht erhalten ist und unbekannt bleibt[3463]. Für Augustodunum[3464] liegt ein Rekonstruktionsvorschlag vor, der sich allerdings nicht auf erhaltene Bauteile stützen kann; danach dürfte auch hier ein Attikageschoss gefehlt haben, falls tatsächlich eine doppelte Arkadenreihe vorhanden war. Für Bovillae, Luca, Mediolanum, Ostia 1 und Salona lässt sich auf Grund der bekannten Baureste keine Aussage mehr machen.

Ein Arkadengeschoss mit einer Attika ist in Ferentium[3465] nachgewiesen, wo die nur in älteren Abbildungen nachgewiesene Attika zweistufig ausgebildet war. Eingeschossig war der Arkadenkranz auch in Cales, Minturnae und Ocriculum[3466], wo über den oberen Abschluss nichts mehr auszumachen ist, sowie in Tauromenion 2[3467], wo als oberer Abschluss eine Brüstung angenommen wird. Nicht mehr zu bestimmen ist die Geschosszahl der Arkadenordnungen in Augusta Taurinorum, Carsulae, Faleria 2, Florentia, Helvia Ricina, Hispellum, Libarna, Nemi, Parma; Lutetia Parisiorum, Vasio, Vindinum, Bulla Regia, Capsa, Gurza, Leptis Magna[3468], Simitthus, Sitifis, Thibari, Tipasa, Uthina und Utica.

Noch weniger gut bekannt sind die Ordnungen der vorgeblendeten Architektur der Arkadengeschosse. Die Abfolge tuskanisch, ionisch, korinthisch, wie beim *theatrum Marcelli*, jedoch mit korinthischen Halbsäulen an Stelle der

tie a. O. (oben Anm. 3372) 79, Abb. 32 (danach Bieber, History² 201, Abb. 678) als Attika ergänzt hat.

3455 cf. z. B. E. Curtius/A. Nawrath, Das antike Rom (Hrsg. E. Nash) ³(1970) Abb. 84f., wo die Ordnungen deutlich zu erkennen sind.

3456 cf. die Rekonstruktionszeichnungen bei Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) Taf. 73. 79; die Attika ergibt sich aus der Gesamthöhe des Theaters, die Form im Einzelnen ist offenbar frei ergänzt; cf. a. O. 11. 14

3457 Offen bleiben muss, ob ein entsprechender Aufriss auch für Simitthus vorauszusetzen ist, dessen unterstes Geschoss der Cavea entsprechend zu Althiburus ausgebildet ist, cf. oben 311. 320.

3458 cf. das Aquarell bei J.-M. Rouquette/C. Sintès, Arles antique. Guides archéologiques de la France (o. J.) 55. Dazu J. Sautel, Le théâtre de Vaison et les théâtres romains de la Vallée du Rhône (1951) 36, Abb. 25.

3459 Sehr wahrscheinlich, aber nicht gesichert, cf. A. Olivier/A. Rebourg, RAE 42, 1991, 145.

3460 cf. Piranesi, Il teatro di Ercolano a. O. (oben Anm. 3131) Taf. 5, abgebildet bei Pagano, CronErcol 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 133, Abb. 13. Dazu Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) 74 und Taf. 39.

3461 cf. Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. Taf. 32, 2.

3462 cf. die Schnittzeichnungen bei L. Giardino, in: Grumentum. La ricerca archeologica in un centro antico. Mostra documentaria (1981) Taf. 12.

3463 cf. die Abb. bei D. Manconi, EAA, Secondo suppl. 1971–1994, II (1994) 896, Abb. 1038.

3464 cf. A. Olivier/A. Rebourg, RAE 42, 1991, 135, Abb. 10.

3465 cf. P. Pensabene, Il teatro di Ferento (1989) Taf. 17 und die Rekonstruktionszeichnung Taf. 8, zur nicht mehr erhaltenen Attika a. O. 52.

3466 Nicht auszuschliessen sind hier wohl zwei Geschosse.

3467 cf. F. Sear, BSR 64, 1996, 69, Abb. 23; zur Ausgestaltung des oberen Abschlusses a. O. 70, Abb. 24.

3468 Im rückwärtigen Caveabereich findet sich eine durch einzelne Bogendurchgänge unterbrochene umlaufende Mauer mit einer Pilastergliederung, cf. Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) Taf. 137, 1.

Pilaster, ist aufgenommen in Beneventum[3469] und Arelate[3470], wohl auch in Ostia 2[3471], und in Arausio[3472], wo jeweils nur die tuskanische Ordnung des Erdgeschosses nachgewiesen ist. In Verona sitzt über der tuskanischen und der ionischen Arkadenordnung eine mit Pilastern und Sofakapitellen strukturierte Attika. Für sich steht im Denkmälerbestand bis jetzt Sabratha[3473], wo alle drei Arkadengeschosse eine korinthische Pilasterordnung aufweisen[3474].

Daneben sind auch einzelne andere Möglichkeiten für die Ausgestaltung der Arkadengeschosse bezeugt. In Herculaneum gab es im Erdgeschoss eine korinthische Ordnung mit kanellierten Pilastern[3475], im Obergeschoss, offenbar schlecht erhalten, eine glatte verstuckte Pilasterordnung[3476]. In Pompeii 3[3477] ist die zweigeschossige Pilasterordnung dorisch. In Ferentium sind die Pfeiler ohne Halbsäulenarchitektur, welche die Arkaden tragen, wie auch beim *theatrum Marcelli*, oben mit Kapitellen abgeschlossen. Während in Tauromenion 2 einfache *latericium*-Bögen ohne Betonung des Bogenansatzes vorhanden sind.

Die zweite Möglichkeit für die Gestaltung der Aussenfassade der Cavea war eine geschlossene Mauer, deren monumentale Wirkung weniger eindrücklich war als diejenige einer Arkadenordnung mit Halbsäulen. Daher wurde in manchen Fällen versucht, die Umfassungsmauer mit architektonischen Elementen zusätzlich zu gliedern, wie im Einzelnen noch zu untersuchen bleibt. Die Lösung mit einer Umfassungsmauer brachte weniger Probleme, wenn die Cavea an einen natürlichen Hang gelehnt war. Der Mauerfuss konnte ohne Schwierigkeiten dem Geländeverlauf angepasst werden, die Mauer konnte auch nur an den Flügeln vorhanden sein und im hinteren Bereich ganz fehlen. Wo nötig und erwünscht konnten Zugänge in der Umfassungsmauer geöffnet werden, wie schon die frühen Beispiele von Bononia 1 oder Casinum zeigen.

Bei den oben besprochenen Theatern der spätrepublikanischen Zeit steht neben den wenigen eben diskutierten Beispielen mit einer Bogenfassade eine grössere Reihe von Bauten mit einer Umfassungsmauer, nämlich Arretium (Castelsecco), Bononia 1, Casinum, Corfinium, Eporedia, *Gioiosa Ionica*, Lanuvium, Pausilypum, das grosse Theater in Pompeii 1, Scolacium, Spoletium, Tarracina sowie in Spanien Gades. Ein Sonderfall ist das *theatrum tectum* in Pompeii, dessen Sitzhaus in ein Rechteck eingeschrieben ist; ähnliches gilt wohl auch für Nuceria 1, wo die Einfassung nur bei einem Teil der Westseite erhalten ist.

Kaiserzeitliche Theater mit einer Umfassungsmauer der Cavea sind

– in Italien die 33 Theater in Aesis, Albintimilium, Antium, Asculum, Aveia Vestina, Augusta Bagiennorum, Bononia 2, Brixia[3478], Civitas Camunorum, Concordia, Copiae 3, Elea 2, Faesulae, Ferentinum, Firmum, Hatria (Atri), Laus Pompeia, Mons Aegrotorum, Nuceria 2, Ostra, Planasia, Pola (Kapitoltheater), Pola (Monte Zara) (?), Saepinum, Teanum Sidicinum 2[3479], Teate, Tergeste, Tibur (Akademie-Theater), Tibur (griechisches Theater), Ticinum, Urbs Salvia, Venafrum und Volaterrae

– und ausserhalb Italiens die 55 Theater in Katane, Syrakusai S 4 – S 5, Syrakusai (Gymnasion), Alba Helviorum, Aquae Sextiae, Augusta Raurica 1 und 3, Augusta Suessionum, Boutae, Camulodunum, Divona Cadurcorum, Forum Iulii, Lugdunum, Lugdunum Convenarum, Noviomagus, *Thénac*, Vienna, Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Bracara Augusta, Carthago Nova, Clunia, Corduba, Italica, Malaca, Metellinum, Olisipo, Regina, Saguntum, Segobriga, Urso, Ammaedara, Assuras, Caesarea (Iol), Calama, Carthago, Cillium, Civitas Popthensis, Cuicul, Hadrumetum, Madauros, Rusicade, Sufetula, Thamugadi, Thelepte, Thignica, Thugga, Ulissipira, Buthroton, Herakleia Lynkestis, Issa, Scupi, und Virunum. Son-

3469 Die korinthische Ordnung ist nicht gesichert.

3470 Das weitgehend abgewitterte Kapitell des zweiten Geschosses scheint ionisch zu sein. Alle drei (?) Geschosse weisen einen dorischen Fries auf, der mit Bukranien und Phialen dekoriert ist, darüber einen Akanthusrankenfries.

3471 cf. Bieber, History[2] 191, Abb. 649.

3472 cf. Caristie, Monuments antiques à Orange a. O. (oben Anm. 3372) Taf. 31 unten.

3473 cf. Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) Taf. 70. 79.

3474 Auch mehrgeschossige korinthische Bühnenfronten sind belegt, cf. unten 419. 421, auch 422.

3475 cf. Piranesi, Il teatro di Ercolano a. O. (oben Anm. 3131) Taf. 5, abgebildet bei Pagano, CronErcol 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 133, Abb. 13. Dazu Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) 74 und Taf. 39.

3476 Bei Piranesi, Il teatro di Ercolano a. O. Taf. 5 sind im oberen Geschoss keine Pilaster eingetragen, dagegen erscheinen sie auf der älteren Bauaufnahme von F. La Vega, cf. Pagano a. O. 129, Abb. 9, wo das abschliessende Gebälk oben aber ebenfalls fehlt. Bei Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. findet sich zur Aussenfassade der Cavea in Herculaneum keine Dokumentation.

3477 cf. Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. Taf. 32, 2.

3478 Die nachgewiesene Umfassungsmauer gehört zur zweiten kaiserzeitlichen Phase, cf. den Katalogteil *s. v.*

3479 cf. den Plan bei Johannowsky, in: Hellenismus in Mittelitalien 271. Soweit untersucht gehört die Umfassungsmauer offenbar der jüngeren Phase an.

derfälle sind das Kulttheater in Vienna und die Schautreppenanlage in Thugga.

Wie die Zusammenstellung zeigt, überwiegen die *caveae* mit einfacher Umfassungsmauer deutlich gegenüber denjenigen mit einer mehrgeschossigen Bogenordnung mit Halbsäulen aussen. Dies kann nicht überraschen und hat bautechnische, bestimmt aber auch ökonomische Gründe. Überall dort, wo eine Cavea weitgehend an den natürlichen Hang gelehnt wurde, war eine Lösung mit einer einfachen Mauer sicher angezeigt. Dies bedeutete aber auch einen Verlust von Monumentalität, was dazu geführt hat, dass auch für Bauten, die weitgehend angelehnt wurden, an den Flügeln Arkadengeschosse angeordnet worden sind; ein deutliches Beispiel dafür ist Arausio. Auf der anderen Seite war eine mehrgeschossige äussere Porticus zweifellos mit einem grösseren finanziellen Aufwand verbunden als eine einfache Umfassungsmauer. Dies mag erklären, weshalb auch ganz frei gebaute Theater wie Albintimilium, Antium und manche anderen auf eine äussere Bogenfassade verzichtet haben.

Schliesslich sind noch einige besondere Gruppen von Monumenten kurz zu besprechen. Für sich stehen in der Gestaltung der Caveafassade einige Bauten, bei welchen die Cavea in einen rechteckigen Mauergrundriss eingeschrieben ist. In Nuceria 1 und beim *theatrum tectum* von Pompeii, aber auch bei einfachen Bauten wie dem Kulttheater in Vienna und der Schautreppenanlage in Thugga hat man sich mit einer blossen Mauer als Aussenabschluss begnügt; in Vienna ist die Mauer mit einer Nischengliederung mit abschliessendem Gebälk monumentalisiert worden. In Acelum, Augusta Praetoria und Luna wirkt die Pfeilerarkadentypologie nach. In Augusta Praetoria[3480] ist die Fassadengestaltung der Aussenmauer mit verschiedenen Geschossen von Bogenarkaden und vorgesetzten, auch als zusätzliche Stützen dienenden Pilastern von den kanonischen Bogenarkaden angeregt; Bühnenhäuser haben, wie Arausio zeigt[3481], eine schlichtere Aussenfassade. In Acelum ist als Teil der Caveaeinfassung auf der Rückseite eine Pfeilerporticus vorgebaut, doch ist über die Form im Einzelnen nichts bekannt; eine Bogenordnung in der ganzen Höhe der Cavea ist wahrscheinlich, eine vorgelegte Halbsäulenarchitektur scheint nicht nachgewiesen zu sein. In Luna fanden sich auf den drei Rechteckseiten der Caveaeinfassung Porticusanlagen, deren Ausformung auch hier im Einzelnen unbekannt bleibt; offen ist insbesondere, ob es sich um eingeschossige Porticusanlagen oder um Arkaden in der ganzen Caveahöhe ähnlich wie in Augusta Praetoria gehandelt hat. Ganz an den Hang gelehnt und daher ohne Umfassungsmauer sind schliesslich Alba Fucens, wo als oberer Caveaabschluss eine senkrechte Felsabarbeitung dient, Iuvanum, Mevaniola sowie Misenum, wo die hintere Caveabegrenzung aus dem anstehenden Fels geschnitten ist.

Wenn die zur Verfügung stehende Dokumentation nicht täuscht, blieben die Umfassungsmauern in der Regel auf der Aussenseite ohne zusätzlichen architektonischen Schmuck. Eine Umfassungsmauer, die aussen zusätzlich gegliedert ist, haben nur Bononia 1 und die kaiserzeitlichen Theater von Laus Pompeia, Ostra, Teate, Tibur (Akademie-Theater), Syrakusai (Gymnasion), Augusta Raurica 3, Forum Iulii, Baelo, Bracara Augusta, Assuras und Issa. In der Regel scheint es sich dabei um äussere Stützpfeiler zu handeln, welche wohl in erster Linie eine statische und keine dekorative Funktion hatten, so in Laus Pompeia, Ostra, Tibur (Akademie-Theater), Syrakusai (Gymnasion), Bracara Augusta, Augusta Raurica 3 und in Forum Iulii. In Firmum, wo die Umfassungsmauer gegen das Terrain gebaut ist, sind die Stützpfeiler an der Innenseite der Mauer angeordnet. Für Bononia I[3482] ergänzt der Ausgräber die Pfeilerelemente der Aussenseite oben mit einer Bogenordnung, doch lässt sich dies nicht nachweisen; angesichts der anderen Beispiele mit äusseren Stützpfeilern, wo nirgends Bögen bezeugt sind, ist die Ergänzung wohl eher unwahrscheinlich.

Es gibt aber auch einige wenige Beispiele, wo eine Aussendekoration der Umfassungsmauer vorhanden ist, welche dieser offensichtlich zu einem repräsentativen Aussehen verhelfen sollte. Dass die Beispiele so wenig zahlreich sind, dürfte auch mit der Forschungslage und mit dem Erhaltungszustand zu begründen sein. Einziges Beispiel aus Italien ist Teate[3483], wo die heute stark restaurierte Aussenwand im Untergeschoss eine Blendarkadenordnung mit weissem und rotem *reticulatum* zwischen Pilastern zeigt; eine zweite, nicht mehr erhaltene Ordnung dürfte es im Obergeschoss gegeben haben. In Baelo[3484] wird die 2,7 m dicke Umfassungsmauer durch 37 Pfeiler aus Haustein mit Pilasterdekor gegliedert, die ionischen Basen und die roh geformten Pilasterkapitelle sind z. T. erhalten. Am Nordflügel der Cavea von Assu-

[3480] cf. den Aufriss in AAVV, Archeologia in Valle d'Aosta (1981) 86, Abb. 25.

[3481] cf. Bieber, History² 200, Abb. 677.

[3482] cf. J. Ortalli, Antichità altoadriatiche 41, 1994, 274, Abb. 8.

[3483] cf. G. Annibaldi, BullMusImp (BullCom 70) 1942, 66, Abb. 8.

[3484] cf. M. Ponsich/S. de Sancha, Mélanges de la Casa Vélasquez 15, 1979, 561, Abb. 2.

RAS[3485], die verschüttet ist, sind zwei Halbsäulen zu erkennen, welche, wohl zusammen mit weiteren, jetzt nicht sichtbaren Exemplaren, die Caveaaussenseite strukturiert haben. Schliesslich kann ISSA[3486] angeführt werden, dessen Umfassungsmauer zweigeschossig war; die Gliederung des Untergeschosses mit 32 sehr flachen Pilastern und einem Abschlussgesims ist nachgewiesen, die Gliederung des oberen Geschosses ist unbekannt. In VASIO, wo an den Flügeln eine mehrgeschossige Arkadenordnung nachgewiesen ist, wird der Bereich des oberen Umgangs, der als *cryptoporticus* ausgebildet ist, mit einer Pilasterordnung strukturiert. Angefügt sei schliesslich, dass in FERENTINUM[3487] die Innenwand der Umfassungsmauer eine Nischengliederung aufweist.

Zusammenfassend ergibt sich damit, dass das Motiv des von Pfeilern getragenen Bogens mit vorgesetzter Halbsäulenordnung, das sogenannte 'Theatermotiv', für die Fassaden der Theater-*caveae* charakteristisch ist, dass daneben aber häufiger Lösungen mit einer Umfassungsmauer stehen. Hinsichtlich der Abfolge der Architekturordnungen und der Halbsäulenarchitektur ist das *theatrum Marcelli* vorbildlich gewesen, ohne dass die dort vorgetragene Lösung die allein massgebende geworden wäre.

Treppenaufgänge in die Cavea

Mit der Herausbildung ganz oder doch teilweise frei gebauter Caveae in der späten Republik stellte sich die Frage nach der Ausgestaltung der Zugänge von aussen in das Sitzhaus neu. Bei den Theatern des griechischen Typus mit ihrem mehr oder weniger vollständig in das Gelände eingepassten Koilon waren Zugänge von den Seiten und von oben in der Regel ohne grösseren baulichen Aufwand zu gestalten[3488]. Für Theaterkoila mit stärker ausgebildeten gebauten Flügeln wurde später in Kleinasien ein Lösung entwickelt, bei welcher überwölbte Zugangskorridore durch die frei gebauten Flügel ins Sitzhaus geführt wurden[3489]. Bei den gebauten römischen Caveae lag es grundsätzlich nahe, Zugänge von aussen durch das Sitzhaus hindurch zu führen, insbesondere dort, wo Radialkammern einen ausreichenden Platz für ihre Anordnung boten. Von der bautechnischen Seite her brachte die Konstruktion solcher Zugänge, für welche das in der Regel aus *opus caementicium* gebaute Kammergewölbe durchstossen werden musste, keine grösseren Probleme mit sich. War eine Cavea völlig frei gebaut, mussten die Zugänge die Form von nach innen ansteigenden Treppen, allenfalls auch von Rampen annehmen. Dort, wo das Zentrum der Cavea mit der Orchestra eingetieft bzw. an einen natürlichen Hang gebaut war, konnten die Zugänge auch die Form horizontal laufender Korridore, *vomitoria*, annehmen. Vereinzelt gibt es auch Lösungen, bei welchen die Zugänge von aussen als Treppen in das Caveainnere hinunter führen. Neben Zugängen in Form von radial angeordneten Treppen oder Rampen sind auch weitere Arten von Zugängen wie z. B. Treppenhäuser in den Caveaflügeln oder Aussentreppen nicht ganz selten.

Zeugnisse für Zugänge verschiedener Art von aussen in die Cavea sind bei einer grossen Zahl von Theatern erhalten geblieben, auch schon bei neun spätrepublikanischen und frühaugusteischen Theatern in Italien, nämlich BONONIA 1, CALES, IGUVIUM, LANUVIUM, MINTURNAE, POMPEII (*theatrum tectum*), SCOLACIUM, SPOLETIUM und TEANUM SIDICINUM, dazu beim Theater in der Villa von PAUSILYPUM. Hinzu kommt in Spanien das Theater republikanischer Zeit in GADES.

Bei den folgenden kaiserzeitlichen Theatern sind Zugängen von aussen nachgewiesenen:

– in Italien 37 Theater, AESIS, ALBANUM DOMITIANI, ALBINTIMILIUM, ANTIUM, AUGUSTA PRAETORIA, BAULI, BENEVENTUM, BOVILLAE, BRIXIA, CARSULAE, EPOREDIA, FAESULAE, FALERIA, FERENTIUM, GRUMENTUM, HATRIA (Atri), HELVIA RICINA, HERCULANEUM, INTERAMNIA PRAETUTTIORUM, LIBARNA, LUCA, LUNA, MEVANIA, MISENUM, NEAPOLIS, NORA, OCRICULUM, OSTIA, OSTRA, POLA (Theater am Kapitol), SAEPINUM, SURRENTUM, TERGESTE, TIBUR (Akademietheater), URBS SALVIA, VERONA und VOLATERRAE,

– in Sizilien zwei Theater, KATANE 3 und TAUROMENION 2,

– in Gallien 15 Theater, AGINNUM, ALBA HELVIORUM, ANTIPOLIS, ARAUSIO, ARELATE, AUGUSTA RAURICA 1 und 3, AUGUSTA SUESSIONUM, AUGUSTODUNUM, DIVONA CADURCORUM, FORUM IULII, LUTETIA PARISIORUM, NOVIOMAGUS, VASIO, VIENNA und VINDINUM,

– in Spanien 13 Theater, AUGUSTA EMERITA, BAELO, BILBILIS, CAESARAUGUSTA, CARTHAGO NOVA, ITALICA, MALACA, METELLINUM, OLISIPO, REGINA, SAGUNTUM, SEGOBRIGA und TERMES,

– in Nordafrika 15 Theater, AMMAEDARA, ASSURAS, BULLA REGIA, CAESAREA (Iol), CALAMA, CARTHAGO,

[3485] Unpubliziert. cf. aber hier *Taf.* 23, 70.

[3486] cf. den Schnitt bei A. Zanella, Bullettino di archeologia e storia dalmata 16, 1893, Taf. 3, wo oberhalb der beiden Pilasterordnungen noch eine Attika (oder wohl besser eine einfache Brüstung) ergänzt ist.

[3487] cf. den Plan bei A. M. Ramieri, Ferentino dalle origini all'alto medioevo (1995) 181, Abb. 99.

[3488] cf. dazu oben 117–119.

[3489] cf. oben 119–121.

Leptis Magna, Madauros, Rusicade, Sabratha, Simitthus, Thelepte, Thugga, Tipasa und Uthina,

– sowie auf dem Balkan Scupi.

Beim *theatrum Marcelli* begegnet ein komplexes Zugangssystem mit Treppenaufgängen in den Radialkammern des Caveaunterbaus, welche den Zugang zu den verschiedenen Rängen auf unterschiedlichen Wegen ermöglichte und wohl für diesen Bau neu entwickelt wurde[3490]. Ein vergleichbares System findet sich dann auch beim *amphitheatrum Flavium*[3491]. Zu untersuchen bleibt im Folgenden, wie das Problem der Zugänglichkeit der Cavea bei den übrigen westlichen Theatern gelöst worden ist.

Republikanische und frühaugusteische Theater

Zu den Theatern republikanischer und frühaugusteischer Zeit in Italien finden sich bereits oben[3492] einige Bemerkungen. Sieben unter ihnen, wohl alle älter[3493] als das *theatrum Marcelli*, haben Zugangstreppen, welche in einzelnen Radialkammern des Caveaunterbaus angeordnet sind. Es sind dies Bononia 1, Cales 1, Iguvium, Lanuvium, Minturnae, Spoletium und Teanum Sidicinum. Hinzu kommt das spanische Theater von Gades. Darunter sind drei Beispiele, Cales 1, Lanuvium und Teanum Sidicinum, die zu den ältesten Beispielen für eine gebaute Cavea überhaupt gehören und ins Ende des 2. oder ins frühe 1. Jahrhundert v. Chr. zurückgehen. Auch Bononia 1, das in sullanische Zeit datiert wird, gehört zu den frühesten Beispielen. Dies zeigt, dass die Vorteile der neuen Bauweise der Cavea von Beginn an erkannt worden sind. Eine Besonderheit der frühen Beispiele ist, dass die Anzahl der Radialtreppen sehr gering bleibt, nur drei in Cales I[3494] und wohl sechs in Teanum Sidicinum[3495], beides über überwölbten Radialkammern errichtete Caveae. Auch bei den jüngeren Caveae in Iguvium mit fünf Treppen und in Spoletium mit drei Treppen bleibt die Zahl der Aufgänge gering, wobei die Anordnung im Grundriss immer symmetrisch ist. Die relativ geringe Zahl von Treppen mag damit zusammenhängen, dass die Festigkeit der Gewölbekonstruktion nicht durch allzu viele Treppen, wie sie dann bei manchen jüngeren Bauten verbreitet sind, kompromittiert werden sollte. Während die Treppen bei den genannten Beispielen jeweils in die *media cavea* oder auf eine zu vermutende mittlere *praecinctio* hinauf geführt haben, finden sich in Minturnae zwei breite, sehr steile Treppen in der dritten und der zweiundzwanzigsten Radialkammer aussen, die offenbar auf die *summa cavea* hinaufführten. Eine solche Lösung war möglich, weil es in Minturnae nur eine einzige, sehr hochgezogene Arkadenordnung gibt, in welcher auch hohe Treppenläufe Platz finden konnten. Nicht mehr deutlich ist, wie der obere Ausgang der Treppen in das Sitzhaus ausgestaltet war[3496]. Die beiden übrigen Beispiele, Bononia 1 und Lanuvium, sind nicht über Radialgewölben errichtet, sondern der Unterbau der Sitze besteht aus massiven, mit Erde gefüllten Mauerkammern. In Lanuvium ist nur eine Treppe beobachtet worden, welche sich auf die Radialmauer abstützt[3497]. In Bononia 1 ist die Gesamtzahl der Radialzugänge nicht bekannt; drei sind durch die Grabungen nachgewiesen, wobei die Symmetrie nur teilweise gewahrt zu sein scheint. Es handelt sich um schwach ansteigende Rampenaufgänge, welche wohl nicht überwölbt waren[3498]. In Gades, dessen Plan erst teilweise bekannt ist, sind mindestens zwei ebene radiale Zugänge nachgewiesen, welche von einem inneren, in den Fels eingetieften Ringkorridor hinter der *media cavea* auf die mittlere *praecinctio* geführt haben.

Selten bleiben neben den radialen Treppenaufgängen andere Lösungen für das Zugangsproblem. In Lanuvium und in Tarracina ist ein Zugang beobachtet worden, der von aussen in den nicht umlaufenden Umgangskorridor geführt hat. Aussentreppen auf die *summa cavea* im Scheitel der Cavea wurden für Bononia 1 vermutet. In Scolacium findet sich im Scheitel der Cavea eine nicht sicher zu interpretierende Konstruktion. Es kann sich um einen äusseren Treppenaufgang handeln, aber auch um den Unterbau eines Caveatempels[3499]. Noch eine weitere besondere Aufgangslösung ist in Scolacium beobachtet worden. Im Bereich zwischen dem mittleren und dem äusseren Ringkorridor findet sich ein System von Rampen, welche aus dem Ringkorridor ins Sitzhaus der *summa cavea* hinauf

3490 Dazu oben 289.

3491 Dazu schon oben 289.

3492 cf. oben 296–305; allgemein zu Radialtreppen 346f. Ausserdem zu Cales 1, Lanuvium, Teanum 301, zu Bononia 302, zu Spoletium 301, zu Minturnae 304, zu Iguvium 306.

3493 Zum Problem der Datierung von Iguvium cf. oben 306, zu derjenigen von Minturnae oben 294, cf. auch den Katalogteil *s. v.*, zur Datierung von Spoletium cf. den Katalogteil *s. v.*

3494 Im 6., 10. und 14. Radialkammergewölbe von Norden.

3495 Nachgewiesen sind offenbar drei Treppen in der Nordhälfte der Cavea.

3496 Die ganze obere Cavea innen ist modern aufgebaut.

3497 Der Publikationsstand ist ungenügend; möglicherweise ist mit der auf dem publizierte Plan eingetragenen Treppe eine Radialtreppe des Sitzhauses gemeint; cf. G. Bendinelli, RendPontAcc 34, 1961/62, 85 mit Abb. 4.

3498 J. Ortalli, Il teatro romano di Bologna (1986) 23f. und die Rekonstruktionszeichnung Abb. 12.

3499 Zu den Caveatempeln unten 371–374. Zu Scolacium cf. den Katalogteil *s. v.*

geführt haben müssen[3500]. Eine besondere Treppenlösung findet sich im *theatrum tectum* in Pompeii. Hier sind in den rückwärtigen Zwickeln zwischen dem Sitzhaus und der rechteckigen Einfassung des Gebäudes von hinten aussen zugängliche Treppenaufgänge untergebracht, eine Lösung, die durch die Grundrissform und die Statik nahegelegt wird und die sich bei kaiserzeitlichen Odeia regelmässig wiederfindet[3501]. Für sich steht das Villentheater von Pausilypum[3502], bei welchem sich vor die Analemmata gesetzte Treppenhäuser finden, welche auf den Ringkorridor hinter dem Sitzhaus hinaufführten und möglicherweise auch einen Zugang auf die mittlere *praecinctio* ermöglichten. In Suessa wurde ein monumentaler Treppenaufgang entlang der Südseite der Cavea nach oben geführt, der nicht nur als Zugang in die Cavea, sondern insbesondere als Verbindungsachse in den Forumsbereich oberhalb des Theaters diente.

Kaiserzeitliche Theater mit radialen Treppenaufgängen

Theater in Italien

Die Anzahl kaiserzeitlicher Caveae mit Treppenaufgängen im Innern ist nicht unbeträchtlich, die häufigste Lösung ist diejenige mit radialen Aufgängen oder Zugängen im Unterbau der Cavea. Solche sind in 25 Theatern nachgewiesen, in Aesis, im Albanum Domitiani, in Albintimilium, Antium, Augusta Praetoria, Beneventum, Bovillae, Faleria, Ferentium, Grumentum, Helvia Ricina, Interamnia Praetuttiorum, Libarna, Luca, Luna, Mevania, Misenum, Neapolis, Nora, Ocriculum, Ostia, Ostra, Saepinum, Tergeste und Urbs Salvia. Die Mehrzahl dieser Bauten ist über einem Kranz von überwölbten Radialkammern errichtet worden, in welchen die Aufgänge untergebracht werden konnten. Dies ist der Fall im Albanum Domitiani, in Antium, Augusta Praetoria, Beneventum, Bovillae, Ferentium, Grumentum, Helvia Ricina, Interamnia Praetuttiorum, Luca, Neapolis, Nora, Ocriculum, Ostia und Saepinum, fast alles Bauten, die frei auf einem ebenen Platz errichtet worden sind[3503]. Die Zugänge haben daher die Form von ansteigenden Treppen oder auch Rampen[3504]. Die radial geführten einfachen Treppen führen meist in die mittlere Cavea. Nur in Saepinum öffnet sich der Ausgang der Treppen sehr weit unten auf die fünfte Reihe der *ima cavea*. In Ostia führen die im Zusammenhang mit der Caveaerweiterung eingebauten Treppen sehr steil nach oben und münden im zweiten *maenianum*. In Ferentium und in Nora münden die Aufgangstreppen auf eine *praecinctio*. Der genaue Ausstieg in das Sitzhaus ist bei den meisten Bauten aber nicht mehr zu bestimmen, ebensowenig, ob sich dort eine mittlere *praecinctio* befunden hat. Eine besondere Lösung zeigt Grumentum, wo die Treppen vom inneren Ringkorridor nach aussen auf die *summa cavea* hinaufführen. Nur in Ocriculum gibt es doppelläufige Treppen vom inneren Ringkorridor auf die *ima cavea*[3505]. Auf die komplexere Treppensituation in Beneventum und Neapolis ist unten[3506] zurückzukommen.

Ein Sonderfall ist Misenum, wo der Caveaunterbau in den gewachsenen Fels geschnitten worden sind. 13 wohl horizontale Durchgänge öffneten sich hier in den zum Umgangskorridor hin offenen Radialkammern mit Türen auf einen inneren Ringkorridor, vor welchem die *ima cavea* gelegen haben muss.

Auch bei einer Reihe von Theatern mit massiven, eingefüllten und nicht überwölbten Kammern als Unterbau für das Sitzhaus finden sich Zugänge, nämlich in Aesis, Albintimilium, Faleria, Libarna und Urbs Salvia. In Tergeste finden sich zwei Zugänge in den gebauten Flügelbereichen der *media cavea*. Diese Zugänge haben einen horizontalen Verlauf und führen auf eine mittlere *praecinctio*; ganz entsprechend ist die Lösung in Albintimilium, wo der untere Teil der Cavea eingetieft ist. In Faleria und Libarna, beide frei in der Ebene gebaut, und in Urbs Salvia, das teilweise an den Hang gelehnt ist, haben die Aufgänge die Form von Treppen[3507]. Diese münden in Faleria und wohl auch in Urbs Salvia auf eine mittlere *praecinctio*. In Libarna gibt es neben einfach ansteigenden auch doppelläufige Treppen, welche in die *summa cavea* hinauf geführt haben müssen.

Schliesslich sind auch drei Bauten zu nennen, Luna, Mevania, Ostra, bei welchen eine Caveakonstruktion über konzentrischen Ringmauern und Ringkorridoren mit

---

3500 cf. E. Arslan, in: Spadea (ed.), Skylletion a. O. (oben Anm. 3051) 94f.

3501 Dazu unten 721f.

3502 Zum Problem der Phaseneinteilung des Baus und der Zuweisung der erhaltenen Elemente an die verschiedenen Bauperioden oben 306. cf. auch den Katalogteil *s. v.* Pausilypum, Theater..

3503 Eine Ausnahme ist Ocriculum, welches teilweise den Abhang ausnützt. In Ferentium und in Nora ist der grösste Teil der Cavea in den anstehenden Fels gehauen.

3504 Rampen sind im republikanischen Theater von Lanuvium nachgewiesen, cf. oben 299. In Augusta Praetoria sind keine Reste der Aufgänge erhalten.

3505 Leider ist die Plandokumentation für dieses Theater ganz ungenügend, Einzelheiten sind nicht zu beurteilen. cf. den Katalogteil *s. v.*

3506 Unten 363f.

3507 In Aesis ist die Form der Zugänge nicht bekannt.

radialen Aufgangstreppen verbunden ist. Mevania und Ostra sind wenig bekannt. Bei beiden Theatern lässt sich nur gerade noch erkennen, dass es, radial zum Ringkorridor angeordnet, Aufgangstreppen wohl in die mittlere Cavea gegeben hat. In Luna durchstossen vier vom rechteckigen Umgangsbereich ausgehende Zugänge, welche nach innen hin in der Breite abnehmen, die äussere Ringmauer der Cavea und münden im Bereich der mittleren Cavea, vielleicht auf eine ehemals vorhandene *praecinctio*. Es sind keinerlei Treppenreste erhalten geblieben, ein Aufgang in Rampenform kann daher nicht ausgeschlossen werden.

Wie schon bei den republikanischen Theatern bleibt die Anzahl der radialen Aufgänge in den einzelnen Bauten oft eher gering. Nur zwei sind es in Antium, drei in Albintimilium und Ocriculum[3508], vier in Faleria, Grumentum, Libarna, Luna, Nora, Ostia und Ostra, fünf in Saepinum, sechs im Albanum Domitiani, in Ferentium und in Interamnia Praetuttiorum, acht in Helvia Ricina und Urbs Salvia. Unbekannt ist die Zahl der Aufgänge in den eher grossen Bauten von Augusta Praetoria und Luca. Es überrascht nicht, dass die kleineren Bauten eher weniger Aufgänge zeigen, wenn es auch, wie im Fall des Albanum Domitiani, Ausnahmen gibt. Die beiden Beispiele mit acht Aufgängen gehören innerhalb der Reihe zu den grösseren Theatern. Daneben steht das grosse Theater von Ostia mit nur vier Treppen, welche aber möglicherweise nur einen kleineren Anteil des Publikumsverkehrs zu bewältigen hatten. Die dreizehn Durchgänge in Misenum hängen mit der besonderen Bauart zusammen.

Nur gelegentlich tritt zu den Radialzugängen der beschriebenen Art noch ein weiteres Zugangssystem hinzu. In Antium finden sich zwei zusätzliche Treppen auf die *summa cavea*. In Ferentium gibt es zwei Treppenhäuser aussen auf die *summa cavea*. In Libarna sind, wie erwähnt, neben den einfachen Treppen in die mittlere Cavea in weiteren Radialkammern zwei doppelläufige Treppen auf die *summa cavea* untergebracht. In Ocriculum führen zusätzlich von der Umgangsporticus fünf Radialtreppen auf das zweite *maenianum*. In Urbs Salvia befindet sich im Caveascheitel eine rechteckige Konstruktion, welche als Treppenhaus oder als Unterbau eines Caveatempels interpretiert werden kann.

[3508] Drei Doppeltreppen auf die *ima cavea*, dazu fünf Radialtreppen auf die *media cavea*.

Westliche Theater ausserhalb Italiens

Ausserhalb Italiens sind bei folgenden 39 westlichen Theatern der Kaiserzeit radiale Treppenaufgänge oder Zugänge in der Cavea bezeugt:

– in Sizilien Katane,

– in Gallien Aginnum, Alba Helviorum, Antipolis (?), Arelate, Augusta Raurica 3, Augustodunum, Forum Iulii, Lugdunum 2, Lutetia Parisiorum, Noviomagus, Vasio, Vienna, Vindinum,

– in Spanien Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Caesaraugusta, Carthago Nova, Italica, Malaca, Metellinum, Olisipo, Regina, Saguntum, Segobriga,

– in Nordafrika Ammaedara, Assuras (?), Caesarea (Iol), Calama, Carthago, Leptis Magna, Rusicade, Sabratha, Simitthus, Thelepte, Tipasa, Uthina,

– sowie auf dem Balkan Scupi.

Davon sind die folgenden über einem Kranz von überwölbten Radialkammern errichtet: Antipolis, Arelate, Augustodunum, Forum Iulii, Lugdunum 2, Vasio, Vindinum, Caesaraugusta, Italica, Malaca, Ammaedara, Carthago, Leptis Magna, Rusicade, Sabratha, Simitthus, Thelepte, Tipasa, Uthina und Scupi. Allerdings handelt es sich, anders als in Italien, nur bei etwa der Hälfte davon um ganz oder weitgehend vollständig in der Ebene errichtete Bauten. Dies ist der Fall in Antipolis, Arelate, Forum Iulii, Vindinum (?)[3509], Caesaraugusta, Ammaedara, Sabratha, Simitthus, Tipasa und Uthina. Ebenso häufig ist nur der obere Teil der Cavea frei gebaut und sitzt auf einem Radialkammerkranz, wie in Augustodunum, Lugdunum 2, Italica, Malaca, Carthago, Leptis Magna, Rusicade, Thelepte und Scupi. Dieser Befund spiegelt die früher beobachtete Gegebenheit, dass über Radialkammern weitgehend frei gebaute Theater in Italien weiter verbreitet sind als im übrigen Westen[3510] und dass solche insbesondere in der *Hispania* sehr selten blieben[3511].

Zunächst zu den Theatern mit weitgehend frei errichteter Cavea. Wie in Italien haben die Zugänge die Form einfacher ansteigender Treppen oder Rampen[3512]. Eine Reihe von Treppen, die in einem äusseren Radialkammerkranz ange-

[3509] Über die Ausgestaltung der unteren Cavea ist nichts bekannt.

[3510] cf. oben 375.

[3511] cf. oben 318f.

[3512] Die Angaben in der Literatur sind oft nicht exakt, auch sind Treppen, wenn sie vorhanden warten, nicht immer auch noch nachweisbar.

ordnet sind und von aussen oder aus dem Umgangskorridor in die mittlere Cavea führen, findet sich in Forum Iulii[3513] und Tipasa[3514], wo die untere Cavea massiv gebaut ist, vielleicht auch in Vindinum (?)[3515].

Häufiger sind mehrere radiale Zugangssysteme in derselben Cavea, dies im Unterschied zu den entsprechenden Bauten in Italien[3516]. In Antipolis scheinen Treppen von aussen durch die äusseren Radialkammern auf eine mittlere *praecinctio* geführt zu haben, weitere Treppen aus dem inneren Ringkorridor in die *ima cavea*. Ganz entsprechend war die Zugangslösung in Arelate, wo die Radialtreppen des inneren Kranzes sich auf die achte Reihe der *ima cavea* öffneten. In Ammaedara setzen die Radialtreppen im inneren Ringkorridor an, wobei eine erste Serie sich nach innen in die *ima cavea* öffnet, eine zweite nach aussen in die obere Cavea. In Sabratha führen von einem inneren Ringkorridor Treppen durch den massiven Unterbau auf die untere *praecinctio*. Dazu gibt es doppelläufige Treppen in den Radialkammern, welche auf das Niveau der oberen *praecinctio* hinauf und von dort in das Obergeschoss der Umgangsporticus führen. In Simitthus, wo die massiv gebaute *ima cavea* in das Gelände eingetieft ist, führen horizontale Zugänge aus der Umgangsporticus auf die mittlere *praecinctio*, dazu vier Treppenaufgänge in die *summa cavea*. In Caesaraugusta führen Treppenaufgänge im inneren Radialkammerkranz von einem inneren Ringkorridor auf die mittlere *ima cavea*. Im äusseren Radialkammerkranz sind keine Treppen nachgewiesen, doch ist es wahrscheinlich, dass es solche gegeben hat, damit die Zuschauer in die mittlere Cavea gelangen konnten. In Uthina, dessen Plan weitgehend unbekannt bleibt, lässt sich ein von aussen auf die *summa cavea* führendes *vomitorium* erkennen, ohne dass das Zugangssystem zu erkennen wäre, zu welchem es gehört. Wahrscheinlich scheint, dass es aus den inneren Ringkorridoren weitere Zugänge gegeben hat.

Bei den nur teilweise gebauten Theatern mit Radialkammersystem sind die angetroffenen Lösungen meist weit einfacher, nämlich dort, wo wie in Lugdunum 2, Italica, Malaca, Carthago, Rusicade, Thelepte und Scupi nur der obere Caveateil über Radialkammern errichtet ist, in welchen je nach der Geländesituation Treppen oder ebene Durchgänge untergebracht werden konnten. Ansteigende Treppen gibt es in Lugdunum, und zwar im dritten *maenianum* in der zweiten Phase und zusätzlich im zweiten *maenianum* in der dritten Phase, im Weiteren in Rusicade wo die Treppen in zwei Stufen zunächst von aussen in den Umgangskorridor und von dort in derselben Flucht weiter in die obere Cavea geführt sind, und schliesslich in Thelepte[3517]. Horizontal sind die Durchgänge in Italica, in Malaca, in Carthago, wo der äussere Zugang zu den *vomitoria* über Doppeltreppen erreicht wurde[3518], und in Scupi, wo sie von aussen, vielleicht auch nach innen leicht abfallend, auf einen inneren Ringkorridor führten.

Komplexer sind die Verhältnisse in Augustodunum. Hier führen von der Umgangsporticus lange Treppen durch den Radialkammerkranz auf die erste *praecinctio* hinunter. Im Weiteren müssen Aufgangstreppen in den Radialkammern auf die *summa cavea* hinauf postuliert worden, auch wenn keine Reste nachgewiesen sind. In Leptis Magna gibt es fünf lange, leicht ansteigende *vomitoria* auf die erste *praecinctio*. die beiden äusseren enthalten zusätzliche Treppen auf die zweite *praecinctio* hinauf, welche innerhalb des Zugangstores ansetzen. Auf die zweite *praecinctio* führen zudem zwei nicht exakt symmetrisch angelegte Treppen in den äussersten Radialkammern neben dem *aditus*. Schliesslich gibt es noch eine sechste, vom Nordwest-*aditus* im Winkel zu betretende Treppe auf die erste *praecinctio*.

Bei einer Reihe weiterer Theater, deren Caveae nicht über einem überwölbten Radialkammersystem errichtet sind, finden sich ebenfalls radiale Zugänge in die Cavea. Es handelt sich um Katane, Aginnum, Alba Helviorum, Arausio, Augusta Raurica 1 und 3, Lutetia Parisiorum, Noviomagus, Vasio, Vienna, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Caesarea (Iol) Calama, Carthago Nova, Metellinum, Olisipo (?), Regina, Saguntum, Segobriga und Buthroton. Einen Unterbau mit massiven, gefüllten Kammern für die obere Cavea haben Alba Helviorum[3519], Augusta Raurica 3[3520], Lutetia Parisiorum und Segobriga. Zwischen den massiv gebauten

3513 Eine mittlere *praecinctio* ist nicht erhalten.

3514 Hier gab es keine mittlere *praecinctio*.

3515 Hier ist die untere Cavea nicht bekannt, weitere Treppen in diesem Bereich sind daher nicht ganz auszuschliessen.

3516 cf. oben 360f.

3517 Hier bleibt offen, ob es sich um Treppen gehandelt hat, wie dies wahrscheinlich ist; die alte Literatur spricht von *couloirs verticaux*. Heute sind keine Einzelheiten zu erkennen.

3518 So nach dem Plan und dem Schnitt von C. Perron bei Picard/ Baillon, Carthage a. O. (oben Anm. 3206) 17f., Abb. 1f. Offen bleibt, ob es auch vom unteren, nur teilweise freigelegten Ringkorridor Aufgänge in die Cavea gab.

3519 Nicht ausgeschlossen ist, dass die Radialkammern überwölbt gewesen sind; das Theater wäre dann bei den Bauten mit überwölbtem äusserem Radialmauerkranz einzureihen.

3520 Offen bleibt wegen der ungenügenden Erhaltung, wie weit die als Treppen gegen den ersten Umgang zu absteigenden *vomitoria* überwölbt gewesen sind; das horizontal verlaufende Süd-*vomitorium* ist mit einem modernen Gewölbe teilweise überdeckt worden.

Strukturen führen jeweils überwölbte Durchgänge auf die mittlere Cavea. In Segobriga sind entsprechend der Geländeform die mittleren Durchgänge auf die *praecinctio* eben, während die beiden Durchgänge an den Flügeln die Form ansteigender Treppen haben. In Buthroton gibt es nur im Westen einen einzigen überwölbten Zugang, welcher direkt auf das mittlere Diazoma führt und einen Zugang hellenistischer Zeit wieder aufnimmt und ausbaut.

Über einem System von konzentrischen Ringmauern errichtet sind Aginnum, Noviomagus, Baelo, Bilbilis, Carthago Nova, Metellinum, Olisipo, Regina (?)[3521] und Caesarea (Iol). Fast alle Beispiele kommen aus Spanien, wo diese Konstruktionsweise sich besonderer Beliebtheit erfreute, wie schon festzustellen war[3522]. In der Regel führen die Zugänge radial von aussen in den mittleren Caveabereich. In Noviomagus münden sie in einen mittleren, aber offenbar nicht umlaufenden Ringkorridor, von dem aus kurze Treppen[3523] ins Caveainnere hinaufführen. In Bilbilis führen Treppen vom äusseren Ringkorridor auf die *media cavea* hinab. In Carthago Nova verbinden die mit wenigen Treppenstufen etwas ansteigenden *vomitoria* den Aussenbereich mit der oberen *praecinctio*. In Metellinum, dessen Plan nur sehr partiell bekannt ist, sind in den Flügeln Treppenaufgänge aus dem äusseren Ringkorridor in die (nicht erhaltene) mittlere Cavea nachgewiesen. In Regina liefen die nicht erhaltenen *vomitoria* von aussen auf die *praecinctio* durch. In Olisipo, wo bisher nur ein kleiner Ausschnitt des Caveaplans ergraben worden ist, öffnet sich der einzige nachgewiesene Treppenaufgang von einem inneren Ringkorridor oben auf die *ima cavea*. In Caesarea (Iol) führten einige Stufen vom Umgangskorridor in die Radialzugänge zwischen den Radialkammern hinunter, die sich oben in der Cavea öffneten. In Calama, wo nur gerade die Flügel und die Umfassungsmauer gebaut sind, während die Cavea sonst ganz an den Hang gelehnt zu sein scheint, genügten für den Zugang auf die Cavea Tore oben in der Umfassungsmauer. Vergleichbare Tore sind auch in Assuras zu erkennen, wo über die innere Gestaltung der Cavea aber nichts Weiteres bekannt ist.

Eine funktional differenzierte Lösung zeigt sich in Baelo, wo von den insgesamt neun Radialdurchgängen, die aussen entsprechend dem umliegenden Gelände auf unterschiedlichem Niveau ansetzten; der zweite und der achte führten in die untere Cavea und vielleicht bis in die Orchestra, zudem mit Hilfe einer rechtwinklig geführten Treppe, welche allerdings nur bei Gelegenheit und mit Hilfe einer hineingestellten Holztreppe benutzbar war, auf die oberen Ränge. Der dritte, der fünfte und der siebte Radialdurchgang führten auf die *media cavea*, der vierte und der sechste mit einer radialen und jeweils zwei senkrecht dazu laufenden Treppen auf die *summa cavea*.

Anspruchsvollere Lösungen finden sich bei einigen eher grossen Theatern. In Augusta Emerita, wo die ganze obere Cavea offenbar massiv gegossen ist, findet sich ein dreifaches Zugangssystem, das von aussen mit ansteigenden Treppen auf die vierte Sitzreihe der mittleren Cavea und mit seitliche Treppen auf die unterste *summa cavea*, mit Radialkorridoren auf die untere *praecinctio* und mit nach innen absteigenden Treppen auf die 13. Sitzreihe der *ima cavea* hinunter führt. Besonders komplex ist die Situation in Katane, Arausio, Vasio, Vienna und Saguntum. Hier wurde versucht, den vorhandenen Abhang möglichst gut zu nutzen. In Katane ist nur die *summa cavea* gebaut. Hinter dem Sitzhaus liegen auf verschiedener Höhe drei innere Ringkorridore, die beiden unteren müssen in den natürlichen Hang gegraben worden sein. Der oberste äusserste Ringkorridor, welcher die *summa cavea* trägt, ist mit Bogenöffnungen von aussen zu betreten. Von allen Ringkorridoren öffneten sich radiale Treppenaufgänge in das Sitzhaus, und zwar in die *ima cavea*, auf die untere *praecinctio* und auf die obere *praecinctio*. Hier ist der Umgang breit und die Treppen sind sowohl radial wie auch parallel zur Rückwand des Umgangs ausgelegt; die beiden Stufenfluchten treffen im rechten Winkel aufeinander; in der Osthälfte der Cavea steigen die parallel zur Rückwand geführten Stufen nach Westen an, in der Westhälfte nach Osten.

Seitliche Treppenhäuser gab es bei der angelehnten, über Kammern errichteten Cavea von Arausio. Anders als in Verona waren sie jedoch nicht im Caveainnern, sondern dem Gelände angepasst zu beiden Seiten aussen angebracht. Im heutigen Zustand sind diese Aussentreppen allerdings weitgehend moderne Ergänzung[3524]. Sie ermöglichten von den Seiten her den Zugang auf innere Ringkorridore, welche sich in das Sitzhaus öffneten. Ein unterer Ringkorridor liegt hinter der *praecinctio* über der *ima cavea* und öffnet sich mit Türen ins Sitzhaus. Von dieser *praecinctio* aus führen innere Treppen auch auf die *media cavea*. Ein oberer Ringkorridor,

[3521] Die Konstruktionsweise der oberen Cavea in Regina ist nicht bekannt.

[3522] cf. oben 326f.

[3523] Eine einzige scheint bisher bekannt zu sein; sie ist auf dem publizierten Plan eingetragen, cf. J. Coupry, Gallia 25, 1967, 334, Abb. 9.

[3524] Zum Zustand bei der ersten Untersuchung des Theaters seit 1835 cf. Caristie, Monuments antiques à Orange a. O. (oben Anm. 3372) Taf. 31 o.; 33 o.

der sich mit Türen ins Sitzhaus öffnet, liegt unter der *summa cavea*. Die Radialzugänge haben in Arausio also die Form einfacher Türöffnungen.

Vasio weist eine dem Gelände besonders gut angepasste Konstruktion auf. Nur die Flügel und eine teilweise als *cryptoporticus* ausgestaltete Umgangsporticus, welche die *summa cavea* trug, sind gebaut. Von der Umgangsporticus führen je zwei Treppenabgänge auf die 20. und auf die 25. Sitzreihe hinunter. Zwei weitere, von den *aditus* aus im Winkel hochgeführte Treppen erreichen die neunte Sitzreihe. Offensichtlich ging es darum, auch den angelehnten Teil des Sitzhauses von hinten möglichst optimal zu erschliessen! Ähnliches gilt für Vienna. Hier finden sich zwei innere Ringkorridore, die nur mühsam mit Treppen entlang der Analemmata zu erreichen waren. Der untere Ringkorridor liegt unter der mittleren *praecinctio* hinter der *ima cavea*, der obere hinter der *media cavea*; von ihnen aus öffneten sich Radialtreppen in die *ima* und in die *media cavea*. Ein letzter Bau dieser Gruppe ist Saguntum, wo ebenfalls verschiedene Ringkorridore hinter dem an den Abhang gelegten Sitzhaus liegen. Anders als in Vienna sind sie aber nicht durch Aussentreppen, sondern durch Treppenhäuser in den gebauten Caveaflügeln erschlossen, die von den *aditus* her zugänglich waren. In den Flügeln gibt es zwei direkt von aussen hereingeführte *vomitoria* auf die erste *praecinctio*. Vier Radialzugänge führen höher oben von einem Ringkorridor auf die zweite *praecinctio*, vier weitere aus einem zweiten Ringkorridor auf die dritte *praecinctio* vor der *summa cavea*, und schliesslich nochmals vier Zugänge auf die Mitte der *summa cavea*.

Bei der Analyse der republikanischen und der kaiserzeitlichen Theater Italiens war festzustellen, dass die Anzahl der Radialzugänge im Ganzen je Bau eher beschränkt blieb[3525]. Für die übrigen westlichen Theater trifft diese Beobachtung weniger zu. Eine beschränkte Zahl von Zugängen ist zwar weiterhin in manchen Bauten anzutreffen. Daneben sind aber auch Lösungen mit zahlreichen Treppenaufgängen und Radialzugängen nicht selten, z. B. in Katane, Arelate, Augustodunum, Vienna, Vindinum, Augusta Emerita, Baelo, wohl auch Caesaraugusta, Saguntum, Ammaedara, Carthago (?), Leptis Magna, Sabratha oder Simitthus. Eine ausreichende Zahl von Zugängen war geeignet, die Benutzbarkeit einer Cavea wesentlich zu verbessern, insbesondere bei grösseren Bauten.

Wie schon in Italien beobachtet, gibt es auch unter den hier besprochenen Bauten einige, welche die Lösungen mit Radialzugängen durch andere Arten von Treppenaufgängen ergänzten. Die Treppenhäuser in den Flügeln in Saguntum wurden bereits beschrieben. Treppenhäuser in den Flügeln, welche auf die *summa cavea* hinaufführten, gab es auch in Arelate. In Vienna und in Saguntum führten Aufgänge um die Cavea herum und boten zusätzliche Zugangsmöglichkeiten von oben. In Lugdunum 2 gab es neben den radialen Aufgängen an den Flügeln je einen im Winkel geführten Zugang in den dritten Rang. In Augusta Raurica 3 sind Treppen zwischen den äusseren Ringmauern auf die *summa cavea* vermutet worden, bisher aber nicht nachgewiesen. Aussentreppen an der Umfassungsmauer der Cavea gab es in Regina. Eine besondere, im Einzelnen wegen der Erhaltungssituation nicht ganz klare Lösung findet sich schliesslich in Metellinum, wo parallel zu den *aditus* seitliche *vomitoria* mit Treppen ins Caveainnere führen.

Komplexe Zugangssysteme

Auch wenn die Bauten mit zusätzlichen Zugangssystemen mit in Betracht gezogen werden, sind die belegten Zugangslösungen bei der grossen Mehrzahl der Beispiele weit einfacher als im *theatrum Marcelli*, wo die Zugänge in die verschiedenen Bereiche der Cavea in den äusseren Radialkammern lagen[3526]: sechs Treppen führten auf den Ringkorridor, sechs weitere Treppen direkt in die *ima cavea*, sieben doppelläufige Treppenhäuser, welche jeweils zwei nebeneinander liegende Radialkammern belegen, in die Umgangsporticus des Obergeschosses. Hier lag unter dem Sitzbereich ein weiterer Ringkorridor, der mit sechs Treppen erschlossen war und sich seinerseits mit sieben Türen auf die *media cavea* öffnete. Sieben Treppen führten wohl auf eine obere *praecinctio*, dreizehn doppelläufige Treppen in die *summa cavea* hinauf. In vier Schritten gelangte man so von der Umgangsporticus im Erdgeschoss bis in die *summa cavea* hinauf.

Komplexere Zugangssysteme konnten bei den übrigen Theatern Italiens nur in Beneventum und möglicherweise in Neapolis beobachtet werden, welche mit einer Gesamtbreite von 96 m und 102 m zu den grössten Theaterbauten Italiens zählen, auch wenn sie deutlich hinter den Massen des *theatrum Marcelli* zurückbleiben, welches eine Breite von 129,8 m hat[3527]. Das grosse Theater von Neapolis ist von neuzeitlichen Häusern überbaut, sein Plan ist nur teilweise bekannt, der Aufriss der Cavea teilweise erhalten, aber in den neuzeitlichen Häusern verbaut. Dass ein komplexes

[3525] cf. oben 337–339.

[3526] cf. den Plan der nachgewiesenen Grundrisselemente bei P. Ciancio Rossetto, LTUR 5 (1999) 319, Abb. 10, sowie der Plan und die Schnittzeichnung bei Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. (oben Anm. 163) 42, Abb. 22; 47, Abb. 24.

[3527] Zur Grösse des *theatrum Marcelli* schon oben 277 mit Anm. 2731.

Zugangssystem vorhanden war, lässt sich auf Grund der bekannten Daten nur vermuten, ohne dass sich Vergleiche mit dem *theatrum Marcelli* ziehen liessen. Auch dort[3528] ist die Cavea wie in Neapolis über einem doppelten Kranz von Radialkammern errichtet, die durch einen inneren Ringkorridor getrennt werden[3529]. Auf diesen inneren Ringkorridor führen neun *vomitoria*. Von ihm aus gab es Aufgänge; eine Treppe auf die untere *praecinctio* ist beobachtet worden[3530]. Offen bleibt, wie man in die oberen Ränge des Sitzhauses gelangte, und unbekannt bleibt, ob in den nicht von den *vomitoria* belegten äusseren Radialkammern Treppenaufgänge vorhanden waren.

Auch die Cavea des Theaters von Beneventum ist über zwei von einem inneren Ringkorridor getrennten Radialkammerkränzen errichtet. Dieser Ringkorridor ist vom Erdgeschoss der Umgangsporticus her durch alle Radialkammern hindurch und ebenso von den *aditus* her erschlossen. Von ihm aus war einerseits mit sechs Treppen die halbe Höhe der *ima cavea* zu erreichen, anderseits führten sechs Treppen nach aussen auf einen nicht mehr zu erkennenden oberen Ringkorridor hinauf, der zudem über sechs vom Erdgeschoss der Umgangsporticus nach innen ansteigende Treppen zu erreichen war. Vom oberen Ringkorridor aus führten sechs Radialtreppen nach aussen auf das dritte Geschoss der Umgangsporticus. Auch Zugangsmöglichkeiten in die mittlere Cavea müssen vorhanden gewesen sein, doch sind keine Reste davon erhalten. Dreizehn horizontale Durchgänge verbanden schliesslich das zweite Geschoss der Umgangsporticus mit dem Sitzhaus. Insgesamt ergibt sich damit ein vergleichsweise komplexes Verteilungssystem für die Zuschauer, bei welchem über die beiden Ringkorridore und zwei Treppen das Niveau des dritten Geschosses der Umgangsporticus erreicht werden konnte. Anders als beim *theatrum Marcelli* waren doppelläufige, von der Konstruktion her schwieriger zu realisierende Treppen hier nicht nötig. Wenn aus Italien nur wenige Beispiele für komplexere Aufgangssysteme bekannt sind, kann dies nicht mit der Erhaltungssituation zusammenhängen, sondern hat damit zu tun, dass grosse Theaterbauten mit einer Gesamtbreite der Cavea von über 95 m in Italien insgesamt selten geblieben sind.

Unter den übrigen Theatern im Westen weisen einige anspruchsvollere Zugangssysteme auf, die im Einzelnen bereits oben beschrieben worden sind. Genannt werden müssen Katane, Arausio, Arelate, Augustodunum, Vasio, Vienna, Augusta Emerita, Caesaraugusta (?), Saguntum, Carthago (?), Leptis Magna, Sabratha, Simitthus sowie, unter den kleineren Bauten, Ammaedara und Baelo. Nur ein Teil dieser Bauten ist ganz oder weitgehend frei gebaut, doch gehören die meisten unter ihnen zu den grossen und sehr grossen Bauten, wo eine gute Lösung der Zugangsfrage erforderlich war. Vergleichsweise einfache Lösungen gab es in Augusta Emerita, Caesaraugusta[3531] und in Simitthus, bei welchen drei bzw. zwei Treppen- und Rampensysteme parallel angeordnet nebeneinander lagen. In Arelate und in Sabratha[3532] sind die Treppen teilweise doppelläufig; indem ein Teil der Treppen im inneren, ein anderer Teil im äusseren Radialkammerkranz untergebracht ist, ist eine weitgehende Entmischung der Zuschauerströme in die verschiedenen Teile des Sitzhauses gewährleistet. Dank weiteren Treppenhäusern in den Flügeln war in Arelate die *summa cavea* zusätzlich erschlossen. In Leptis Magna, wo die Cavea im unteren Bereich an den Hang gelehnt, im oberen Teil im mittleren Bereich massiv gebaut und nur an den Flügeln über Radialkammern errichtet ist, wurde dieser Struktur mit einer besonderen Treppenanordnung Rechnung getragen[3533]; in die mittlere Cavea führten fünf nur geringfügig ansteigende Zugänge; im ersten und fünften *vomitorium*, welche im Flügelbereich liegen, sind zusätzliche, parallel geführte steilere Treppen in die obere Cavea vorhanden; auch in zweiten *vomitorium* von Osten ist eine Aufgangstreppe in die obere Cavea untergebracht, welche jedoch dem Umriss der Cavea folgt. Hinzu kommen Treppenaufgänge in den Radialkammern neben den *aditus*. Bemerkenswert ist die asymmetrische Lösung, die gewählt wurde und die, jedenfalls an den Flügeln, an die je besondere Konstruktion der Radialkammern angepasst ist. Die letztgenannten Bauten, also Arelate, Sabratha, in geringerem Mass auch Leptis Magna, kommen, zusammen mit Beneventum und wohl auch mit Neapolis, dem Vorbild des *theatrum Marcelli* in Roma als einzige nahe. Komplexe Aufgangssysteme sind

[3528] Zur Plangestaltung der Cavea des *theatrum Marcelli* cf. oben 288f. Das Zeugnin von Canina, Edifizi 4, cf. oben Anm. 2880, bleibt allerdings fraglich!

[3529] Zu dieser Konstruktionsweise cf. oben 313; cf. aber auch etwa 317 zu Ocriculum.

[3530] Sie ist, wie auch einige *vomitoria*, auf dem Plan bei M. Napoli, Napoli greco-romana (1959) 185, Abb. 8 eingetragen.

[3531] Hier ist ein Aufgangssystem im äusseren Radialkammerkranz nicht nachgewiesen, aber anzunehmen, cf. schon oben 361.

[3532] Für diesen Bau sind die Zugangsmöglichkeiten in der Publikation mit sehr anschaulichen Schnittzeichnungen dargestellt, cf. Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) Taf. 73–76.

[3533] cf. den Plan und die Schnittzeichnungen bei Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) Taf. 7. 13. 15.

also auf wenige grosse Caveae beschränkt geblieben, und sie sind, wie oben schon ausgeführt, dann für die Amphitheater übernommen worden.

Bemerkenswert ist um so mehr, dass auch eine Reihe grosser Theater mit angelehnter Cavea, Katane, Arausio, Augustodunum, Vasio, Vienna, Saguntum und Carthago für die Organisation des Zugangs ins Sitzhaus das System der Radialzugänge[3534] aus dem Inneren des Caveaunterbaus gewählt hat. Dafür war es nötig, wie in Katane, Arausio, Vienna, Saguntum und Carthago, im Caveaunterbau oder direkt im natürlichen Baugrund Ringkorridore anzulegen, oder aber es wurden wie in Augustodunum und Vasio obere Umgänge angelegt und die Sitzhäuser von oben erschlossen. Damit war eine ausgeglichene Verteilung der Zuschauer im Sitzhaus gewährleistet, aber die Zugänglichkeit der Ringkorridore nur von ihren seitlichen Abschlüssen her bedeutete gegenüber den radialen Zugangsmöglichkeiten von aussen bei den frei gebauten Caveae doch wohl einen entscheidenden Nachteil; grosszügige breite Treppenaufgänge gibt es nur in Arausio. Auch von der konstruktiven Festigkeit her sind Bauten mit solchen inneren Ringkorridoren, die anders als bei den gebauten Caveae nicht oder nur ungenügend mit Radialkammersystemen gegeneinander abgesetzt waren, nicht mit frei gebauten Theatern zu vergleichen. Der Schnitt durch die Cavea in Carthago[3535] macht deutlich, in wie beträchtlichem Mass die gebauten Strukturen einfach auf den präparierten natürlichen Abhang aufgesetzt worden sind. Die kostengünstigere[3536] angelehnte Konstruktionsweise musste also mit Nachteilen in der Festigkeit und in der Benutzbarkeit der Bauten erkauft werden. Festzuhalten bleibt, dass komplexe Zugangssysteme offensichtlich von der Benutzung der Bauten her nur für ganz grosse Caveae erforderlich oder doch wünschbar waren.

Ausdrücklich sei abschliessend nochmals auf das differenzierte Zugangssystem in Baelo hingewiesen, das oben bereits beschrieben wurde, ebenso auch auf die funktionale Art der Zugangslösung in Ammaedara, die vom inneren Ringkorridor aus organisiert ist. Auch bei kleineren Bauten waren differenzierte Möglichkeiten für die Organisation des Zugangs ins Sitzhaus also möglich, doch begnügte man sich üblicherweise mit einem einfachen System von Radialzugängen, wie die oben besprochenen Beispiele in Italien und im Westen gezeigt haben

Andere Treppenlösungen bei kaiserzeitlichen Theatern

Bauten in Italien

Schon bei den republikanischen Theaterbauten[3537] konnten weitere Zugangslösungen beobachtet werden. Sie sind auch bei den kaiserzeitlichen Caveae Italiens nicht selten. Der Cavea aussen vorgesetzte Treppenhäuser gibt es in Ferentium, wo zwei doppelläufige Treppen sekundär aussen vor die Umgangsporticus gesetzt sind[3538], und in Carsulae, wo ein eigentliches Treppenhaus errichtet worden ist; zwei parallele Treppen biegen in eine gemeinsame (nicht erhaltene) Mitteltreppe um, welche die Höhe der *summa cavea* gewann. Beim *theatrum Pompei* wird der Vorbau im Caveascheitel, welcher früher als Unterbau des Venustempels interpretiert wurde, jetzt ebenfalls als Treppenhaus gedeutet[3539]. In Surrentum sitzt aussen, wohl im Scheitel der bei der Auffindung nur sehr unvollständig erhaltenen und heute ganz verschwundenen Cavea, eine breite dreiteilige radiale Aufgangstreppe auf den Umgang hinter den Sitzreihen[3540]. Unsicher bleibt, wie schon erwähnt, die Identifikation eines Treppenzugangs im Scheitel der Cavea in Urbs Salvia. In Eporedia ist ein Treppenzugang, dessen Gesamtverlauf unbekannt bleibt, aussen entlang der Umfassungsmauer auf die *summa cavea* geführt. Singulär sind auch die beiden aussen neben dem Theatertempel in die *summa cavea* hinauf führenden sich verjüngenden Treppen im Akademietheater von Tibur[3541]. Der oberhalb der Cavea eingerichtete Treppenzugang in Volaterrae ist mit der besonderen topographischen Situation zu erklären und erlaubte es, das Theater direkt aus der Stadt zu erreichen. Auch in Faesulae ist die Rückseite der Cavea von oben mit Treppen zu erreichen, der Zugang erfolgt durch Türen in den äusseren Ringkorridor und von dort ins Sitzhaus. Im Theater am Kapitol in Pola führt ein ebenes *vomitorium* von aussen in einen inneren Ringkorridor.

3534 In Arausio haben sie die Form blosser Türöffnungen vom Ringkorridor nach aussen.

3535 cf. Picard/Baillon, Carthage a. O. (oben Anm. 3206) 18, Abb. 2. Dass die untere Hälfte der Cavea, wie dort durch die gestrichelten Ergänzungen nahegelegt wird, tatsächlich bis auf die Orchestraebene hinunter fundamentiert war, scheint sehr fraglich, denn damit würde ein hoher Ringkorridor entstehen, welcher als Hohlraum die Stabilität des Baus gefährdet hätte.

3536 Dazu oben 322.

3537 cf. die hier im folgenden aufgeführten Beispiele.

3538 cf. Pensabene, Ferento a. O. (oben Anm. 3465) 51f., Taf. 31f.

3539 cf. den Katalogteil *s. v.*

3540 Sie erscheint auf dem Plan des Theaters nach den Grabungen von 1851, cf. M. Russo, Sorrento. Archeologia tra l'hotel Vittoria e Capo Circe. Scavi e rinvenimenti dal Settecento a oggi (1997) 99, Abb. 24.

3541 Fraglich bleibt, ob der alte Plan in den Einzelheiten zuverlässig ist, cf. den Katalogteil *s. v.*

Gelegentlich wurden im Innern der Cavea eigentliche Treppenhäuser eingerichtet, so in Antium, Pola und Verona. Bei den letzten zwei Bauten, welche nur teilweise gebaut und im Übrigen an den Hang gelehnt sind, lag eine solche Lösung nahe. Besonders anspruchsvoll sind die Aufgänge in Verona, welche mit mehreren Treppenläufen auf beiden Flügeln je drei Radialkammern einnehmen. Zusätzliche vorgesetzte Treppen finden sich auf der Hangseite; sie führen in den hinteren Umgang und von diesem in die obere Cavea. Damit war es möglich, die Radialtreppen der oberen Cavea von aussen mit gesonderten Treppenläufen zu erreichen. Offensichtlich wurde der Bewältigung der Zuschauermenge in diesem sehr grossen Theater die nötige Beachtung geschenkt! Anders in Antium, wo zwei Treppenhäuser auf die *summa cavea* neben dem mittleren Radialzugang[3542] angeordnet sind, der im äusseren Teil besonders breit ausgelegt ist, eine sehr funktionale Lösung, welche vereinzelt bleibt.

Selten bleiben Treppenaufgänge, welche der Bogenform des Caveaumrisses folgen, wie sie in Brixia und in Herculaneum belegt sind. Bemerkenswert ist besonders die für Herculaneum getroffene Lösung, wo in der Tiefe der Pfeiler der Umgangsporticus an vier Stellen Treppenaufgänge ins Obergeschoss der Umgangsporticus angeordnet sind. In Hatria führt ein mit Brixia im Ansatz vergleichbarer Treppenlauf im Winkel aus dem Ringkorridor hinaus; der Caveaplan ist weitgehend unbekannt, sodass keine weiteren Schlüsse möglich sind.

Schliesslich bleibt zu erwähnen, dass in einigen Fällen die inneren Ringkorridore durch seitliche Treppen zu erreichen sind, so in Bauli, in Brixia, welches teilweise an den Hang gelehnt ist, sowie in Grumentum. Verallgemeinernde Bemerkungen sind angesichts der besprochenen Lösungen, die in der Umsetzung im Einzelnen oft einmaligen Charakter haben und mit lokalen Gegebenheiten zu erklären sind, kaum sinnvoll.

Kaiserzeitliche Theater ausserhalb Italiens

Die Beispiele für Theater, welche auf Radialzugänge ins Sitzhaus verzichten und andere Treppenlösungen aufweisen, sind ausserhalb Italiens nicht selten. Es handelt sich um Tauromenion in Sizilien, um die gallischen Theater von Augusta Suessionum (?), Divona Cadurcorum, um Termes in Spanien sowie um Bulla Regia, Civitas Popthensis (?) und Thugga (?) in Nordafrika. In Aginnum sind *vomitoria* mit Aussentreppen auf die *summa cavea* kombiniert. In Buthroton, dessen Cavea zwischen andere Bauten eingezwängt worden ist, wurde vor den Ostflügel der Cavea eine zweiläufige Treppe gesetzt, welche auf das mittlere Diazoma geführt hat; auf der Westseite war dagegen ein *vomitorium*-Durchgang vorhanden.

Aussentreppen, wie sie seit republikanischer Zeit in Italien, teils als einzige Zugangsform wie in Carsulae[3543], teils in Ergänzung zu anderen Zugangssystemen wie in Ferentium[3544] nachzuweisen sind, stellen konstruktiv einfache Lösungen dar, da sie als selbsttragende Baukörper vor die Caveaaussenseite gesetzt werden können; dass diese Lösung nicht immer elegant ist, zeigt Ferentium, wo die beiden äusseren Treppenhäuser je zwei Arkaden der Umgangsporticus verstellen. Es handelt sich bei den aussen angefügten Treppen denn auch um eine altertümliche Lösung, wie sie schon beim sullanischen Amphitheater von Pompeii begegnet[3545], wo die Treppen bis heute gut erhalten sind. Beispiele für Aussentreppen sind ausserhalb Italiens selten und teilweise auch unsicher. Dies gilt für Civitas Popthensis und für Thugga, wo die Vorbauten im Caveascheitel auch als Unterbau für einen Caveatempel interpretiert worden sind. In Thugga, wo die Cavea mit Ausnahme der *summa cavea* vollständig in den natürlichen Hang gelegt ist, scheint die Interpretation als Doppeltreppe[3546] zutreffend zu sein, da anders die *summa cavea* nicht zu erreichen wäre. In Civitas Popthensis erlaubt der Forschungsstand kein Urteil. Zu erinnern ist ferner daran, dass es in Regina zusätzlich zu den Radialzugängen von aussen in die mittlere Cavea sechs grosse Aussentreppen gegeben hat. In Divona Cadurcorum ist eine Aussentreppe auf die Cavea nachgewiesen worden, Einzelheiten über die Form sind nicht bekannt. Eine einfachere Variante stellen möglicherweise die radial an der Cavea liegenden Aussentreppen oder Rampen dar, welche in Augusta Suessionum vorhanden waren; eine solche Interpretation des veröffentlichten alten Planes[3547] ist allerdings nicht gesichert.

Eine besondere Treppengestaltung, welche sich mit Brixia und Herculaneum vergleichen lässt[3548], zeigt

[3542] Zu den mittleren Radialzugängen in die Orchestra oben 336–339.

[3543] cf. oben 365.

[3544] cf. oben 360.

[3545] cf. etwa EAA 1 (1958) 377, Abb. 522, *s. v.* anfiteatro und auch das bekannte Fresko mit dem Streit im Amphitheater, wo die Treppen deutlich zu erkennen sind, R. Bianchi Bandinelli, Roma. L'arte nel centro del potere (1969) 64, Abb. 70.

[3546] Wie auf dem Plan bei Frézouls, ANRW 1982, 387, Abb. A 10 angenommen worden ist.

[3547] Grenier 842, Abb. 277. Heute ist vom Theater nichts mehr vorhanden.

[3548] cf. hier oben.

Bulla Regia. Hier liegt zwischen einem inneren Radialkammerkranz und der Umgangsporticus ein ringkorridorartiges Element, das aber in einzelne begehbare langgezogene Kammern unterteilt ist. In zwei Kammern findet sich je eine Doppeltreppe auf die obere Cavea hinauf.

In Tauromenion, wo die Cavea in ihrer Anlage hellenistisch ist, muss auf der Ostseite analog dem modernen Aufgang ein äusserer Zugang neben der Cavea entlang dem Analemma bis auf die Höhe der Umgangsporticus hinauf angenommen werden, von welchem keine Reste erhalten sind, denn andernfalls war das Theater wegen der topographischen Situation von oben gar nicht zu erreichen. Eine auf das Gelände bezogene Zugangstreppe von oben in die Cavea gibt es schliesslich in Termes, das typologisch ohnehin ein Sonderfall ist. Treppen, welche der Kreisform der Cavea folgen, gibt es schliesslich in Tauromenion, wo bei einer Umbauphase eine *summa cavea* in die innere *porticus in summa cavea* eingezogen und diese mit solchen Treppen erschlossen wurde.

Zusammenfassend zeigt die Untersuchung der Caveazugänge, die nicht auf dem Radialzugangssystem beruhen, dass es sich hier oft um Sonderlösungen handelt. Nur gerade Aussentreppen als altmodisches Element kannten eine gewisse Verbreitung. Treppenhäuser in den gebauten Flügeln angelehnter Caveae oder auch ausserhalb davon anzulegen, bot sich an, um den Aufgang ins Sitzhaus zu erleichtern. Wie weit die wenigen der Ringform der Cavea folgenden Treppen einen Typus vertreten, muss offen bleiben. Von der Sache her lag eine solche Treppenführung eigentlich nahe, und es ist eher erstaunlich, dass diese Form nicht häufiger gewählt worden ist.

Die *porticus in summa cavea*

Um den oberen Abschluss der Cavea zu gestalten, bestehen zwei einfache Lösungsmöglichkeiten, wie sie schon bei den Theatern griechischer Zeit verbreitet waren[3549]. Die obersten Sitzreihen können an das Gelände anstossen, insbesondere an den anstehenden Felsgrund, wie etwa in Alba Fucens, wo der senkrecht abgearbeitete Fels oberhalb der Cavea mit *opus reticulatum* verkleidet war, oder die Cavea kann oben mit einer Umfassungsmauer und einem Umgang abgeschlossen werden; dies ist in Herculaneum der Fall, wo dieser Bereich mit reichem Statuenschmuck und mit Aediculen ausgestattet war[3550]. Eine dritte Möglichkeit zur Gestaltung des oberen Abschlusses ist eine auf der Cavea umlaufende Porticus, welche als *porticus in summa cavea* bezeichnet wird[3551]. Für solche obere Porticusabschlüsse[3552] sind schon aus griechischer Zeit vereinzelte Beispiele bekannt, doch bleiben diese in der Zeitstellung meist unsicher[3553]; einzig in Sparta[3554] ist eine solche Porticus wirklich gesichert, welche um 30–20 v. Chr. und damit in die Zeit des Übergangs vom Hellenismus zur Kaiserzeit datiert wird; sie könnte daher unter westlichem Einfluss stehen.

Im Folgenden sollen die Bauten mit einer sicher nachweisbaren oder doch wahrscheinlich anzunehmenden *porticus in summa cavea* analysiert werden. Eine solche nachzuweisen, ist nicht einfach, denn, wie der Name sagt, handelt es sich um das abschliessende oberste Element der Cavea, von dem nur in wenigen Fällen grössere Partien erhalten sind, welche es ermöglichen, von der architektonischen Ausgestaltung eine Vorstellung zu gewinnen. Oft sind es nur Säulen- oder Gebälkteile, welche ins Innere der Cavea oder ihres Unterbaus gestürzt sind und wenigstens die Existenz einer *porticus in summa cavea* belegen können. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass die *porticus in summa cavea* ein viel weiter verbreitetes Element der Caveaarchitektur gewesen ist, als dies die gesicherten Beispiele anzeigen. Dort, wo eine mehrgeschossige Umgangsporticus vorhanden war, ist die Existenz einer *porticus in summa cavea*, welche sich an das oberste Arkadengeschoss oder allenfalls an ein Attikageschoss lehnte und sich nach innen öffnete, durchaus wahrscheinlich.

In Betracht gezogen werden können auf Grund erhaltener Reste die folgenden Bauten:

– in Italien aus republikanischer und frühaugusteischer Zeit Casinum, Eporedia, das Theater von Pausilypum, das grosse Theater von Pompeii 3, das *theatrum tectum* von Pompeii, das *theatrum Marcelli* in Roma, und aus der Kaiserzeit[3555] die Theater in Beneventum, Bovillae,

[3549] Dazu oben 98f.

[3550] cf. die Ansichtszeichnung bei Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) 73, Taf. 36. 38.

[3551] Die Bezeichnung geht auf Seneca, *De tranquillitate animi* 11, 8 zurück. Daneben sind auch andere antike Termini überliefert; cf. oben 28, Anm. 71. Vitr. V 6,4 spricht von *porticus … in summa gradatione*.

[3552] Lösungen mit *porticus triplex* und *cavea*, wie sie sich in spätrepublikanischem Zusammenhang in mittelitalischen Heiligtümern (Tibur, Praeneste) finden, cf. oben 99, gehören in einen anderen typologischen Zusammenhang und bleiben hier ausser Betracht; derselbe Typus steht auch hinter der Anlage im Heiligtum der syrischen Göttin in Delos

[3553] cf. oben 99.

[3554] cf. Waywell/Wilkes/Walker, in: Sparta in Laconia a. O. (oben Anm. 672) 100.

[3555] Auszuscheiden ist Albintimilium. Die von N. Lamboglia, RIngIntem 10, 1955, 87 (Rekonstruktionszeichnung) für dieses

Brixia, Faesulae, Mons Aegrotorum, Suessa[3556], Teate, Tusculum (Phase B), Urbs Salvia,

– in Sizilien[3557] Katane 3, Tauromenion 2,

– in Gallien[3558] Alba Helviorum (?), Arausio, Augustodunum, Vasio, Vienna,

– in Spanien Bilbilis, Caesaraugusta, Italica, Saguntum, Segobriga,[3559]

– und in Nordafrika Ammaedara, Caesarea (Iol), Carthago, Leptis Magna, Madauros, Sabratha, Simitthus, Thamugadi und Thugga.

Zunächst ist zu fragen, was die Funktion der *porticus in summa cavea* gewesen ist, ob überhaupt von einer einheitliche Funktion ausgegangen werden kann. Denkbar ist, dass die *porticus in summa cavea* das Sitzhaus hinter den Sitzreihen der *summa cavea* abschliesst, dass die Sitzreihen der *summa cavea* sich im Innern der *porticus in summa cavea* befinden, und schliesslich, dass die *porticus in summa cavea* auf ihrem Dach die Sitzreihen der *summa cavea* trägt

Eine *porticus in summa cavea* als Abschluss hinter dem Sitzhaus hat es in Arausio gegeben, wo die erhaltenen Reste eine eindeutige Aussage erlauben. Weitere Beispiele sind Augustodunum, Vasio[3560], Vienna[3561], Italica[3562], Caesarea (Iol) (?)[3563], Leptis Magna, Thugga[3564], wohl auch in Sabratha[3565], wo jedoch die Ausgestaltung des Geschosses frei ergänzt ist! In Alba Helviorum hat es möglicherweise eine *porticus in summa cavea* gegeben, die einen Holzboden gehabt haben muss, da die äussere Ringmauer zu schwach ist, um ein Gewölbe zu tragen[3566]; sie wird dann kaum Sitzreihen im Innern oder auf dem Dach getragen haben. Unsicher bleibt Bovillae, wo der alte Plan von Poletti[3567] wenig zuverlässig erscheint; eher wird der Plan von Angelini/Fea[3568] den tatsächlichen Erhaltungszustand bei den Untersuchungen von 1823–1829 widerspiegeln.

In Tauromenion 3 waren die Sitzreihen der *summa cavea* im Innern der *porticus in summa cavea* angeordnet. Dabei handelt es sich allerdings nicht um ein ursprüngliches Konzept, sondern um eine nachträgliche Erweiterung im Innern einer bestehenden *porticus*, die im Einbau von wohl vier Sitzreihen über einem auf halber Höhe der Säulen eingezogenen Gewölben bestand, welche mit einem zusätzlichen Treppensystem erschlossen wurden. Dieser nicht genauer datierte Umbau, der möglicherweise mit der Ein-

Theater frei ergänzte *porticus in summa cavea* hat es so kaum gegeben, denn die Stärke des äusseren Fundamentrings ist dafür zu gering. Die Präsenz einer *porticus in summa cavea* in Ferentium ist möglich, bleibt aber blosse Vermutung, cf. H. v. Hesberg, BJb 191, 1991, 802. Unsicher bleibt ihre Existenz auch in Scolacium.

3556 Hier ist oberhalb der sekundär angelegten *cryptoporticus* eine *porticus in summa cavea* angenommen worden, von der allerdings keine sicheren Reste erhalten sind.

3557 Polacco/Anti, Siracusa 1 a. O. (oben Anm. 319) 143f. ergänzen oberhalb des Koilons des hellenistischen Theaters eine *porticus in summa* cavea, wofür es aber keinerlei gesicherte Anhaltspunkte gibt. R. J. A. Wilson, in M. Henig (ed.), Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire (1990) 68 mit Anm. 4 verbindet die von Polacco/Anti vermutete Porticus mit einer römischen Bauphase des Theaters. Eine *porticus in summa cavea* hat es in Syrakusai jedoch wohl nie gegeben. cf. ausführlicher oben 99.

3558 Für Lugdunum Convenarum vermutete R. Lizop, Rapport sur les fouilles de Saint-Bertrand de Comminges (Lugdunum Convenarum) 1929–1930 (1931) = Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France 18, 1932, eine *porticus in summa cavea*, welche es aber nie gegeben hat. Sie läge ausserhalb der Cavea zwischen der Umfassungsmauer mit den *velum*-Halterungen und der Stützmauer des Abhangs dahinter!

3559 In Acinipo findet sich zuoberst eine 4 m dicke Umfassungsmauer; offen ist, ob darauf eine *porticus in summa cavea* stand. Auch in Bracara Augusta wird auf der breiten Umfassungsmauer eine *porticus in summa cavea* angenommen, doch gibt es dafür bisher keine Hinweise am Bau.

3560 Die *porticus in summa cavea* ist rekonstruiert, unklar bleibt, wie weit die Rekonstruktion auf erhaltenen Resten beruht. Elemente der *porticus*, die eine stichhaltige Rekonstruktion erlaubten, sind gefunden worden; Sautel, Le théâtre de Vaison a. O. (oben Anm. 3458) 19 mit Abb. 12 spricht von *'certains éléments trouvés dans la ruine'*, die er nicht weiter spezifiziert. Gemeint sein dürften die wieder aufgerichteten Säulen.

3561 Formigé, Le théâtre de Vienne a. O. (oben Anm. 3182) 11f.

3562 Teile der korinthischen Porticus sind gefunden worden; der Plan deutet darauf hin, dass die *porticus in summa cavea* über dem äusseren Radialkammerkranz stand, während die *summa cavea* über dem inneren Kranz angeordnet waren.

3563 **Es sind keine Reste erhalten, doch deutet auch hier der Plan darauf hin, dass über dem äusseren Ringkorridor die** *porticus in summa cavea* stand, deren Mitte vom Theatertempel beherrscht wurde, während über den Kammern des inneren Kranzes, unterhalb der Zone des Tempels, sich die Sitzreihen der *summa cavea* befunden haben müssen.

3564 Von der *porticus in summa cavea* waren nur wenige Reste vorhanden, cf. Carton, Dougga a. O. (oben Anm. 3187) 96f. Es handelte sich um eine *porticus* mit Hausteinpfeilern, welche Gewölbe trugen.

3565 cf. die Schnittzeichnung bei Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) Taf. 73. Von der *porticus in summa cavea* sind jedoch nur einige korinthische Kapitelle erhalten!

3566 Anders R. Lauxerois/P. André/G. Jourdan, Alba, De la cité gallo-romaine au village. Guides archéologiques de la France (1985) 49.

3567 **Bei G. Tambroni, DissPontAcc 3, 1829, Taf. 2. Auch in Rossi, Bovil**lae a. O. (oben Anm. 3287) 307, no. 5, Abb. 511. Zweifel an der Existenz einer *porticus in summa cavea* in der von Poletti gezeichneten Form äusserten auch A. Doboşi, EphemDac 6, 1935, 357–359 und Rossi.

3568 G. Angelini/A. Fea, I monumenti più insigni del Lazio I. Via Appia (1828) Taf. 18.

richtung der Arena in severischer Zeit zusammenging und einen Teil der dafür entfernten unteren Sitzreihen ersetzen sollte, bedeutete zumindest vom ästhetischen Gesichtspunkt her eine unbefriedigende Lösung, da er die Säulen auf halber Höhe optisch durchschnitt. Zusätzlich müssen diese für die hintersten Reihen die Sicht nicht unwesentlich beeinträchtigt haben. So kann es nicht verwundern, dass sichere Beispiele für Sitzreihen, die im Innern der *porticus in summa cavea* angeordnet sind, sonst fehlen. Sie begegnet sonst nur bei der bekannten Rekonstruktion des *theatrum Marcelli* von Fidenzoni[3569], wo die *porticus in summa cavea* jedoch eine freie Ergänzung ist! Es gibt keine Bauteile und keine Bauzeichnungen der Renaissance[3570], welche einen sicheren Hinweis auf die Existenz einer *porticus in summa cavea* im *theatrum Marcelli* geben, obgleich die erwähnte Schnittzeichnung in die Literatur zum römischen Theater Eingang gefunden hat[3571]. Der Vergleich mit einigen weiteren Bauten legt eine andere Lösung nahe, wie gleich zu zeigen sein wird. Als Standardlösung hat es Sitzreihen der *summa cavea* im Innern der *porticus in summa cavea* wohl bei keinem Theater gegeben![3572]

Für eine Anlage von Sitzreihen der *summa cavea* auf dem Dach der *porticus in summa cavea*. gibt es unter den westlichen Theatern keinen sicheren Beleg. Eine stabile Konstruktion, die das Gewicht der Sitze tragen könnte, wäre nur gegeben, wenn die *porticus in summa cavea* überwölbt wäre, was im Allgemeinen nicht der Fall gewesen ist, denn der Schub der einen Seite des Gewölbes hätte dann von den Säulenreihen und den Architraven abgefangen werden müssen. Auch wenn mit den diskutierten Beispielen nur wenige Bauten zur Verfügung stehen, die für Schlussfolgerungen herangezogen werden, lässt sich doch mit einiger Sicherheit sagen, das die *porticus in summa cavea* dort, wo sie vorhanden war, als oberer gedeckter Umgang hinter den Sitzreihen der *summa cavea* diente.

In Beneventum, Eporedia, Mons Aegotorum[3573], im Villentheater von Pausilypum, in Teate[3574], Tusculum[3575], Urbs Salvia[3576], Bilbilis, Saguntum[3577], Segobriga und Thamugadi[3578], bleibt unbekannt, wie die *porticus in summa cavea* im Einzelnen ausgestaltet war. Nur durch Säulen oder andere Bauteile in Sturzlage bezeugt ist die Existenz einer *porticus in summa cavea* in Caesaraugusta, Ammaedara, Carthago, Madauros und in Simitthus. Meist ist nicht einmal die Art der Säulenordnung bekannt, und es ist offensichtlich, dass diese Bauten beim aktuellen Forschungsstand zur Kenntnis der *porticus in summa cavea* wenig beitragen können.

Neben der *porticus in summa cavea* steht jedoch noch eine andere obere Abschlussmöglichkeit für die Cavea, die nun noch etwas näher zu betrachten ist. Es gibt einige wenige Theater, welche einen oberen Ringkorridor aufweisen, welcher den Zugang in die mittlere Cavea von oben ermöglichte und gleichzeitig die Sitzreihen der *summa cavea* trug. Ein deutliches Beispiel noch aus dem Ende der Republik ist Casinum[3579], wo nichts auf die Existenz einer *porticus in summa cavea* oberhalb des Ringkorridors hindeutet, wo jedoch Sitzreihen gesichert sind[3580]. Im grossen Theater von Pompeii ist in der dritten Ausbauphase, welche kurz vor 2/1 v. Chr. datiert ist, oben ein überwölbter Ringkorridor angefügt worden, welcher die Reihen der *summa cavea* trug und in der Bauinschrift der *Holconii* als *crypta*[3581] bezeichnet wird; die Konstruktion ist ganz analog zur wenig älteren in Casinum. Ein weiteres wahrscheinliches Beispiel ist Faesulae aus dem letzten Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr.; auch im etwa gleichzeitigen Theater der Villa von Pausilypum könnte eine ähnliche Lösung vorhanden gewesen sein. Noch das spätere Theater von Katane 3 aus dem frühen 2. Jahr-

3569 cf. Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. (oben Anm. 163) 47, Abb. 24.

3570 Dazu hier unten.

3571 Für den gesichte Baubestand der Cavea cf. P. Ciancio Rossetto, LTUR 5 (1999) 321, Abb. 21–23.

3572 Im *Amphitheatrum Flavium* in Roma wird in der oberhalb des obersten festgebauten *maenianum* liegenden *porticus in summa cavea* ein hölzernes *maenianum* mit Sitzreihen angenommen. cf. zuletzt R. Rea, LTUR 1 (1993) 33 mit Abb. 18, *s. v.* amphitheatrum.

3573 Die Existenz einer *porticus in summa cavea* zu beiden Seiten des Theatertempels wird durch den Plan nahegelegt.

3574 Die Existenz einer *porticus in summa cavea* wird vielleicht durch innere Stützbögen angezeigt.

3575 L. Canova beschrieb eine *porticus in summa cavea*, von welcher heute keine Reste mehr zu sehen sind.

3576 Alte Pläne zeigen seitlich des Treppenhauses oder Theatertempels im Caveascheitel eine anschliessende *porticus in summa cavea*.

3577 Von der von früheren Autoren genannten *porticus in summa cavea* sind heute keine Reste mehr vorhanden. cf. Hernàndez Hervàs, Sagunto a. O. (oben Anm. 3333) 76f.

3578 Die Existenz einer *porticus in summa cavea* ist durch eine heute im Nordflügel der Cavea liegende Säule gesichert. Die Hausteinpfeiler im äusseren Ringkorridor deuten darauf hin, dass dieser ähnlich wie in Caesarea (Iol) die *porticus in summa cavea* trug, in deren Mitte der Theatertempel stand. cf. den Plan von Thamugadi bei Gsell, Algérie 1 a. O. (oben Anm. 3382) 198, Abb. 65 (danach Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) Taf. 87).

3579 Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

3580 Ein Teil des Gewölbes des Ringkorridors auf der Nordostseite war bei den Ausgrabungen Carettonis in den Jahren 1934–1936 noch vorhanden, ist aber seither verloren gegangen. cf. die Pläne bei G. F. Carettoni, NSc 1939, Taf. 6, und bei Coarelli, Ktema 1992 a. O. (oben Anm. 2965) 92, Abb. 3; dort Abb. 2 ist auch der Plan von Carettoni 1939 wieder abgedruckt.

3581 CIL X 833. 834.

hundert n. Chr., wo die Präsenz einer *porticus in summa cavea* aus technischen Gründen ausgeschlossen werden kann[3582], zeigt eine *summa cavea*, welche von einem oberen Ringkorridor getragen wird; sie war über Treppen direkt von aussen zu erreichen.

Eine entsprechende Lösung ist auch für das *theatrum Marcelli* in Roma nachgewiesen. Die Schnittzeichnung (Uff. 604) durch die Cavea des *theatrum Marcelli*[3583] zeigt auf der Innenseite des Attikageschosses einen überwölbten Ringkorridor, welcher die Sitzreihen der *summa cavea* trug, Die Zeichnung wird mit Baldassare Peruzzi verbunden, welcher für die Savelli um 1519 auf der Cavea einen neuen Palast errichtete und dabei offensichtlich Gelegenheit hatte – und diese auch wahrnahm – , manche heute nicht mehr sichtbare Teile des Baus zu dokumentieren, die teilweise noch zu erkennen waren; Reste einer *porticus in summa cavea*, die Peruzzi gesehen haben müsste, falls es eine solche gegeben hätte, sind in seiner Zeichnung nicht eingetragen. Peruzzis Schnittzeichnung bildet auch die Grundlage für den oben genannten rekonstruierten Schnitt durch das Theater von Fidenzoni[3584]. Fidenzoni hat den Schnitt von Peruzzi allerdings nicht genau übernommen. Ist die Zeichnung Peruzzis korrekt, befand sich vor der untersten Sitzreihe der *summa cavea* ein Umgang, der über dem frei vorkragenden Teil des Gebälks der Fassade des Ringkorridors zu liegen kam. Es ist offensichtlich, dass es in dieser Position keine Säulenstellung gegeben haben kann. Eine solche müsste über der Ringkorridormauer zu stehen kommen, wie dies in der Rekonstruktion von Fidenzoni auch der Fall ist, in welcher die Reihen der *summa cavea* in die hintere Zone der von ihm angenommenen *porticus in summa cavea* verschoben worden sind. Dagegen macht die Zeichnung Peruzzis deutlich, dass es keine solche *porticus in summa cavea* gegeben haben kann, dass vielmehr eine Lösung mit oberem Ringkorridor vorlag, wie sie auch in Casinum und anderswo vorhanden ist. Die enge Parallele zu Casinum zeigt sich auch in der Gestaltung der caveaseitigen Front des Ringkorridors. Bei Peruzzi öffnet sich der Ringkorridor des *theatrum Marcelli* mit Türen oben auf die *media cavea*, zwischen welchen jeweils drei Nischen liegen. Auch wenn fraglich bleiben muss, ob die Einfassungen der Türen und Nischen in der gezeichneten Form erhalten waren, ist doch festzuhalten, dass es diese Türen und Nischen noch gegeben haben muss; Fidenzoni hat sie denn auch in seine Rekonstruktion übernommen. Eine vergleichbare Nischendekoration mit Halbsäulen auf der caveaseitigen Mauer des Ringkorridors, wie es sie beim *theatrum Marcelli* gegeben haben dürfte, hat Carettoni auch in Casinum beobachten können[3585]. Beide Bauten erweisen sich damit in der Anlage des oberen Ringkorridors mit der darüber liegenden *summa cavea* als eng verwandt[3586].

Schliesslich ist die Frage nach dem Zeitpunkt des Aufkommens der *porticus in summa cavea* zu stellen. Wie schon ausgeführt[3587], ist die Zeitstellung möglicher griechischer Beispiele fraglich, soweit es solche gegeben hat. Das einzige sichere griechische Beispiel im Theater von Sparta datiert ins Ende des Hellenismus und ist möglicherweise jünger als die ältesten Beispiele im Westen. Hier findet sich das früheste bekannte Beispiel nicht in einem Theater der üblichen Form, sondern im Heiligtum von Praeneste[3588], wo die caveaförmige Treppe ins Heiligtum hinauf von einer doppelten *porticus* eingefasst wird, die ins Zentrum der *porticus triplex* eingefügt ist; das Heiligtum von Praeneste ist im letzten Viertel des 2. Jahrhunderts v. Chr. errichtet worden. Ein frühes Beispiel einer *porticus* oberhalb der Cavea gab es möglicherweise im *theatrum tectum* von Pompeii, wo auf der kreisförmigen Abschlussmauer hinter der Cavea Säulchen standen; in der Rekonstruktionszeichnung von Mazois[3589] erscheinen sie allerdings nicht, und ihre genaue Funktion bleibt unklar. Bei kanonischen römischen Theaterbauten ist eine *porticus in summa cavea* erst seit augusteischer Zeit fassbar, auch wenn das Beispiel des *theatrum Marcelli* in Roma,

3582 cf. dazu auch den Katalogteil *s. v.*

3583 L. Pernier, BullCom 55, 1927 (1928) Taf. 12.

3584 cf. Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. (oben Anm. 163) 47, Abb. 24.

3585 cf. G. F. Carettoni, NSc 1939, 103, Abb. 4. Wieder abgedruckt bei Coarelli, Ktema 1992 a. O. (oben Anm. 2965) 94, Abb. 5. Heute ist dieser Bereich viel schlechter erhalten, cf. die Ansicht bei Coarelli, a. O. 93, Abb. 4.

3586 In Faesulae gab es nach A. Minto, Dioniso 6, 1937, 5, Abb. 8 auf der gegen die Cavea hin gerichteten Fassade des doppelten oberen Ringkorridors eine dichte Reihe von Bogenöffnungen mit glatten (?) Wandpartien dazwischen, doch scheint der Plan Abb. 5 anzuzeigen, dass die Rekonstruktion sich kaum auf erhaltene Reste stützen kann; cf. auch den neueren Plan bei G. Maetzke, StEtr 27, 1959, 45–49, Faltplan. Die caveaseitige Fassade des oberen Ringkorridors im grossen Theater von Pompeii scheint glatt gewesen zu sein; jedenfalls sind keine Reste einer Dekoration erhalten. Unklar ist auch, wie weit es sich beim Erhaltenen um Restaurierungen aus bourbonischer Zeit handelt, cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Pompeii, grosses Theater. Den Zustand der Ruine im frühen 19. Jahrhundert zeigt der Schnitt bei Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) Taf. 33.

3587 Dazu oben 280 und 367–371.

3588 Zu diesem ausführlicher oben 280–282.

3589 cf. Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. Taf. 28f. cf. zuletzt auch G. C. Izenour, Roofed Theaters of Classical Antiquity (1992) 66–72, Abb. 2, 1, d-e, wo von dieser kleinen Säulenstellung keine Rede ist.

wie ausgeführt wurde, entfällt[3590]. Sichere Beispiele augusteischer Zeit sind Caesarea (Iol) und Leptis Magna in Nordafrika[3591], vielleicht auch noch Italica in Spanien; Caesaraugusta gehört in tiberische Zeit. Im Vergleich dazu erweist sich die *porticus in summa cavea* von Sparta als bemerkenswert früh! Man wird allerdings nicht annehmen wollen, dass es zwischen dem frühen Beispiel in Praeneste und den genannten frühkaiserzeitlichen Bauten ausserhalb Italiens in Italien selbst keine Theater mit einer *porticus in summa cavea* gegeben hat. Eine solche war möglicherweise schon im *theatrum Pompei* in Roma vorhanden, wo sie wie im Grund auch schon in Praeneste, kombiniert gewesen wäre mit einem Theatertempel, eine architektonische Formel, wie sie in Caesarea (Iol) und in Leptis Magna wieder begegnet, wo sie auf Vorbilder in Italien zurückgehen muss[3592]. Auch andere Vorbilder in Italien, etwa das *theatrum Balbi*, sind denkbar. Schliesslich ist festzuhalten, dass von Vitruvius (V 6, 4) eine *porticus in summa cavea* die er als *porticus ... in summa gradatione* bezeichnet, als ein übliches Element der Cavea genannt wird.

Caveatempel

Bei einer Reihe von westlichen römischen Theatern sitzt im Scheitel der Cavea oberhalb der Sitzreihen ein Tempel. Um diese Sakralbauten in Verbindung mit dem Theater geht es im Folgenden. Ausgeschlossen bleiben hier also all jene Theater, die in einer anderen, baulich meist lockereren Beziehung zu einem Sakralbau stehen, wie dies z. B. in Ostia der Fall ist, wo in der Quadriporticus hinter dem Theater ein Tempel steht, oder im sogenannten Gymnasion in Syrakusai, wo der benachbarte Tempel als Spielhintergrund verwendet wurde. Auch in Solus, wo sich auf einer höher gelegenen Terrasse hinter dem Theater ein ungefähr in der Koilonachse liegender, ungewöhnlicher und nicht genauer datierter Sakralbau findet[3593], handelt es sich nicht um einen Caveatempel im hier definierten Typus. Demgegenüber hat J. A. Hanson, welcher 1959 seine Monographie über die römischen Theatertempel publizierte, auch diese Bauten (ausser Solus) in einem besonderen Appendix mit berücksichtigt[3594].

W. Johannowsky[3595] glaubte, in einigen Theatern Kariens Theatertempel hellenistischen Zeit nachweisen zu können, und nennt als Beispiele Alinda, Bargylia, Stratonikeia, Aphrodisias und möglicherweise Herakleia am Latmos. In Herakleia ist nur eine Felsabarbeitung vorhanden[3596], in Stratonikeia, in Bargylia und möglicherweise in Aphrodisias handelt es sich um Tempelbezirke im Bereich des oberen Abschlusses des Sitzhauses, die mit diesem ab er baulich nicht verbunden sind. Als Vorbilder für die Theatertempel im hier definierten engeren Sinn bliebe so nur gerade Alinda, wo die Verbindung des geraden hinteren Abschlusses der Umfassungsmauer des Koilons mit einem dahinter und darüber stehenden Tempel, wie ihn Johannowsky vermutet, allein schon von der steilen Geländeformation her jedoch ganz unwahrscheinlich[3597] ist. Caveatempel sind offensichtlich eine Neuerung der römischen Theaterarchitektur!

Am Anfang der Entwicklung steht das *theatrum Pompei* in Roma, wo der Caveatempel, welcher der *Venus Victrix* geweiht war, auch ideologisch eine besondere Bedeutung gehabt hat, wie bereits früher dargelegt worden ist[3598]. Das *theatrum Pompei* nahm dabei offensichtlich, wie bei der Diskussion dieses Bauwerks gezeigt worden ist[3599], eine Bautradition auf, welche bereits früher in den latialen Heiligtümer von Gabii, Praeneste und Tibur (*Hercules Victor*), im Heiligtum von Caralis und insbesondere in den republikanischen Baukomplexen von *Pietrabbondante* und Teanum Sidicinum belegt ist. Auf diese Vorgeschichte ist im Folgenden nicht mehr zurückzukommen, Ausgangs-

3590 Frühe Beispiele in Italien wären, falls es dort tatsächlich eine *porticus in summa cavea* gegeben hat, Eporedia und das Villentheater von Pausilypum, welches aber, wie erwähnt, eher anders zu rekonstruieren ist.

3591 Arausio, das oft in augusteische Zeit datiert wurde, ist wohl erst domitianisch, cf. den Katalogteil *s. v.*

3592 Dazu unten 374.

3593 cf. den Katalogteil *s. v.* Solus, Theater und C. Albanesi, Architettura ellenistica a Solunto: Un caso singolare di teatro-tempio?, in: M. Osanna/M. Torelli, Sicilia ellenistica, consuetudo italica. Alle origini dell'architettura ellenistica d'Occidente (2006) 177–186. cf. auch die Bemerkungen im folgenden Abschnitt.

3594 Hanson 95–101 mit Abb. 45–55. Es handelt sich um die Anlagen in Ostia, Kyrene (Caesareum), Sparta (Artemis Ortheia), Syrakusai (sog. Gymnasion), Champlieu, Nemausus, Lugdunum, Alesia, Pompeii und Stoboi. Hierher gehören auch Faesulae, a. O. 76, Abb. 43, sowie Dura Europos (Artemisheiligtum), Seleukeia am Tigris, Delos (Heiligtum der syrischen Gottheiten), a. O. 66f., Abb. 29–31, obgleich sie im Hauptteil besprochen werden.

3595 W. Johannowsky, ASAtene 47/48, 1969–1970, 456–468.

3596 cf. den Plan bei De Bernardi Ferrero 2, Taf. 31 und den Katalogteil *s. v.*

3597 Dazu auch der Katalogteil *s. v.*!

3598 Dazu ausführlich oben 278.

3599 Dazu oben 280–283. cf. zuletzt wieder Gros, in: Moretti, Fronts de scène a. O. (oben Anm 117) 53–64, Abb. 1–6; zu unserer Kritik an seinen Vorstellungen von der ursprünglichen Bühnenwand des Pompeiustheaters cf. oben 279, Anm. 2762.

punkt für die Diskussion der Bauten muss das *theatrum Pompei* sein.

Die Anzahl von westlichen Theatern, welche einen Caveatempel der definierten Art aufweisen, ist nicht gross. Es handelt sich um nur gerade 21 Theater, nämlich

– in Italien[3600] um Casinum (?), Scolacium (?), Saepinum, Suessa, Tergeste (?), Tibur (Akademietheater), Tibur (griechisches Theater) und Urbs Salvia (?),

– in Sizilien um Katane 3 (?),

– in Gallien[3601] um Vasio (?) und Vienna.

– in Spanien[3602] um Saguntum (?),

– in Nordafrika[3603] um Caesarea (Iol), Calama, Civitas Popthensis (?), Leptis Magna, Rusicade (?), Thamugadi und Thugga (?),

– und schliesslich um Herakleia Lynkestis (?) auf dem Balkan.

Dazu kommt möglicherweise als einziges nicht im Westen liegendes Beispiel das grosse Theater von Nikopolis in Epeirus[3604].

In manchen Fällen bleibt die Präsenz eines Caveatempels allerdings zweifelhaft, insbesondere, wenn der Erhaltungszustand oder der Publikationsstand eine Entscheidung, ob es sich bei den erhaltenen Resten um einen Tempel oder um ein äusseres Treppenhaus[3605] handelt, nicht erlaubt. Dies gilt insbesondere für Scolacium[3606], Urbs Salvia, Civitas Popthensis, Nikopolis und insbesondere für Thugga, wo früher auf Grund einer Weihinschrift für *Ceres Augusta*, die im Theater gefunden worden ist, ein Caveatempel angenommen wurde[3607]; später hat sich herausgestellt, dass die Weihinschrift CIL VIII, 26464 aus der Zeit des Claudius stammt und damit ein Jahrhundert älter als das Theater zu datieren ist[3608]. Eine Ergänzung der Reste als Treppen auf die *summa cavea*, die sonst nicht erreichbar wäre[3609], scheint daher wahrscheinlich. Manchmal sind die Hinweise auf einen Caveatempel überhaupt so spärlich, dass seine Existenz fraglich bleiben muss, wie dies in Casinum[3610], im grossen Theater von Pompeii[3611], in Tergeste[3612], Katane[3613], Vasio[3614], Saguntum[3615] und Herakleia Lynkestis[3616] der Fall ist. Für die Diskussion werden jedoch auch diese unsicheren Beispiele soweit möglich mit berücksichtigt.

3600 Hanson 76, Abb. 44 nennt auch Faleria; es handelt sich dort aber nicht um einen Tempel, sondern wahrscheinlicher um eine Basis, die hinter der Cavea steht und älter als die Umgangsporticus ist, cf. auch den Katalogteil *s. v.* In Herculaneum, Hanson 74, Abb. 41 stehen oben auf der Cavea Aediculen für Kaiserstatuen, doch handelt es sich wohl nicht um Kulttempel, cf. Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) 73, Taf. 36. 38. Auch das bei Hanson, a. O. 73, Abb. 39f., genannte Odeum in der Villa von Pausilypum und das Villentheater in Planasia, Hanson, a. O. 73, sind auszuscheiden; es handelt sich um kaiserliche Logen.

3601 Das von Hanson 69f., Abb. 34 genannte gallo-römische Theater von Lillebonne ist typologisch abweichend, wie er selber sagt, und wird daher ausgeschieden.

3602 In Italica wurde sekundär hinter der Cavea eine Terrasse errichtet, welche vielleicht einen Tempel trug. Dabei hat es sich aber nicht um einen Caveatempel im engeren Sinn, sondern um eine mit der Theater verbundene Terrassenanlage gehandelt.

3603 Einen Caveatempel in Tipasa vermutete E. Frézouls, Dioniso 15, 1952, 100 mit Anm. 21. E. Frézouls, MEFR 64, 1952, 122, Anm. 2; 140–142. Das Theater in Tipasa, das Hanson 60f., Abb. 23 mit Verweis auf Frézouls nennt, ist jedoch unfertig geblieben, cf. den Katalogteil *s. v.* Ein allfällig geplanter Theatertempel hätte im Bereich der Umgangsporticus zu stehen kommen müssen, die im hinteren Teil nie gebaut worden ist. Seine Position zwischen den Sitzreihen auf dem Niveau der *praecinctio* wäre in der vorgeschlagenen Form einzigartig.

3604 In Apameia in Syrien, das Hanson, a. O. 77, nennt, gibt es keinen Theatertempel. cf. den Plan bei J. C. Balty, Guide d'Apamée (1981) Abb. 160.

3605 Zu solchen Treppenzugängen oben 365–367.

3606 Der Ausgräber scheint die Interpretation als Treppenaufgang zu bevorzugen, cf. Arslan, in: R. Spadea, Skylletion a. O. (oben Anm. 3051) 95, Abb. 3.

3607 So auch Hanson 61. Das dort angeführte Zitat zeigt allerdings, dass der Ausgräber L. Carton sich zunächst nicht klar darüber war, wo sich das Ceres-Heiligtum befunden hat.

3608 So C. Poinssot, RA 1963, 2, 49–53.

3609 So oben 366. Auch Hanson, a. O. 61f., bemerkt das Fehlen von anderen Aufgangstreppen.

3610 Vorhanden ist nur eine verdickte Mauerpartie im Scheitel der Umfassungsmauer, welche von H. Fuhrmann, AA 1941, 555 und Hanson 73f. mit einem Theatertempel verbunden wurde.

3611 Nach W. Johannowsky, RStPomp 11, 2000, 22 sollen Statuenreste, die im nahen Isisheiligtum gefunden wurden, teilweise zu einem Caveatempel gehört haben, doch ist dies blosse Spekulation.

3612 Hier wird eine Unregelmässigkeit im Mauerwerk im mittleren Teil der Umfassungsmauer mit einem Caveatempel in Zusammenhang gebracht, welcher hier angebaut gewesen wäre; cf. F. Ciliberto, in: Verzàr-Bass, Trieste a. O. (oben Anm. 3415) 28, Taf. 13, 24; 18, 36.

3613 Im Zentrum der *summa cavea* ist ein kleiner Sockel ausgespart. Eine Deutung als Caveatempel scheint nicht unwahrscheinlich.

3614 Dieser Bau ist stark restauriert, die Einzelheiten sind oft nicht mehr sicher ablesbar. Nach de Kisch, in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 134 sind Architekturglieder gefunden worden, welche vielleicht mit einem Caveatempel verbunden werden können.

3615 In der Mitte oben soll es nach Aussage der älteren Literatur eine Statuenbasis gegeben haben, wovon heute nichts mehrt vorhanden ist; es bleibt fraglich, ob die Berichte zutreffen und ob es sich allenfalls um ein Theaterheiligtum gehandelt hat. cf. ausführlicher Hanson, a. O. 70 mit einem rekonstruierten Plan Abb. 35.

3616 Im Scheitel der Umfassungsmauer befand sich eine überdachte Nische, welche von Janakievski, Heraclea Lynkestis a. O. (oben Anm. 3194) 150 als Nemesisheiligtum gedeutet wurde, doch bleibt diese Interpretation unsicher.

Einigermassen sichere Beispiele für Caveatempel sind damit nur Saepinum, Suessa[3617], Tibur (Akademietheater), Tibur (griechisches Theater), Vienna, Caesarea (Iol), Calama, Leptis Magna, Rusicade und Thamugadi. Deutlich ist damit, dass Caveatempel nicht zur üblichen Ausstattung der westlichen Theater gehört haben, sondern nur in besonderen Fällen errichtet worden sind. Dies zeigt sich auch darin, dass manche besser bekannten westlichen Theater und auch die beiden anderen grossen stadtrömischen Bauten, das *theatrum Marcelli* und das *theatrum Balbi*, keinen Caveatempel hatten[3618].

Für die Caveatempel wurden verschiedene Grundrissformen verwendet. Für das *theatrum Pompei* wurde lange angenommen, dass der Baukörper, welcher im Scheitel aus dem Caveakreis hervortrat und eine Apsis aufwies, wie dies bereits 1865 beobachtet worden war[3619], als Unterbau des Tempels mit einer Apsis zu interpretieren sei. Neue Forschungen haben jedoch ergeben, dass es sich vielmehr um einen Treppenaufgang handeln muss[3620]; die Form des Venus-Tempels bleibt damit unbekannt.

Am meisten Verbreitung gefunden haben Caveatempel mit rechteckigem Grundriss. Dabei sind zwei Grundformen zu unterscheiden, Rechtecke, die aus dem Caveahalbkreis hinten vortreten, wie Scolacium (?) Tibur (griechisches Theater), Urbs Salvia (?), Caesarea (Iol), Civitas Popthensis (?), Thamugadi, und quergestellte Rechteckformen, welche sich dem oberen Caveaabschluss anpassen und auf der Rückseite durch die Kreisform der Umfassungsmauer begrenzt werden, wie Suessa, Katane (?) und Leptis Magna; in Vienna und in Thugga (?) ragen die Grundrisse hinten nur wenig vor. In Calama, das zwischen 161 und 169 nach Chr. eingeweiht wurde, tritt der hinterste Teil der Cella mit der Apsis aus der Umfassungsmauer vor[3621].

In Nikopolis, das nicht genauer datiert ist[3622], wurde die Apsisnische in die bergseitige Stützmauer eingefügt.

In Leptis Magna ist der Caveatempel erst mehr als dreissig Jahre nach dem Theater geweiht worden, wie die Bauinschriften besagen. Es fragt sich, ob der Tempel von Beginn an eingeplant gewesen ist. Dies scheint keineswegs gesichert[3623], wie ein Blick auf den veröffentlichten Bestandplan[3624] zeigt, denn der Stylobat der sechs prostylen Säule und auch das Fundament der Frontmauer der Cella sind unregelmässiger verlegt als die umgebenden Teile der Cavea, sodass eine sekundäre Einfügung gegeben ist. In Vienna ist der quergestellte Tempel harmonisch in die *porticus in summa cavea* eingefügt, seine Frontsäulen nehmen die Flucht der Porticusfront auf und unterscheiden sich einzig durch ihre grössere Höhe. Eine vergleichbare Lösung dürfte auch in Caesarea (Iol) vorgelegen haben, wo das massive Fundament für die vielleicht ebenfalls prostyl angeordneten Säulen erhalten ist. Eine *porticus in summa cavea* ist hier nicht gesichert, scheint aber doch sehr wahrscheinlich[3625].

Eine besondere Grundrissform, welche als Variante der Rechteckform gelten muss, findet sich in Rusicade, wo die Seitenwände des Tempels die Richtung der Radialmauern des Unterbaus aufnehmen. Offen bleibt auf Grund der Erhaltungslage, welche Form der Tempel hatte, sowohl eine prostyle Architektur wie ein Antenbau sind denkbar. In beiden Formen wird vom Caveainnern her der etwas schräge Verlauf der Cellamauern optisch kaum ins Gewicht gefallen sein.

In zwei Theatern, in Saepinum und im Akademietheater in der Villa Hadriana von Tibur, hatte der Caveatempel die Form eines Rundtempels. Hier kann daran erinnert werden, dass sich auch im Heiligtum von Praeneste hinter der *porticus in summa cavea* ein Rundtempel befand. Ob hier ein direkter Bezug besteht, muss offen bleiben, denn die Rundtempelform an sich war in der Sakralarchitektur neben Rechteckgrundrissen durchaus verbreitet.

Eine letzte Form von Caveaheiligtümern könnte in einfachen Nischen bestanden haben, wie sie in Tergeste (?) und in Herakleia Lynkestis (?) bezeugt sind, doch bleibt deren sakrale Interpretation, wie schon ausgeführt, unsicher.

3617 Die Fundamente innerhalb des zweischiffigen inneren Ringkorridors deuten auf die Existenz eines Tempels hin.

3618 Die Behauptung von W. Johannowsky, RStPomp 11, 2000, 22 mit Anm. 25, Caveatempel seien dort obligatorisch gewesen, wo die Theater nicht zu einem Heiligtum gehört haben, und sie hätten dem Kaiserkult gedient, ist nicht zu belegen und so nicht richtig.

3619 cf. den Bestandplan bei Lanciani, Forma Urbis Romae a. O. (oben Anm. 2751) Taf. 21.

3620 cf. schon oben 279, dazu den Katalogteil *s. v.* Roma. *theatrum Pompei*.

3621 Denkbar ist, dass auch in Rusicade, wo die Rückwand nicht erhalten ist, eine Apsis vorhanden war, vielleicht auch in Thamugadi. Beim Apsidenraum im Odeum der Villa von Pausilypum handelt es sich dagegen, wie oben 350 festgehalten wurde, um die Kaiserloge.

3622 Falls das Theater, wie vermutet wurde, im Kern augusteisch ist, gehört der Caveatempel jedenfalls zu einer jüngeren Erweiterung. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Nikopolis, grosses Theater.

3623 Optimistischer Hanson, a. O. 60. cf. auch Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 62.

3624 Caputo, Leptis Magna a. O. Taf. 7.

3625 Dazu oben 371.

Betrachtet man die geographische Verbreitung der Theater mit Caveatempel, fällt auf, dass sichere Beispiele nur aus Italien und Nordafrika bekannt sind, wozu als einziges Beispiel in Gallien Vienna kommt, während in Spanien und auf dem Balkan nur je ein unsicheres Beispiel angeführt werden konnte. Die Bauten in Italien sind früh, sind in die späte Republik oder in iulisch-claudische Zeit zu datieren[3626], schliessen also direkt an die Tradition des *theatrum Pompei* an. Für sich stehen nur die beiden Beispiele in der Villa Hadriana von Tibur, bei welchen es sich auch um Rückgriffe auf eine ältere Tradition handeln könnte, wie sie in der Villa auch sonst zu beobachten sind. Man denke an das griechische Theater selber oder auch an den Rundtempel, welcher den Monopteros der Knidischen Aphrodite aufnimmt.

Das zweite wichtige Verbreitungsgebiet ist Nordafrika, wo bereits das von Iuba II wohl noch in der früheren augusteischen Zeit errichtete Theater von Caesarea (Iol) einen Caveatempel aufweist, der damit zu den frühen Belegen für diese Besonderheit gehört. Iuba II scheint bemüht gewesen zu sein, seine Hauptstadt nach dem Vorbild Roms zu gestalten, welches er durch seinen langjährigen Aufenthalt in der Hauptstadt des Reiches gut kannte[3627]. Möglich ist, dass der Caveatempel in Caesarea (Iol) das Vorbild des *theatrum Pompei* aufnimmt[3628]; es fehlt eine Apsis, der Tempelgrundriss in den Caveahalbkreis integriert und springt hinten nur geringfügig vor. In Caesarea (Iol) ist die Idee des Caveatempels aus Italien übernommen. In wieweit aber der architektonische Typus im Einzelnen vom *theatrum Pompei* übernommen worden ist, muss offen bleiben. Die übrigen nordafrikanischen Beispiele sind nicht vom Vorbild Caesarea (Iol) abhängig, wie man zunächst denken könnte. Sie wählten in ihrer Grundrissform ein vorspringendes, aussen an die Cavea angefügtes Rechteck, nur vereinzelt mit einer Apsis. Direkt Bezug auf Caesarea (Iol) nahm wohl nur Leptis Magna mit einem sehr ähnlichem Grundriss. Wie der dritte querrechteckige Caveatempel, derjenige in Vienna, einzuordnen ist, bleibt offen, solange die Datierung dieses Theaters nicht besser gesichert werden kann.

Schliesslich ist nach den in den Caveatempeln verehrten Gottheiten zu fragen. Hier zeigt sich, dass grundsätzliche Aussagen nicht möglich sind. Pompeius der Grosse wählte für sein Theater seine persönliche Schutzgottheit *Venus Victrix*[3629]. In Leptis Magna ist im gegen Ende der Regierungszeit des Tiberius geweihten Caveatempel *Ceres Augusta*[3630] verehrt worden, deren Epitheton ihre enge Verbindung zum Kaiser ausweist[3631]. Auch in Thamugadi soll es eine Inschrift zu Ehren der *Ceres Augusta* geben[3632]. Eine Gottheit desselben Namens ist durch eine im Theater gefundene, aber wohl ältere Inschrift[3633] für Thugga belegt, doch hat sie wohl nichts mit dem Theater zu tun. Aus dem Theater von Vienna sind Kapitelle mit apollinischen Motiven bekannt; Hanson[3634] möchte den Theatertempel daher dem Apollon zuweisen. In Suessa 2 war der Caveatempel aus antoninischer Zeit offenbar dem Kaiserkult geweiht, denn es wurden dort Reste von vier Kolossalstatuen gefunden, darunter Livia. Agrippina Maior und vermutlich Augustus und Claudius. Den übrigen bekannten Caveatempeln sind keinerlei Götternamen zuzuordnen. Die Verbindung der Nemesis mit der Nische in der Umfassungsmauer in Herakleia Lynkestis bleibt blosse Vermutung, auch wenn die Verehrung dieser besonders den Gladiatoren verbundenen Gottheit[3635] hier durchaus Sinn macht, denn dieses Theater scheint von Anfang an nicht für szenische Aufführungen, sondern für Arenaspiele gebaut worden zu sein[3636]. Zusammenfassend kann daher nur festgehalten werden, dass die Caveatempel nicht, wie man vielleicht erwartet hätte, mit Gottheiten verbunden waren, welche dem Theater besonders nahe stehen.

Zusammenfassende Bemerkungen zur Cavea

Voraussetzung für die Errichtung von frei gebauten Caveae ist die *caementa*-Technik. Zu den ersten frei in der Ebene errichteten römischen Theatern gehören die drei stadtrömischen Bauten, das *theatrum Pompei*, das *theatrum Marcelli* und das *theatrum Balbi*. Während das *theatrum Pompei* im Grundriss noch Besonderheiten aufweist, die an Älteres anknüpfen, begegnet beim *theatrum Marcelli* erstmals die Grundrisseinteilung mit einem inneren Radialkammerkranz, einem Ringkorridor, einem äusseren Radialkammer-

3626 Eine Ausnahme ist das ganz unsichere Beispiel Tergeste, dessen Chronologie zudem umstritten ist, cf. den Katalogteil *s. v.*

3627 Zu Iuba II von Mauretanien cf. J. Fündling, in: DNP 5, 1998, 1185, *s. v.* Iuba [2].

3628 Eine Beeinflussung durch das *theatrum Pompei* erkennt auch Hanson, a. O. 65.

3629 Dazu oben 278.

3630 cf. Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 56f. cf. schon Hanson 60.

3631 cf. dazu zuletzt B. S. Spaeth, The Roman Goddess Ceres (1996) 26. 47.

3632 Nach G. Caputo, Dioniso 10, 1947, 19. Danach Hanson 63 mit Anm. 28. Eine solche Inschrift ist aber sonst nirgends verzeichnet.

3633 CIL VIII 26464. G. Caputo, Dioniso 10, 1947, 19. Zur Datierung C. Poinssot, RA 1963, 2, 49–53.

3634 Hanson, a. O. 69.

3635 Zu Nemesis cf. M. B. Hornum, Nemesis, the Roman State, and the Games, Religions in the Graeco-Roman World 117 (1993) 43–88.

3636 cf. den Katalogteil *s. v.*

kranz und einer Umgangsporticus, wie sie später, teilweise auch in reduzierter Form, verbreitet ist. Daneben gab es jedoch immer andere Möglichkeiten für die Konstruktion des Caveaunterbaus wie Ringmauersysteme oder massiv aufgefüllte Kammersysteme ohne Überwölbung.

Nicht alle römischen Theater sind frei gebaut, nur in Italien sind Bauten dieser Art in der Mehrzahl. Aber auch dort sind viele Theater ganz oder teilweise an einen vorgegebenen Abhang angelehnt, gelegentlich vollständig, häufiger nur im unteren Bereich. Der obere Caveabereich wurde dann oft über Radialkammern errichtet, auch eine Umgangsporticus konnte vorhanden sei. Häufiger begegnet als oberer frei gebauter Caveaabschluss jedoch ein Ringkorridor. Von den übrigen römischen Theatern im Westen ist nur rund ein Viertel ganz frei gebaut. Eine grössere Zahl von Bauten ist im unteren Teil angelehnt, mehr als ein Viertel aller Beispiele ist ganz an einen vorhandenen Abhang gebaut. Die frei gebauten Theater übernehmen in der Mehrzahl den Grundrisstypus, wie ihn das *theatrum Marcelli* vorgegeben hat, der also hier, anders als in Italien selber, das Gewicht einer Standardlösung hat. Weniger einheitlich ist die Konstruktionsweise bei den angelehnten Bauten. Alle Bauten, welche in irgend einer Weise den vorhandenen Abhang nutzen, verzichten damit auf eine freie Wahl des Bauplatzes. Dass dies bei der Mehrheit aller hier besprochenen Theater zutrifft, zeigt deutlich, dass die freie Wahl nicht das wichtigste Kriterium bei der Standortwahl gewesen sein kann.

Die Ausrichtung der Theater nach den Himmelsrichtungen war damit bei der Mehrheit der Bauten durch das Gelände vorgegeben, nur bei den ganz frei gebauten Theatern bestand hierfür eine freie Wahl. Bei der Analyse ergibt sich kein einheitliches Bild. Die nach Vitr. V 3, 2 zu vermeidende Ausrichtung nach Süden begegnet häufig und ist insbesondere auch in Nordafrika sehr verbreitet, wo die befürchtete Hitzeeinwirkung durch die Sonne besonders gross gewesen sein dürfte! Offensichtlich haben im Einzelfall je lokale Gründe die Ausrichtung der Bauten bestimmt.

Die Innengliederung der Cavea bestand in horizontaler Richtung in verschiedenen durch *praecinctiones* getrennten *maeniana*, in vertikaler Richtung in der Einteilung in *cunei*. Für die horizontale Einteilung gibt es verschiedene Möglichkeiten; üblich waren zwei, nicht selten drei *maeniana*, auch ein einziges oder selten vier *maeniana* kommen vor. Eine äussere Umgangsporticus kann hinzutreten. Auch eine Umfassungsmauer und ein äusserer Ringkorridor können vorhanden sein, jeweils in Kombination mit einem, zwei, drei, selten auch vier *maeniana*. Feste Proportionen zwischen den *maeniana*, welche auf eine feste Zuteilung von Zuschauerklassen an die verschiedenen Ränge schliessen liessen, wie man dies hätte erwarten können[3637], hat es offensichtlich nicht gegeben. Die seit 67 v. Chr. für die *equites* reservierten 14 Reihen[3638] heben sich architektonisch innerhalb des Caveaganzen nicht ab.

Die Gliederung in *cunei* zeigt ebenfalls verschiedene Möglichkeiten. Eine ungerade Anzahl ist im Allgemeinen aber vermieden worden. Die grosse Mehrzahl der Theater in Italien und im übrigen Westen, beginnend mit den spätrepublikanischen Bauten, weist in der *ima cavea* 4 *cunei* auf. Selten und auf kleinere Bauten beschränkt bleiben 2 *cunei*. Etwas häufiger sind auch 6 *cunei*. Nur drei grosse Bauten haben 8 *cunei*, wobei zweimal die seitlichen *cunei* deutlich schmaler ausgebildet sind. Insgesamt ergibt sich also hier für einmal ein sehr einheitliches Bild, die Viereinteilung war offenbar, ohne Rücksicht auf die absolute Grösse der Cavea, die Regel. Seitliche Radialtreppen neben den *aditus* können vorhanden sein oder fehlen. In den oberen *maeniana* kann die Anzahl der *cunei* verdoppelt werden, oft wird aber auch die Einteilung der *ima cavea* weitergeführt. Auch weitere Lösungen zur Vermehrung der Anzahl der oberen *cunei* sind belegt. Eine regelmässige Verdoppelung, wie Vitr. VII 6, 2 sie fordert, gibt es nicht. Verdoppelungen treten erst seit augusteischer Zeit auf. Nicht selten ist ein mittlerer radialer Durchgang von aussen in die Orchestra vorhanden; dabei handelt es sich offenbar um eine Neuerung der nachaugusteischen Zeit.

Am seitlichen Cavearand, oberhalb der *aditus*, finden sich in manchen Theatern *tribunalia*, abgetrennte Plattformen als Sitzplätze insbesondere für die Magistratspersonen, welche die Spiele durchführten. Es scheint sich, wenn die Erhaltungslage nicht täuscht, um unverzichtbare Elemente des römischen Theaters zu handeln, die nur in besonderen Fällen, bei Bauten abweichender Tradition und anderen Sonderfällen fehlen konnten; auch in einigen republikanischen Theatern sind sie noch nicht vorhanden, doch kommen sie

[3637] Zur Sitzordnung im Theater in Entsprechung zur sozialen Position des Besuchers cf. Rawson, BSR 1987, 83–114, besonders 83–85, mit älterer Literatur in Anm. 7. Zur *Lex Iulia theatralis* allgemein Rawson 86.

[3638] So die *lex Roscia theatralis* aus dem Jahr 67 v. Chr., bestätigt durch die *Lex Iulia theatralis*. cf. Rawson, BSR 1987 a. O., 102–106 mit Anm. 110. Im Weiteren J. González, Leyes, espectaculos y espectadores en Roma, in : Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana (2002) 79–90, besonders 82, und J. Edmondson, Public Spectacles and Roman Social Life, ebenda 45. Fraglich bleibt, ob das Sitzrecht für die *equites* 67 v. Chr. neu eingeführt oder bloss wieder in Kraft gesetzt worden ist; cf. González a. O.

bereits im *theatrum tectum* von Pompeii, auch inschriftlich benannt, vor.

Vereinzelt sind im Sitzhaus Logen untergebracht, so in einigen mit dem Kaiserhaus direkt verbundenen Villentheatern, wo die Loge als kaiserlicher Sitz interpretiert werden kann. Möglicherweise haben sie andernorts, wie dies im Theater von Augusta Emerita inschriftlich auch bezeugt wird, als Ort für den Kaiserkult gedient.

Soweit sie über dem gewachsenen Grund aufragt, hat die Cavea eine Aussenfassade, welche es auszugestalten galt. Die Aussenfassade in der Form eines mehrgeschossigen Arkadenkranzes, hinter welchem eine Umgangsporticus liegt, begegnet erstmals beim *theatrum Marcelli* in Roma. Die Fassadengestaltung des *theatrum Pompei*, welche bereits eine vergleichbare Form gehabt haben könnte, bleibt unbekannt. Bei den republikanischen Theatern sind Umfassungsmauern häufiger, in wenigen Fällen kommt auch eine äussere Bogenordnung vor, doch fehlt die dahinter liegende Umgangsporticus noch. Die in der Regel mehrgeschossigen und nicht selten nachgewiesenen Arkadenfassaden der kaiserzeitlichen Bauten sind alle vom *theatrum Marcelli* abhängig. Wenn die Cavea an einen Hang gelehnt war, musste die Arkadenordnung dem Gelände angepasst werden. Oft bleiben die Einzelheiten der Ausgestaltung der Obergeschosse unbekannt, da nur die untersten Teile der Umgangsporticus erhalten geblieben sind. Auf Grund der Gesamthöhe der Cavea sind es in der Regel zwei oder drei Geschosse gewesen. Manchmal war das dritte Geschoss, wie beim *theatrum Marcelli*, ein geschlossenes Attikageschoss, doch sind auch offene Arkaden im obersten Geschoss verbreitet gewesen. Die Pfeiler der Arkaden sind in der Regel, wie beim *theatrum Marcelli*, mit einer Halbsäulenordnung versehen, welche verschiedene Architekturordnungen aufweisen kann. Es gibt aber auch Lösungen mit vorgelegten Pilastern.

Neben Arkadengeschossen kommen als Aussenfassade aber auch geschlossene Umfassungsmauern vor, die nur bei einzelnen Theatern mit Stützpfeilern oder anderswie zusätzlich gegliedert worden sind. Umfassungsmauern sind weit häufiger als Arkadenordnungen gewählt worden, was im Grund nicht überrascht, da es sich dabei um einfachere und damit auch kostengünstigere Formen handelt. Mit der einfacheren Lösung musste allerdings ein Verlust an Monumentalität in Kauf genommen werden.

Wenn die Cavea ganz oder teilweise über frei gebauten Elemente errichtet wurde, lag es nahe, im Unterbau Treppenaufgänge in die Cavea unterzubringen, was es so bei den griechischen Theatern noch nicht gegeben hatte. Solche radial geführte Zugänge sind denn auch bereits bei einigen der frühesten republikanischen Theatern vorhanden. In den kaiserzeitlichen Theaterbauten sind sie häufig. Sie haben, je nach der Konstruktionsweise der Cavea, die Form von ansteigenden, Treppen, von horizontalen Zugängen und vereinzelt auch von in die Cavea hinunter führenden Treppen. Ein besonders komplexes Zugangssystem, welches auf verschiedenen Wegen auf die verschiedenen Innenniveaus der Cavea hinaufführte, wies das *theatrum Marcelli* auf. Vergleichbare komplexe Zugangssysteme, welche das Vorbild aber nie erreichten, sind nur bei wenigen anderen grossen Theatern der Kaiserzeit vorhanden. Festzuhalten ist dagegen dass neben radial geführten Treppen nicht selten auch andere Aufgangssysteme auf die Cavea vorhanden sind, wie z. B. Aussentreppen oder seitliche Treppenhäuser oder auch andere Sonderlösungen.

Als oberer Abschluss des Sitzhauses konnte eine *porticus in summa cavea* errichtet werden. Wegen der exponierten Position dieses Elements der Cavea ist die Erhaltungslage eher ungünstig, nur in wenigen Fällen ist die Existenz einer *porticus in summa cavea* nachweisbar, nur vereinzelt lässt sich ein etwas genaueres Bild gewinnen. Die Ursprünge der *porticus in summa cavea* sind wohl in der römischen Architektur zu suchen, Vorgänger griechischer Zeit bleiben unsicher. Die *porticus in summa cavea* kann nicht als Standardelement einer römischen Cavea angesehen werden, sondern blieb wohl insgesamt eher selten. Sie diente als hinterer oberer Abschluss der Cavea. Es gibt keine Belege dafür, dass sie ein zusätzliches *maenianum* enthielt oder ein solches trug, obgleich dies manchmal angenommen worden ist. Neben der *porticus in summa cavea* begegnet noch eine weitere Form des oberen Caveaabschlusses. Dieser hat hier die Form eines oberen Ringkorridors, der inschriftlich als *crypta* bezeichnet wurde und das oberste *maenianum*, die *summa cavea* trug. In einigen Fällen hatte er eine architektonische strukturierte Fassade gegen die Cavea hin, auf welche er sich mit Toren öffnete. Diese Ausgestaltung des oberen Caveaabschlusses zeigte auch das *theatrum Marcelli*, wie Renaissancezeichnungen belegen.

Ein typisches Element der römischen Architekturentwicklung sind die Caveatempel. Die Herleitung von Vorbildern in latialen Heiligtümern und von kampanischen Theatern ist bereits im Zusammenhang mit der Analyse des *theatrum Pompei* dargelegt worden. Dieses war seinerseits Ausgangspunkt für die Entwicklung innerhalb der kaiserzeitlichen Theaterarchitektur. Die Theatertempel hatten keine grosse Verbreitung, sind kein Standardelement einer kaiserzeitlichen Cavea. Sie bleiben im Wesentlichen auf einige Bauten in Italien und in Nordafrika beschränkt.

33. Römische Theater im Westen: Die Orchestra

Allgemeines

Anders als dies das Entwurfsschema bei Vitr. V 6, 1 vermuten lässt, bildete die Orchestra kein konstituierendes Element des römischen Theatergrundrisses[3639]. Es handelt sich bei ihr vielmehr um ein Restelement, welches zwischen Cavea und Bühnenhauskomplex übrig bleibt. Manche Aspekte der Orchestragestaltung werden daher von der Caveagestaltung bestimmt, insbesondere auch die Zugangsform mit den *aditus*. Daneben gibt es aber charakteristische Ausstattungselemente der römischen Orchestra, auf die im Folgenden im Einzelnen eingegangen wird. Unter Orchestra verstehen wir dabei den Bereich innerhalb der untersten Sitzreihe, vor welcher in der Regel ein Umgang liegt. Dieser ist gegen die Orchestra hin oft durch eine Schranke aus Stein abgegrenzt, die man als *balteus* bezeichnet, obgleich diese Bezeichnung nicht auf den antiken Sprachgebrauch zurückgeht[3640]. Ein charakteristisches Element der römischen Orchestra sind die flachen Stufen innerhalb des *balteus*, auf welchen die Bänke für die Magistrate niedrigeren Rangs, die *subsellia*[3641] aufgestellt wurden, und wo auch die Ehrensessel[3642], welche die curulischen Magistraten oder auch die höheren Munizipialbeamten ins Theater mitbrachten, Platz finden konnten. Diese Stufen wurden nach Ausweis der Inschrift CIL XI 3583 aus Castrum Novum *subseliarium* genannt.

In folgenden 155 römischen Theatern des westlichen Typus[3643] sind Reste der Orchestra[3644] nachgewiesen:

– in Italien in den 82 Theatern von Acelum, Alba Fucens, Albanum Domitiani, Albintimilium, Amiternum, Antium, Asculum, Atria (Adria), Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Beneventum, Bononia, Bovillae, Brixia, Cales, Carsulae, Casinum, Castrum Novum, Concordia, Copiae 2, Elea 2, Eporedia, Faesulae, Faleria 2, Falerii Novi, Ferentinum, Ferentium, Firmum, Florentia, *Gioiosa Ionica*, Grumentum, Helvia Ricina, Herculaneum, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Lanuvium, Libarna, Liternum, Luca, Luna, Lupiae, Mediolanum, Mevaniola, Minturnae, Misenum, Mons Aegrotorum, Neapolis, Nemi, Nora, Nuceria 2–3, Ocriculum, Ostia, Parma, Patavium, Pausilypum (Theater), Peltuinum, Planasia, Pola (Kapitol), Pola (Monte Zara), Pollentia, Pompeii (grosses Theater), Pompeii (*theatrum tectum)*, Roma (*theatrum Marcelli)*, Roma (*theatrum Pompei)*, Saepinum, Sarnus 2, Scolacium, Spoletium, Suessa, Tarracina, Teanum Sidicinum 2, Tergeste, Tibur (*Villa Hadriana*, Akademietheater), Tibur (*Villa Hadriana*, griechisches Theater), Tusculum, Urbs Salvia, Urvinum Metaurense, Venafrum, Verona, Vicetia und Volaterrae[3645].

– in Sizilien in den fünf Theatern von Akrai 2, Katane 3, Tauromenion 2, Syrakusai S 4 – S 5, und im sog. Gymnasion in Syrakusai.

– in Gallien in den 20 Theatern von Alba Helviorum, Antipolis, Apta, Aquae Sextiae 2, Arausio, Arelate, Augusta Raurica 1 und 3, Augustodunum, Boutae, Divona Cadurcorum, Forum Iulii, Lopodunum, Lugdunum, Lutetia Parisiorum, Nemausus, Noviomagus, Tolosa, Vasio, Vienna und Vienna (Kulttheater).

– in Spanien in den 19 Theatern von Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Bracara Augusta, Caesaraugusta, Carthago Nova, Clunia, Gades, Italica, Malaca, Metellinum, Olisipo, Pollentia, Regina, Saguntum, Segobriga, Tarraco und Termes.

– in Nordafrika in den 23 Theatern von Ammaedara, Bulla Regia, Caesarea (Iol), Calama, Carthago, Cillium, Civitas Popthensis, Cuicul, Hippo Regius, Leptis Magna, Limisa, Madauros, Sabratha, Simitthus, Sufetula, Thamugadi, Thignica, Thubursicum Numidarum, Thugga, Thugga (Schautreppe), Tipasa, Ulissipira und Vicus Augusti.

– und schliesslich auf dem Balkan in den sechs Theatern von Hadrianopolis, Herakleia Lynkestis, Issa, Salona, Scupi und Virunum.

3639 cf. oben 134. Auch Frézouls, ANRW 1982, 365 insistiert zu Recht auf diesem Punkt.

3640 cf. oben 29 mit Anm. 80.

3641 Zu diesem Begriff cf. R. Hurschmann, DNP 11 (2001) 1071 *s. v. Subsellium*. Nach Sueton, *Augustus* 43, 4 liess der Kaiser, der in der ersten Reihe sass, parthische Geiseln hinter sich in der zweiten Reihe der *subsellia* Platz nehmen. In Sueton, *Nero* 26, 2 werden die hölzernen *subsellia* bei einem Streit unter den Pantomimen als Waffe benutzt, wobei sich auch Nero beteiligte. Die Aussage bei Hurschmann a. O., man habe die Sitzreihen im Theater *subsellia* genannt (so auch Georges, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch [1916–1919] 2877, *s. v. subsellium*), trifft in dieser allgemeinen Form sicher nicht zu

3642 cf. L. de Libero, in: Der Neue Pauly 11 (2001) 371f., *s. v. Sella curulis*.

3643 Zu den Kriterien der Auswahl oben 261.

3644 Zum Begriff *conistra*, der manchmal fälschlich für die Orchestra des römischen Theaters verwendet wird, cf. oben 308f.

3645 Das Theater von Asisium hat in der publizierten Form nie existiert, cf. den Katalogteil *s. v.*!

Bei machen der hier aufgezählten Bauten sind nur Teile der Orchestra bekannt, sodass sie für die Gesamtform, um die es zunächst geht, nicht aussagekräftig sind.

Zur Gesamtform der Orchestra

Die Grundform der römischen Orchestra ist der Halbkreis. Bei den Theatern der republikanischen Zeit zeigt die Cavea noch nicht regelmässig die Halbkreisform, wie schon dargelegt worden ist[3646]. Bei den republikanischen und frühaugusteischen Theatern[3647], bei welchen die Orchestra bekannt ist, findet sich aber überall die Halbkreisform. Für das frühe Theater von Teanum Sidicinum, welches noch eine überzogene Caveaform aufweist, liegt kein Plan vor, welcher den Orchestrabereich mit einbezieht. Leider ist auch für das *theatrum Pompei* in Roma die Überlieferungslage unklar. Die Orchestra ist nur auf der Forma Urbis severischer Zeit dokumentiert[3648], wo sie die Form eines überzogenen Halbkreises hat, was mit Blick auf die übrigen spätrepublikanischen Theater kaum der Wirklichkeit entsprochen haben kann. Lanciani zeichnet in seinem Bestandplan die Orchestra halbkreisförmig [3649], doch wird dort auch deutlich, dass bis dahin im Orchestrabereich keine sicher vermessenen Baureste bekannt sind; die Ergänzung bei Lanciani wird wohl das Richtige treffen.

Die Halbkreisform der Orchestra wird, wie schon erwähnt, durch die Form der Cavea konditioniert. Je nachdem, wie die *aditus* ausgebildet sind, erhält die Orchestra einen verschiedenen Grundriss. Die *aditus* können nämlich entweder im äussersten Bereich des Radialkammersystems der Cavea untergebracht sein, oder sie können an den Halbkreis der Cavea zu beiden Seiten angefügt sein. Im ersten Fall erhält die Orchestra eine exakte Halbkreisform, die Basis des Halbkreises wird durch die Front des *pulpitum* gebildet. Im zweiten Fall kommt zum Orchestrahalbkreis noch eine Rechteckfläche hinzu, welche die Länge des Orchestradurchmessers und die Breite der *aditus* hat. In diesem Fall wird der Abstand zwischen dem Zuschauerbereich und der Bühne also etwas grösser. Bemerkenswert ist, dass es darüber hinaus auch mittlere Lösungen gibt, bei welchen nur ein Teil der *aditus*-Breite zum Halbkreis, wie er von der *ima cavea* begrenzt wird, hinzu genommen ist; oft wurde offenbar die halbe *aditus*-Breite dazu genommen. Bevor die Orchestraform im Folgenden bei den einzelnen Bauten analysiert wird, muss einschränkend darauf hingewiesen werden, dass einmal mehr das zur Verfügung stehende Planmaterial oft ungenügend ist, denn die Pläne sind schematisch, und beim Schematisieren liegt nichts näher, als Halbkreise mit dem Zirkel zu ergänzen, statt sie exakt zu vermessen. Daher ist zu vermuten, dass das Bild in Wirklichkeit weit differenzierter ist, als eine Analyse dieses zeichnen kann, welche sich auf das veröffentlichte Planmaterial abstützen muss[3650].

Zunächst werden die oben zusammengestellten Theater in Italien untersucht. Es zeigt sich, dass bereits für die republikanische Zeit Beispiele genannt werden können, wo die *aditus* in den Caveahalbkreis eingeschlossen sind, nämlich Alba Fucens[3651], Eporedia[3652], Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Lanuvium[3653], Minturnae, das *theatrum Marcelli* in Roma[3654], Suessa, Tibur (Herculesheiligtum), Tusculum[3655], aber auch Beispiele, wo sie an den Caveahalbkreis angefügt worden sind, nämlich Casinum, Falerii Novi[3656], *Gioiosa Ionica*[3657], Liternum[3658], das *theatrum tectum* in Pompeii, Roma, *theatrum Pompei*(?)[3659], Scolacium, und, als einziges republikanisches

[3646] Dazu oben 299. 301.

[3647] Zur Definition dieser Gruppe von Bauten oben 310.

[3648] cf. Rodriguez Almeida, Forma Urbis Marmorea a. O. (oben Anm. 163) Taf. 32.

[3649] cf. Lanciani, Forma Urbis Romae a. O. (oben Anm. 2751) Taf. 21.

[3650] Dabei mussten die Werte von uns aus den Plänen herausgemessen werden.

[3651] Hier ist auch die Breite der *pulpitum*-Mauer zum Orchestrahalbkreis geschlagen.

[3652] Hier wurde die ganze Tiefe des Vorhanggrabens zum Orchestrahalbkreis geschlagen, wenn der allerdings sehr schematischen Plan bei C. Promis, Memorie sugli avanzi del teatro romano d'Ivrea, Atti della società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino 4, 1883, Taf. 8 zutrifft; danach Mansuelli, Urbanistica Taf. 58.

[3653] Der Orchestrahalbkreis ist nicht erhalten, doch zeigt der Verlauf der *aditus*, dass diese Lösung vorliegt.

[3654] Dies zeigt der Plan der nachgewiesenen Elemente im Erdgeschoss bei P. Ciancio Rossetto, LTUR 5 (1999) 319, Abb. 19 (nach Fidenzoni), welcher allerdings eine merkwürdig verzerrte Halbkreisform hat. Diese ist beim ergänzten Plan bei Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. (oben Anm. 163) 42, Abb. 22, dem der Bestandplan des Erdgeschosses zu Grunde liegen dürfte, korrigiert; hier ist allerdings der ganze Bühnenhausbereich mit Ausnahme der seitlichen *basilicae* frei ergänzt, cf. oben 290, Anm. 2909 und den Katalogteil *s. v.*

[3655] Auch hier ist die Breite der *pulpitum*-Mauer zum Orchestrahalbkreis geschlagen.

[3656] Die Zuverlässigkeit des ergänzten Plans von L. Canina ist fraglich, cf. den Plan des Erhaltenen von V. Vespignani 1829, der allerdings nicht den letzten Zustand der Grabungen dokumentiert. Unrichtig ergänzt sind bei Canina in jedem Fall die untersten Sitzreihen, welche die Zugänge der *aditus* abschneiden. Beide Pläne sind abgebildet bei I. di Stefano Manzella, Falerii Novi negli scavi degli anni 1821–1830, MemPontAcc 12, 2, 1979, 55, Abb. 15f.

[3657] Der für die Beurteilung zur Verfügung stehende Plan ist allerdings sehr klein.

[3658] Eigene Beobachtung vor Ort, welche der einzige veröffentlichte Plan bestätigt; cf. den Katalogteil *s. v.*

[3659] Zu Grunde zu legen ist wohl der Plan von R. Lanciani, dazu hier oben 312 mit Anm. 3121.

Beispiel ausserhalb Italiens, Hippo Regius. Aber auch drei Beispiele, wo die *aditus*-Breite nur teilweise zum Halbkreis geschlagen wurde, nämlich Amiternum, Nuceria 2[3660] und Spoletium, sind bekannt. Unbekannt ist die getroffene Lösung bei den republikanischen Theatern in Bononia[3661], Cales und Teanum Sidicinum[3662]. Sonderfälle sind schliesslich Mevaniola[3663], das Theater in der Villa von Pausilypum[3664] und das grosse Theater in Pompeii 3[3665].

Wenden wir uns nun den kaiserzeitlichen Theatern Italiens zu. Für diejenigen unter ihnen, bei welchen die *cuneus*-Einteilung bekannt ist, wie auch für die übrigen westlichen Theater, sind entsprechende Beobachtungen oben schon angestellt worden; auf diese kann hier zurückgegriffen werden.

Ganz in den Orchestrahalbkreis eingeschlossen sind die *aditus* in den 19 Theatern von Acelum[3666], Asculum[3667], Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum[3668], Brixia, Carsulae[3669], Copiae[3670], Ferentinum, Luna[3671], Lupiae, Misenum[3672], Mons Aegrotorum, Neapolis, Ostia, Pollentia, Tergeste, Urvinum Metaurense und Verona[3673].

Eine Halbkreisform mit Ausschluss der *aditus* findet sich etwas häufiger, nämlich bei 23 Bauten; diese sind Antium, Atria (Adria)[3674], Bovillae (?)[3675], Concordia[3676], Faesulae, Firmum (?)[3677], Grumentum, Helvia Ricina, Herculaneum, Libarna[3678], Nemi, Nora, Ocriculum[3679], Ostra, Parma, Patavium[3680], Peltuinum, Saepinum, Sarnus 2, das sog. Akademietheater in Tibur[3681], Venafrum, Vicetia und Volaterrae. Hier setzt sich die Orchestrafläche somit aus einem Halbkreis

3660 Ein kleiner Teil der *aditus*-Breite scheint, wenn der Plan bei W. Johannowsky, in: La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive 1979 (1982) 852, Abb. 7 zuverlässig ist, zum Orchestrahalbkreis geschlagen zu sein; die Vorderkante der flachen Stufen für die Ehrensitze bezeichnet die Grundlinie des Halbkreises. Der beschriebene Grundriss ist mit der zweiten, augusteischen Phase der Cavea zu verbinden.

3661 J. Ortalli, Antichità altoadriatiche 41, 1994, 274, Abb. 6f. ergänzt die Orchestra für beide Phasen als Halbkreis ohne Einschluss der *aditus*, doch zeigt der Bestandplan bei J. Ortalli, Il teatro romano di Bologna (1986) Abb. 1, dass keinerlei Reste des Orchestrabereichs gefunden worden sind.

3662 Die *aditus* können hier jedoch kaum zum Orchestrahalbkreis geschlagen worden sein, cf. den Plan bei W. Johannowsky, in: Hellenismus in Mittelitalien 271, Abb.

3663 Zu diesem Bau augusteischer Zeit, welcher die griechische Grundrisstradition weiterführt, cf. oben 296.

3664 Die Orchestra ist ein exakter Halbkreis, es gibt jedoch keine *aditus* und keinen eigentlichen Bühnenbereich.

3665 Die im Zustand der Phase 3 aus augusteischer Zeit erhaltene Orchestra ist in ihrer Form durch die ältere Caveagestaltung konditioniert, mit der auch die schräg geführten *aditus* zusammenhängen. Zum Orchestrahalbkreis kommt eine rechteckige Fläche hinzu, deren Seitenlänge durch den geraden Teil des gestelzten Caveagrundrisses und zusätzlich durch die *aditus*-Breite vorgegeben ist. cf. im Einzelnen der Katalogteil *s. v.* Pompeii, grosses Theater.

3666 Die Breite des Vorhanggrabens scheint hier in den Orchestraradius mit einbezogen zu sein, der veröffentlichte Plan bei G. Rosada, Antichità altoadriatiche 41, 1994, Abb. 9 nach S. 208, ist allerdings nicht sehr aussagekräftig.

3667 Die Analemmamauern sind im Plan bei U. Laffi/M. Pasquinucci, Asculum 1 (1975), Abb. 58, weitgehend ergänzt, die Halbkreisform nimmt die Aussenflucht des schmalen erhaltenen Mauerteils im Westen auf.

3668 Hier ist zudem auch ein Teil der Bühnentiefe, nämlich der Vorhangbereich mit den rückwärtigen Pfeilern, zum Radius der Orchestra geschlagen, R. R. Grazzi, Torino romana (1981) Taf. 16.

3669 Der zur Verfügung stehende Plan ist allerdings eher klein, cf. U. Ciotti u. a., San Gemini e Carsulae (1976) 20f. und auch A. Morigi, Carsulae. Topografia e monumenti (1997) 96, Abb. 74.

3670 Zum Orchestraradius geschlagen ist hier auch mehr als die halbe Bühnentiefe, doch handelt es sich in Copiae um einen aus einem Umbau resultierenden Sonderfall, cf. den Katalogteil *s. v.*

3671 Auch hier ist die Breite des Vorhanggrabens in den Orchestraradius mit einbezogen worden.

3672 Der Plan bei Vergara Caffarelli, in: Atti del V congresso nazionale a. O. (oben Anm. 3127) 266 zeigt, dass die *aditus* in den äussersten Radialkammern untergebracht sind; weniger präzis ist offenbar der Plan von E. Paoli von 1768, cf. M. Boriello/A. d'Ambrosio, Forma Italiae, regio I, 14: Baiae-Misenum (1979) 139, Abb. 291. Der vordere Orchestraabschluss und die Bühnenform bleiben unbekannt.

3673 Hier ist die Breite der Analemmamauer nur teilweise mit einbezogen, die Aussenschale mit der Pfeilerordnung ist nicht mit berücksichtigt; cf. die Pläne bei Mansuelli, Urbanistica Taf. 63, und bei L. Franzoni, in: Palladio e Verona, Ausstellungskatalog Verona 1980, 56.

3674 Der alte Plan von 1662 bei Mansuelli, Urbanistica Taf. 60, wo Cavea und Orchestra eine exakte Halbkreisform haben, ist allerdings sehr schematisch.

3675 Beide alten Pläne stimmen in dieser Hinsicht offensichtlich überein. cf. den Katalogteil *s. v.*

3676 Die Analemmafront ist bisher nicht nachgewiesen, aber doch wohl korrekt ergänzt, cf. den Plan bei E. Di Filippo Balestrazzi, Antichità altoadriatiche 41, 1994, 187f. und Abb. 8.

3677 Dies ergibt der Plan bei Pasquinucci, Firmum 1 a. O. (oben Anm. 3151) 262, 295, Abb. 116, wenn der West-*aditus* berücksichtigt wird; der Ost-*aditus* hat einen unregelmässigen Verlauf.

3678 Hier sind die Aussenecken der Umfassungsmauer oder die äussersten Pfeiler der Umgangsporticus als Basis gewählt, die *aditus* verengen sich gegen die Orchestra hin, welche dadurch einen etwas überzogene Form erhält, cf. den sehr schematischen Plan bei C. Carducci, NSc 1938, 320, Abb. 4.

3679 Die Zuverlässigkeit des Plans von 1784 bei Pietrangeli, Ocriculum a. O. (oben Anm. 3152) 62, Abb. 9 ist allerdings eher fraglich! cf. oben 341, Anm. 3328.

3680 Die Einordnung stützt sich auf den Plan von 1775 bei G. Rosada, Antichità altoadriatiche 41, 1994, Abb. 2 neben S. 208, der aber zuverlässig scheint.

3681 Auch hier ist die Zuverlässigkeit des alten Planes im Einzelnen sehr fraglich. Nach diesem wäre die Halbkreisform der Orchestra etwas überzogen. cf. Hanson Abb. 37 (nach Fr. Piranesi).

und einem Rechteck mit der *aditus*-Breite als Seitenlänge zusammen.

Nur zur Hälfte zum Halbkreis geschlagen sind die *aditus* bei einigen wenigen Theatern, nämlich im Albanum Domitiani[3682], in Albintimilium, Beneventum[3683], Faleria, Ferentium, Pola (Theater am Kapitol) und in Urbs Salvia.

Sonderfälle sind Elea 2, welches auf einen griechischen Vorgänger zurückgeht, das Villentheater von Planasia mit einer Orchestra mit gestelzter Halbkreisform, zu welcher noch die *aditus*-Breite hinzukommt, und das griechische Theater in Tibur mit seiner stark überzogenen Halbkreisform, dessen Parodoi nicht überdeckt waren. Unbekannt bleibt die Orchestraform in Castrum Novum, Florentia, Luca, Mediolanum, Pola (Theater am Monte Zara)[3684] und Pollentia (Pollenzo).

Wie schon mehrfach gesagt, ist die Form der Orchestra durch diejenige der Cavea wesentlich mitbestimmt. Vitruvs Entwurfsschema[3685] für das lateinische Theater setzt voraus, dass die *aditus* in den Caveahalbkreis integriert sind, denn die Basis des Orchestrahalbkreises wird vom *proscaenii pulpitum* gebildet. Dies gilt dann, wenn die Orchestra so definiert ist, wie dies hier geschieht, also mit Einschluss der flachen Ehrenstufen und eines allfälligen *balteus*. Für die Zugänge in die Orchestra, die *aditus*, bleibt dann nur im Halbkreis der Cavea Platz. Auch in dieser Hinsicht findet Vitruvs Theorie in der Wirklichkeit, wie die eben zusammengestellten Beispiele aus Italien zeigen, nur teilweise eine Entsprechung.

F. Coarelli[3686] hat versucht, für die republikanischen und augusteischen Theatern hinsichtlich der Grundrissgestaltung des Orchestrahalbkreises eine Entwicklung nachzuzeichnen; für die einzelnen herangezogenen Bauten legte er teilweise etwas andere Datierungen zugrunde[3687]. Doch hat dies auf die Diskussion keinen wesentlichen Einfluss. Nach Coarelli folgen auf Bauten wie *Pietrabbondante*, das grosse Theater von Pompeii 1 und Teanum Sidicinum, welche noch von den griechischen Vorbildern bestimmt sind[3688], zunächst Caveae mit reduziertem Halbkreis wie Alba Fucens, Tusculum und Praeneste; bei den beiden Theatern ist, wie oben angeführt, die Breite der *pulpitum*-Mauer zum Orchestrahalbkreis geschlagen, die Abweichung vom exakten Halbkreis daher nur sehr geringfügig, während in Praeneste der Halbkreisdurchmesser in der gebauten Architektur nicht aufgenommen ist. Das von Coarelli spätrepublikanisch datierten Theater von Iguvium[3689], wohl auch das gleichzeitige von Ferentium, zeigen nach ihm ein zurückgesetztes *pulpitum*, welches nur ein Kreissegment des Orchestrakreises abtrennt. Iguvium gehört allerdings, wie der 2007 veröffentliche Plan deutlich macht[3690], zur Gruppe der Theater, die im Halbkreis die *aditus* mit einschliessen, während Ferentium ein deutliches Beispiel für die Gruppe der Theater ist, welche nur die halbe *aditus*-Breite zum Halbkreis schlagen und welche Coarelli nicht in Betracht gezogen hat. In den von Coarelli in die Triumviratszeit oder in augusteischen Zeit datierten Bauten von Amiternum, Carsulae, Interamnia Praetuttiorum und Spoletium fällt die *pulpitum*-Front nach ihm mit dem Kreisdurchmesser des Grundkreises nach Vitruv zusammen. Amiternum und Spoletium sind jedoch auszuschliessen; es handelt sich um frühe Beispiele für den Grundrisstypus, der nur die halbe *aditus*-Breite zum Halbkreis schlägt. Daneben gibt es nach Coarelli Varianten innerhalb dieser Entwicklungstendenz; so zeigen die frühaugusteischen oder augusteischen Theater von Faesulae, Herculaneum, Ostia und Volaterrae eine geringfügige Abweichung der *pulpitum*-Front vom Kreisdurchmesser, nach unseren Beobachtungen gehören diese Theater zur Gruppe, bei welcher die *aditus* nicht zum Halbkreis genommen sind, mit Ausnahme von Ostia, welches wie oben angeführt zur Gruppe gehört, welche die *aditus* in den Halbkreis mit einschliesst.

Wenn unsere Analyse der Bauten in Italien, wie sie oben gegeben wurde, zuverlässig ist, kann die entwicklungsgeschichtliche Interpretation Coarellis nicht das Richtige

---

3682 Der veröffentlichte Plan bei G. Lugli, BullCom 1918, Taf. 2, ist allerdings sehr schematisch und stark ergänzt!

3683 Dies zeigt der neue exaktere Plan bei Giampaola , in: La romanisation du Samnium a. O. (oben Anm. 2603) 129f., Abb. 8. Ungenau ist demgegenüber der Plan bei R. Pane, NSc 1924, 516, Abb. 1!

3684 Die veröffentlichten Pläne dieses heute kaum mehr erhaltenen Baus sind widersprüchlich.

3685 Dazu ausführlich oben 33f.

3686 Coarelli, Ktema 1992 a. O. (oben Anm. 2965) 89–92. Auch Coarelli, Campo Marzio (a. O. (oben Anm. 2615) 566f.

3687 Zum Problem der relativen und der absoluten Chronologie der republikanischen und der frühaugusteischen Theater ausführlich oben 296–306, wo versucht worden ist, die älteren Bauten von denjenigen, die bereits unter dem Einfluss der grossen stadtrömischen Bauten des *theatrum Marcelli* und des *theatrum Balbi* errichteten Theater augusteischer Zeit entstanden sind, zu scheiden.

3688 *Pietrabbondante* und das grosse Theater von Pompeii 1 gehören in die kampanische Tradition, Teanum Sidicinum behält eine Orchestra in der Form eines überzogenen Halbkreises bei.

3689 Zum Datierungsproblem bei diesem Bau cf. oben 306.

3690 cf. jetzt den neuen Plan bei Marcattili, Gubbio a. O. (oben Anm. 3072) Plan 1. Der Plan von P. Moschella, Dioniso 7, 1939, Abb. 1 nach S. 8 ist; zumindest im hinteren Bühnenhausbereich, nicht zuverlässig! Die Einordnung wird auch bestätigt vom Teilplan von Orchestra und Bühnenhaus bei Courtois 91, Abb. 65.

treffen. Schon in republikanischer Zeit[3691] stehen alle drei Möglichkeiten für die Gestaltung der Orchestraform nebeneinander zur Verfügung, nämlich die Grundrissform mit in den Caveahalbkreis eingeschlossenen *aditus* in Alba Fucens, Eporedia, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Lanuvium, Minturnae, Roma, *theatrum Marcelli* und Tusculum, die Grundrissform mit an den Caveahalbkreis angefügten *aditus* in Casinum, Falerii Novi, *Gioiosa Ionica*, Liternum (?), im *theatrum tectum* in Pompeii, Roma, *theatrum Pompei*(?), Scolacium, und, als einziges republikanisches Beispiel ausserhalb Italiens, in Hippo Regius, und schliesslich die Grundrissform, bei welcher die *aditus*-Breite nur teilweise zum Halbkreis geschlagen wurde, also die 'mittlere Lösung' in Amiternum, Nuceria 2 und Spoletium. Angesichts der wenig zahlreichen Monumente wird man die Unterschiede in der Häufigkeit zwischen den drei Möglichkeiten nicht überbewerten wollen, auch wenn auffällt, dass die mittlere Lösung deutlich weniger häufig anzutreffen ist.

Bezieht man die kaiserzeitlichen Bauten in der Folge der drei grossen stadtrömischen Theater mit ein, zeigt sich, dass alle drei Grundrisstypen weiterhin möglich bleiben, ohne dass sich chronologische Schwerpunkte abzeichnen würden. Noch für eher späte Bauten innerhalb der Theater Italiens wie Beneventum und Albintimilium wurde die mittlere Lösung gewählt.

Ein im ganzen vergleichbares Bild ergibt sich, wenn die übrigen westlichen Theater der Kaiserzeit mit einbezogen werden. In 22 Theatern, nämlich in Augusta Raurica 3, Lutetia Parisiorum, Augusta Emerita, Caesaraugusta (?)[3692], Malaca, Olisipo, Segobriga, Bulla Regia[3693], Caesarea (Iol)[3694], Carthago, Cuicul, Sabratha, Thamugadi, Thugga, Thignica[3695], Thubursicum Numidarum, Tipasa, Hadrianopolis, Issa, Salona, Scupi und Virunum[3696] sind die *aditus* vollständig in den Caveahalbkreis eingeschlossen, welcher in Hadrianopolis allerdings, wie auch der Orchestrahalbkreis, etwas überzogen ist. Für sich steht Segobriga, wo das Kreiszentrum für die Konstruktion der Cavea mitten auf dem *pulpitum* liegt und damit die halbe Bühnentiefe zum Orchestraradius geschlagen ist, doch sind auch aus Italien Beispiele bekannt, wo ein Teil der Bühnentiefe zum Orchestraradius geschlagen worden ist[3697].

Einen halbkreisförmigen Grundriss mit Ausschluss der *aditus* haben 29 Bauten, nämlich Katane, Tauromenion 2[3698], Alba Helviorum 2–3, Apta Iulia (?)[3699], Arausio, Augustodunum, Boutae, Divona Cadurcorum (?)[3700], Forum Iulii, Lugdunum, Nemausus (?)[3701], Tolosa, Vienna, Bilbilis, Clunia[3702], Metellinum[3703], Pollentia (La Alcudia), Regina, Saguntum, Tarraco, Ammaedara[3704], Calama, Cillium, Civitas Popthensis, Leptis Magna, Limisa (?)[3705], Simitthus, Sufetula und Herakleia Lynkestis.

Die mittlere Entwurfslösung, bei welcher nur die halbe *aditus*-Breite zum Grundkreis geschlagen wird, zeigen sieben Theater, nämlich Arelate, Vasio, Acinipo, Baelo[3706], Carthago Nova, Italica und Madauros.

3691 Ausdrücklich sei nochmals auf das Problem der Feinchronologie der spätrepublikanischen und früheren augusteischen Bauten hingewiesen. Dazu schon oben 294f.

3692 Die *aditus* und der ganze Bühnenbereich sind unbekannt, doch scheint der Plan anzudeuten, dass die *aditus* im inneren Bereich innerhalb des Caveahalbkreises verliefen; sie waren wohl im Winkel zu betreten, cf. M. Beltrán Lloris, in: CuadTH 96, Abb. 5.

3693 Nach Aussage des Plans bei A. Beschaouch/R. Hanoune/Y. Thébert, Les ruines de Bulla Regia (1977) 96, Abb. 93 scheint etwa ein Viertel der *aditus*-Breite nicht zum Orchestrahalbkreis geschlagen zu sein. Handelt es sich um eine Messungenauigkeit oder um eine Planungenauigkeit? Oder wäre Bulla Regia eher der dritten Grundrissgruppe, also der mittleren Entwurfslösung zuzurechnen? Nur ein exakterer und im Massstab grösserer Plan kann hier Klärung schaffen.

3694 Die Orchestra ist nicht erhalten, die Form auf Grund des Caveaplans und des erhaltenen *aditus*-Verlaufs aber klar.

3695 Eigene Beobachtung vor Ort. Bisher ist kein Plan publiziert worden.

3696 Nach dem Plan bei H. Vetters, ANRW II, 6 (1977) 325, Abb. 5 ist auch der grösste Teil der Breite der Frontmauer des Bühnenhauskomplexes zum Orchestraradius geschlagen.

3697 cf. die Pläne im Katalogteil *s. v.* Acelum (5, Planabb. 3), Augusta Taurinorum (130, Planabb. 77), Copiae (204, Planabb. 128), Luna (432, Planabb. 279).

3698 Hier handelt es sich insofern um einen Sonderfall, als die Cavea den Plan des griechischen Koilons mindestens teilweise beibehalten hat. Die beim Umbau zur Arena stark veränderte Orchestra bestand jedoch aus einem exakten Halbkreis und dem davor gesetzten Rechteck der *aditus*-Breite.

3699 Die Orchestraform ist durch den nachgewiesenen *euripus* bestimmt.

3700 cf. den neuen Plan bei R. Lequément/B. Marty/M. Vidal, Le théâtre de Cahors, Dossiers Histoire et Archéologie 120, Okt.1987, 55. Der alte Plan bei Grenier 838, Abb. 276 ist unklar.

3701 Der bei R. Naumann, Der Quellbezirk von Nîmes. DAA 4 (1937) Taf. 2 veröffentlichte Plan ist sehr schematisch und ergänzt.

3702 Die Orchestra ist nicht erhalten, ihre Form ergibt sich jedoch aus dem Caveaplan und dem Verlauf der *aditus*.

3703 Die Orchestra ist bisher nicht freigelegt, doch ergibt sich ihr Plan aus dem Caveaumriss und dem *aditus*-Verlauf.

3704 Der veröffentlichte Gesamtplan bei F. Baratte/N. Duval, Haïdra. Les ruines d'Ammaedara (1974) Faltplan, ist sehr klein. Die Einordnung der Orchestra in diese Gruppe wird durch eigene Beobachtungen vor Ort bestätigt.

3705 Bisher ist kein Plan veröffentlicht. Die Einordnung erfolgt auf Grund eigener Beobachtungen vor Ort.

3706 Der Mittelpunkt für den äusseren Umfang der Cavea liegt im Zentrum der *aditus*-Breite, cf. den Plan Kongress Merida 254, Abb. 1.

Sonderfälle sind die ursprünglich griechischen Sitzhäuser von Akrai 2, Syrakusai S 4 – S 5, das sogenannte Gymnasion von Syrakusai[3707], die im kultischen Zusammenhang verwendeten Bauten in Vienna und Thugga sowie Termes. Unbekannt bleibt die Orchestraform in Antipolis (?)[3708], Lopodunum, Noviomagus, Gades, Ulissipira und Vicus Augusti.

Verglichen mit Italien sind die halbkreisförmigen Grundrisse mit Ausschluss der *aditus* deutlich häufiger als diejenigen mit Einschluss der *aditus*. Bezieht man die republikanischen und frühaugusteischen Bauten mit ein, ergibt sich insgesamt eine abnehmende Tendenz für die Grundrisse mit Einschluss der *aditus* und eine deutliche Zunahme für diejenigen mit Halbkreisform ohne *aditus*, während die Beispiele für die mittlere Lösung immer selten bleiben. Nachdem die westlichen Theater ausserhalb Italiens tendenziell auch später errichtet worden sind, wird man hier eine Entwicklungslinie erkennen können, ohne dass sich aber eine Form zu Gunsten der anderen hätte durchsetzten können. Noch unter den Theatern des 2. Jahrhunderts n. Chr. in Nordafrika finden sich beide Haupttypen gleichgewichtig nebeneinander, während die mittlere Lösung nur einmal, im gut dokumentierten Theater von Madauros, zu belegen ist, dies vielleicht ein Hinweis darauf, dass die Analyse der Orchestraform, wie schon eingangs erwähnt, durch die mangelhafte Plansituation mehr, als dies zu erkennen wäre, konditioniert wird.

Vor- und Nachteile der Caveagrundrisse, welche die verschiedenen Orchestraformen determinieren, sind oben[3709] dargelegt worden. Sie sind bei denjenigen Theatern deutlich zu erkennen, bei welchen die *cuneus*-Einteilung noch fassbar ist; für die Bauten mit noch kenntlicher *cuneus*-Einteilung ist die Analyse oben denn auch durchgeführt worden. Schwierigkeiten machte je nach der Caveagrundform die gleichmässige Unterteilung des Sitzhauses und die exakt geometrisch radiale Führung der Radialtreppen. Analoge Gründe für die Wahl der Caveaform werden auch dort ihre Rolle gespielt haben, wo heute die *cunei* fehlen und wir daher kein direktes Urteil mehr gewinnen können. Auf die *cuneus*-Problematik ist an dieser Stelle jedenfalls nicht mehr zurückzukommen. Dagegen geht es im Folgenden um die Auswirkung der Orchestraform für die Organisation der Zugänge und um weitere Aspekte im Zusammenhang mit der Orchestra.

Die *aditus*

Wie schon früher festzuhalten war[3710], ist für das Theater des römischen Typus die feste bauliche Verbindung zwischen Cavea und Bühnenhaus-Bereich charakteristisch. Dies bedeutet, dass die beim griechischen Theater offenen seitlichen Zugänge in die Orchestra, die Parodoi, durch überdeckte Zugänge zu ersetzten waren, eben die *aditus*. Der schrittweise Übergang von der offenen Zugangsform zur geschlossenen Form liess sich bei einigen kampanischen Theatern wie z. B. *Pietrabbondante* verfolgen[3711], besonders deutlich in den verschiedenen Phasen des grossen Theaters von Pompeii, wo die ursprünglich offenen *aditus*-Zugänge in der Phase 2 überwölbt worden sind[3712]. Wie die Analyse der spätrepublikanischen Theater gezeigt hat[3713], konnte sich die später verbindliche Typus des römischen Theaters im Laufe des 1. Jahrhunderts v. Chr. nur allmählich durchsetzen. So behielten die Theater von Liternum[3714], von Tusculum und auch von Alba Fucens[3715], zumindest in seinem ursprünglichen Bauzustand, die offenen Zugänge in die Orchestra bei. In Teanum Sidicinum und in *Gioiosa Ionica* sind die *aditus* erst sekundär überdeckt worden. Von Anfang an überdeckt waren die *aditus* bei den spätrepublikanischen und frühaugusteischen Theatern von Amiternum, Casinum, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Lanuvium, Minturnae, Nuceria 2, im *theatrum tectum* in Pompeii, im *theatrum Marcelli* und im *theatrum Pompei* in Roma, in Scolacium, Spoletium und Suessa, sowie ausserhalb Italiens im republikanische Theater in Hippo Regius[3716]. In Buthroton wurden beim Bau des neuen augusteischen Bühnenhauses auch die Parodoi überwölbt und damit zu *aditus* umgestaltet, welche in ihrer Richtung den Verlauf der griechischen Zugänge beibehalten.

Ältestes sicheres Beispiel für einen Bau mit überdeckten *aditus* ist damit das bald nach 80 v. Chr. datierte *theatrum tectum* in Pompeii. Seit dem mittleren 1. Jahrhundert v. Chr.

3707 Die Orchestra hat die Form eines gestelzten Halbkreises, die Sitzreihen fassen die Bühne auch seitlich ein.

3708 Der Plan von Bazin 1886 nimmt eine Ellipsenform für den Caveagrundriss an und ist sicher nicht korrekt. cf. den Katalogteil *s. v.*

3709 Dazu oben 377.

3710 Dazu oben 261 mit Anm. 2526. Dazu auch Courtois 102f.

3711 Zu diesem oben 184.

3712 Zum grossen Theater von Pompeii oben 264. 299.

3713 cf. oben 296–306.

3714 Das Theater ist unpubliziert und nur sehr schlecht bekannt, cf. oben 305 und den Katalogteil *s. v.*

3715 Zur Interpretation der erhaltenen Baureste, welche keine eindeutige Aussage erlauben, cf. oben 300 und den Katalogteil *s. v.*

3716 Unbekannt bleibt unter den republikanischen und frühaugusteischen Theatern die *aditus*-Form in Bononia 1, Eporedia und in Falerii Novi. Bei den meisten dieser Theater kann davon ausgegangen werden, dass die *aditus* überwölbt waren. Ein Sonderfall ist das Villentheater von Pausilypum, wo eigentliche *aditus* fehlen.

ist die Überdeckung der *aditus* allgemein üblich geworden, wie die angeführten frühen Beispiele deutlich machen. Die Überdeckung der *aditus* hatte üblicherweise die Form eines Gewölbes, nicht nur dort, wo die *aditus* in den äussersten Radialkammern des Caveaunterbaus eingerichtet waren. Die Gewölbe, welche die *tribunalia* und allfällige dahinter liegende Sitzreihen zu tragen hatten[3717], verliefen nach aussen ansteigend. Manchmal war der unterste Teil unter den *tribunalia* auch horizontal geführt. Oft sind die eigentlichen Gewölbe nicht erhalten geblieben, doch lässt sich deren Existenz auf Grund von erhaltenen Gewölbeansätzen, wegen der Wandstärke oder gestützt auf den konstruktiven Gesamtzusammenhang des Caveaunterbaus zweifelsfrei bestätigen. Ihr höhenmässiger Verlauf wurde von der Gesamtsituation des Theaters bestimmt. Oft fielen sie leicht gegen die Orchestra hin ab, manchmal ist auch ein grösseres Gefälle zu beobachten, das gelegentlich Stufen nötig machte. Verbreitet ist aber auch eine horizontale Führung der *aditus*. Aber auch Beispiele für gegen die Orchestra hin etwas ansteigende Zugänge sind zu finden. Üblicherweise liefen die *aditus* von aussen in gerader Linie bis in die Orchestra durch. Je nach der lokalen topographischen und urbanistischen Situation sind aber auch andere Lösungen getroffen worden. So mussten die *aditus* in Casinum z. B. im Winkel geführt werden, ähnlich auch in Tauromenion 2. In Urbs Salvia und in Clunia waren sie von den *basilicae* her zu betreten. Auch asymmetrische Lösungen scheint es gegeben zu haben, etwa in Firmum. Eine ganz besondere Situation zeigt schliesslich Madauros, wo sich die *aditus* auf einen Umgangskorridor öffnen, welcher nur im Caveascheitel zu betreten ist, auch dies zu erklären aus den besonderen urbanistischen Verhältnissen[3718].

Der Grundriss der *aditus* ist abhängig von der Art des Caveagrundrisses und der damit zusammenhängenden Orchestragestaltung. Waren sie in den äussersten Radialkammern einer halbkreisförmigen Cavea untergebracht, erhielten sie eine nach innen hin konvergierende Form. In einer Cavea, in welcher die *aditus* dem Halbkreis angefügt warten, erhielten die Wände der *aditus* in der Regel einen parallelen Verlauf. Die innere Weite lag hier zwischen 2 und 3 Metern, eine gute Zirkulation war gewährleistet. Bei den nach innen hin konvergierenden *aditus* fiel die Verengung nicht allzu negativ ins Gewicht, denn, wie oben schon unterstrichen wurde[3719], liegt der kritische Moment für die Zirkulation der Zuschauer nicht vor der Aufführung, sondern an deren Ende. Beim Verlassen des Zuschauerbereiches ist eine Erweiterung des Durchgangs nach aussen daher eher von Vorteil. Zudem haben die Zugänge in die Orchestra an Bedeutung verloren. Während in den Theatern griechischer Zeit ein wesentlicher Teil der Zuschauer ihre Plätze über die Parodoi und die Orchestra erreicht hat[3720], waren die *aditus* im römischen Theater wohl im Wesentlichen für die Inhaber der Ehrensitze in der Orchestra und allenfalls für die Zuschauer in den untersten Reihen der *ima cavea* bestimmt; daneben bestanden zahlreiche weitere Möglichkeiten, um ins Innere des Sitzhauses zu gelangen[3721].

Die Grundrissgestaltung der *aditus* ist allerdings nicht konsequent entsprechend den oben genannten Grundrisskriterien durchgeführt worden. Betrachtet man die Theater Italiens, findet man nur bei einem Teil der in den Halbkreis integrierten *aditus* die konvergierende Grundrissform, nämlich in Asculum, Augusta Taurinorum, Carsulae, Ferentinum, Interamnia Praetuttiorum, Luna, Minturnae, Misenum, Ostia, im *theatrum Marcelli*, in Suessa und in Verona[3722]. Häufig sind daneben bei dieser Grundrissgruppe die Beispiele für *aditus* mit parallel geführten Wänden, wodurch die Verengung der *aditus* gegen innen vermieden werden konnte. Die Beispiele sind Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Brixia, Copiae, Eporedia, Iguvium, Lupiae, Mons Aegrotorum, Neapolis[3723], Peltuinum, Tergeste und Urvinum Metaurense. Solche *aditus* mit parallelen Seitenbegrenzungen finden sich schon in Tusculum und in Alba Fucens, wo die *aditus* noch nicht überdeckt waren. Hier nimmt also das Sitzhaus ein um die *aditus*-Breite vermindertes Kreissegment ein[3724]. Bei den Beispielen mit überdeckten *aditus* ist das Sitzhaus jedoch ein voller Halbkreis, auch wenn die auf der Grundrissebene gezeichneten Pläne zunächst einen anderen Eindruck erwecken könnten, denn die *aditus*-Form beeinflusst die Einteilung des Sitzhauses

3717 Dazu oben 348.

3718 Die Rückseite der BH-Front fällt mit der Rückwand der Forumswesthalle zusammen. cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

3719 cf. oben 289, mit Anm. 2888.

3720 Zu den Zugängen im griechischen Theater ausführlicher oben 117–122.

3721 Dazu oben 357–367.

3722 Ausser Betracht bleibt Acelum, wo die Form der *aditus* unbekannt ist, cf. den Katalogteil *s. v.*

3723 cf. jetzt I. Baldassarre u. a., Il teatro di Neapolis. Scavo e recupero urbano, AIONArchStAnt, Quad. 19 (2010) Taf. 3 B, schematischer Gesamtplan.

3724 In Copiae hat die Cavea ebenfalls die Form eines Kreissegments, doch hängt dieser Sonderfall mit der Entstehung als Umbau aus einer Porticus-Anlage zusammen.

nicht. Um *aditus* mit parallelen Seitenwänden zu erhalten, musste die Richtung der äussersten Radialmauern des Caveaunterbaus modifiziert werden, wie dies der Plan von Iguvium besonders deutlich zeigt[3725]. Hier ist die äusserste keilförmige Radialmauer beim Planungsvorgang mit ihrer Spitze so weit gegen die Spitze der zweitäussersten Mauer hin verschoben worden, bis ihre Aussenseite parallel zur Front des Bühnenhauskomplexes verlief. Ganz entsprechend wurde in Augusta Praetoria[3726] vorgegangen, während in Augusta Bagiennorum[3727] und in Eporedia[3728] je die zweitäusserste und die äusserste Radialmauer verschoben worden sind. In Peltuinum sind die überwölbten *aditus* an den Halbkreis der Cavea angeschoben, der auf der Aussenseite dafür etwas überzogen werden musste. Bei Brixia und Tergeste handelt es sich um Caveae, die nicht über Radialkammern errichtet sind.

Bezieht man die übrigen westlichen Theater mit in den Halbkreis der Cavea integrierten *aditus* mit ein, zeigt sich, dass nur in den wenigsten Fällen die *aditus*-Form mit nach innen konvergierendem Grundriss gewählt worden ist. Es sind dies ausschliesslich nordafrikanische und balkanische Beispiele, nämlich Bulla Regia, Caesarea (Iol), Sabratha, Tipasa, Salona, Scupi und Virunum. Demgegenüber haben die Theater von Augusta Raurica 3, Divona Cadurcorum, Augusta Emerita, Malaca, Olisipo, Segobriga, Carthago, Cuicul, Thamugadi, Thignica, Thubursicum Numidarum, Thugga und Issa, damit alle gallischen und alle spanischen Beispiele *aditus* mit parallelen Seitenwänden. Zu diesen hinzu kommt Caesaraugusta, welches im orchestranäheren Bereich *aditus* dieser Form aufweist, während der Zugangsbereich beim äusseren Radialkammerkranz konvergierend ausgebildet ist. Der Befund ist damit sehr deutlich: Die nach innen konvergierenden *aditus* sind bald zu einem altertümlichen Element geworden, das in der Kaiserzeit rasch aufgegeben wurde, zu Gunsten einer konstruktiv nicht wesentlich schwierigeren, in der Benutzung aber vorteilhafteren Form der *aditus* mit parallelen Seitenwände, wie sie schon seit der republikanischen Zeit in Gebrauch war. Nur in einigen provinziellen Theatern in Nordafrika und auf dem Balkan ist die konvergierende Form auch noch im 2. Jahrhundert n. Chr. verwendet worden.

Keine Grundrissprobleme dürften die *aditus* bei den Theatern gebracht haben, wo die *aditus* nicht zum Caveahalbkreis geschlagen worden sind. Doch auch hier gibt es einige besondere, nicht in das oben gezeichnete Bild passende Fälle. So finden sich in Libarna und in Nora, beides Bauten, die über einem aufgeschütteten Caveaunterbau errichtet wurden, nach innen konvergierende *aditus*, deren Grundriss in Anlehnung an frei über Radialkammern gebaute Vorbilder übernommen worden sein muss und die nur als Kuriosität gelten kann. In Scolacium konvergiert der Südwest-*aditus* ebenfalls leicht gegen die Orchestra hin, doch handelt es sich bloss um eine Bauungenauigkeit. In Volaterrae liegen die beiden *aditus* nicht exakt in einer Flucht[3729], auch dies wohl eine Bauungenauigkeit. Asymmetrisch sind die beiden *aditus* in Leptis Magna gestaltet, was mit der schon besprochenen[3730] unterschiedlichen Treppenlösung an den beiden Caveaflügeln zusammenhängt. Eine einmalige Lösung zeigt Herakleia Lynkestis, wo die *aditus* im äusseren Bereich hallenartig verbreitert und mit Nischen und Aufgängen auf die Cavea versehen sind. Im *theatrum tectum* von Pompeii sei auf die Besonderheit hingewiesen, dass die *aditus* zur Hälfte von den halbkreisförmigen Aufgangstreppen zum Umgang hinter den flachen Ehrenstufen verstellt sind, nicht eben eine funktionale Lösung. Und schliesslich sei nochmals darauf hingewiesen, dass im *theatrum Pompei* die *aditus* nur durch eine Pfeilerreihe von den *basilicae* getrennt gewesen zu sein scheinen[3731].

Unter den Theatern Italiens, bei welchen die *aditus*-Breite nur teilweise zum Halbkreis geschlagen ist, zeigen drei einen nach innen konvergierenden *aditus*-Grundriss. Es sind dies Amiternum, Beneventum und Spoletium. Bemerkenswert ist im Licht der oben gewonnenen Ergebnisse das späte Zeugnis in Beneventum.

Ein Ort mit besonderer repräsentativer Wirkung waren die Öffnungen der *aditus* in die Orchestra. Darüber befanden sich die *tribunalia*[3732], Sitz der Magistraten, welche die Spiele veranstalteten und damit ein besonderer optischer Anziehungspunkt für die Blicke des Publikums. Zu erwarten wäre daher, dass diese *aditus*-Tore auch architektonisch besonders hervorgehoben werden. Dafür gibt es allerdings nur vereinzelte Zeugnisse, denn die Gewölbe der *aditus* und erst recht

3725 cf. P. Moschella, Dioniso 7, 1939, Abb. 1 nach S. 8.

3726 cf. den Plan in AAVV, Archeologia in Valle d'Aosta (1981) 86, Abb. 25.

3727 cf. den Plan bei G. Assandria/G. Vacchetta, NSc 1894, 156, Plan nach dem ersten Grabungsjahr. Bisher ist kein neuerer Plan veröffentlicht worden!

3728 cf. den Plan bei Mansuelli, Urbanistica Taf. 58.

3729 cf. den Plan bei G. Cateni (Hrsg.), Il teatro romano di Volterra (1993) 145. Auch bei O. Luchi, Prospettiva 8, 1977, 37, Abb. 1.

3730 Oben 364 mit Anm. 3533.

3731 Dazu schon oben 279 bei der Analyse des *theatrum Pompei*.

3732 Dazu oben 348–350.

deren Ausgänge in die Orchestra sind nur in einzelnen Fällen einigermassen erhalten. In Brixia endeten die überwölbten *aditus* innen in einer 2,6 m hohen und 2,5 m weiten Tür mit einem horizontalen Türsturz, in Augusta Emerita sind die Ausgänge in die Orchestra mit Toren mit horizontalen Architraven hervorgehoben. Auch in Carthago Nova sind die inneren Ausgänge der *aditus* mit einem horizontalen Architrav aus Kalkstein überdeckt, zusätzlich findet sich im Ausgangsbereich an der Analemmawand ein Pilaster. Ähnliche Lösungen wird es auch anderswo gegeben haben. Häufiger scheinen die Ausgänge in die Orchestra jedoch die Bogenform der Gewölbe aufgenommen zu haben[3733]. In Grumentum öffneten sich die überwölbten *aditus* mit Hausteinbogen zur Orchestra. In Scolacium sind die Fassaden der *aditus*-Zugänge in *opus quadratum* errichtet und so hervorgehoben worden. In Thugga sind die ganzen *aditus* mit einem Hausteingewölbe überdeckt. In Baelo markiert je ein Pilaster den inneren Ausgang der *aditus*, breite Pilaster flankieren die Aussenzugänge.

Offenbar wurden nicht selten über den *aditus*-Zugängen zur Orchestra Bauinschriften und Weihinschriften angebracht. Beim *theatrum tectum* von Pompeii waren die beiden Stifterinschrift des *C. Quinctius Valgus* und des *M. Porcius* (CIL X 844) über der Innenseite und über der Aussenseite des südwestlichen *aditus* angebracht[3734]. In Augusta Emerita findet sich auf dem Architrav des *aditus*-Zugangs innen die Bauinschrift mit Nennung des Stifters und Bauherrn *M. Agrippa* (CIL II 474)[3735]. In Carthago Nova trug der horizontale Architrav eine Weihinschrift für *C. Caesar*. In Herculaneum finden sich an dieser Stelle Inschrifttafeln mit der Bauinschrift des *L. Annius Mammianus Rufus*,[3736] ebenso in Tergeste die Tafeln mit den Weihinschriften des Stifters *Q. Petronius Modestus*[3737]. Die in Scolacium sekundär an dieser Stelle verbaute Ehreninschrift für einen *L. Gavins* hat dagegen offenbar nichts mit dem Bau des Theaters zu tun[3738]. In Leptis Magna ist die lateinische und neupunische Weihinschrift des *Annobal Rufus* über den *aditus*-Zugängen innen angebracht[3739]. Auch in anderen Theatern paarweise gefundene Bau- und Weihinschriften könnten ursprünglich in dieser Position angebracht gewesen sein, so diejenigen des *M. Holconius Rufus* und *M. Holconius Celer* (CIL X 833–835)[3740] für die augusteischen Bauphase im grossen Theater von Pompeii, und diejenigen in Urbs Salvia[3741], möglicherweise auch in Ostia (CIL XIV 82)[3742]. Die im Wortlaut nicht genau übereinstimmenden Stiftungsinschriften in Calama[3743] sind nicht im Theater, sondern in sekundärer Verwendung gefunden worden. Von den beiden sich gleichfalls nicht genau entsprechenden Restaurierungsinschriften des Theaters von Rusicade[3744] kommt nur die eine aus dem Theater, die andere befindet sich auf einer Basis, die in der Forumsbasilica gefunden wurde.

Für die frühaugusteische Zeit, aber auch später sind Weih- und Bauinschriften über den *aditus*-Zugängen somit gut bezeugt, was die repräsentative Bedeutung dieser Position innerhalb des Sitzhauses unterstreicht. Zweifellos bilden die erhaltenen Beispiele nur einen kleinen Teil ehemals an dieser für die Anbringung von solchen Inschriften prädestinierten Zeugnisse. Neben dem *balteus*[3745], dem Orchestraboden[3746] und dem Gebälk der Bühnenfront[3747] ist die Zone über den *aditus*-Zugängen in die Orchestra einer der üblichen und offensichtlich bestens geeigneten Orte für die Anbringung der Bau- und Weihinschriften eines Theaters gewesen.

3733 Der für Ferentium angenommene Bogenzugang auf Säulen, cf. Pensabene, Ferento a. O. (oben Anm. 3465) Taf. IV (Schnitt durch Cavea und Bühnenhausbereich), hat in den erhaltenen Bauresten keine Spuren hinterlassen, cf. Pensabene Taf. 33, 1 und 35, 1 sowie den Gesamtplan Taf. 1, und dürfte kaum einer Realität entsprechen. Pensabene nimmt im Text a. O. 5 aus Analogiegründen einen horizontalen Architrav innen an.

3734 cf. Fuchs, Theater 47, B I, 1. 2 und 151.

3735 Auch Fuchs, Theater 152.

3736 Gefunden haben sich drei Inschriften CIL X 1443. 1444. 1445, welche auf den Architraven der *aditus*-Zugänge innen und aussen angebracht waren. cf. Fuchs, Theater 27, B I, 2–4 mit Anm. 4.

3737 Der Anbringungsort der dritten gleichlautenden Inschrift ist nicht bekannt, cf. P. Ventura, in: Verzàr-Bass, Trieste a. O. (oben Anm. 3415) 130–132, E 1 – E 3, besonders zu E 3, Taf. 92f. cf. auch Fuchs, Theater 152.

3738 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

3739 Fuchs, Theater 151. Die beiden Inschriften sind heute wieder an ihrem Platz, cf. Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 24f., Taf. 147. 150, 1.

3740 Der Fundort von zwei der Inschriften ist allerdings nicht bekannt. cf. Fuchs, Theater 44f., B I, 1.2.3; 151.

3741 Die Fragmente der beiden Marmortafeln, welche den Namen eines *C. Fufius Geminus* tragen, wurden im Vorhangkanal gefunden, cf. Fuchs, Theater 68, B I, 1. 2 mit Literatur.

3742 Erhalten sind allerdings nur Fragmente einer einzigen Stiftungsinschrift des *Agrippa*. cf. Fuchs, Theater 42, B I, 1

3743 Stiftungsinschriften der *Annia Aelia Restituta*, cf. CIL VIII 5365. 5366, auch ILAlg 1, 286. 287.

3744 Restaurierung durch *M. Fabius Fronto* im Jahr 225 n. Chr., cf. CIL VIII 7988. 7989, auch ILAlg 2, 37. 38.

3745 Dazu oben 29 mit Anm. 80. Auch unten 803.

3746 Dazu unten 394f.

3747 Dazu unten 802.

Der *balteus*

Im römischen Theater diente die Orchestra längst nicht mehr dem Spiel, schon gar nicht dem Auftritt eines Schauspielerchors. Sie war vielmehr den Zuschauern mit dem höchsten sozialen Rang, insbesondere den Magistratspersonen vorbehalten, welche hier ihre Bänke und Ehrensessel aufstellen liessen[3748]. Eine deutliche Abgrenzung gegen den Zuschauerraum hin war daher erwünscht. Diese wurde oft durch eine Reihe senkrecht gestellter Steinplatten erreicht, hinter welchen ein Umgang vor der untersten Sitzreihe verlief, über welchen die Zuschauer der ersten Reihen ihre Plätze erreichen konnten, ohne den Bereich der Magistratspersonen betreten zu müssen. Besonders deutlich zu erkennen ist dieses Modell der Zugangsorganisation im *theatrum tectum* von Pompeii, wo der ganze Bereich gut erhalten ist; der Umgang ist, wie gelegentlich auch sonst[3749], mit halbrunden Aufgangstreppen erschlossen.

Steinschranken der genannten Art, welche nicht selten aus besonderem Stein gearbeitet worden sind, werden in der archäologischen Fachliteratur mit dem lateinischen Ausdruck *balteus* bezeichnet. Diese Bezeichnung mit der Grundbedeutung Gürtel entspricht jedoch keiner antiken Realität, wie oben[3750] dargelegt worden ist. Dennoch wird sie hier, nachdem sie einmal eingeführt ist[3751], beibehalten, zumal die gebräuchliche lateinische Bezeichnung für dieses Element der Orchestra nicht bekannt ist.

In folgenden Theatern ist ein *balteus* archäologisch nachzuweisen:

– in Italien in Alba Fucens[3752], Albintimilium[3753], Augusta Taurinorum 2, Carsulae, Casinum, Elea 2, Ferentium (?)[3754], Grumentum, Iguvium[3755], Interamnia Praetuttiorum (?)[3756], Luna, Lupiae[3757], Minturnae, Neapolis, Ostia, im *theatrum tectum* in Pompeii, in Saepinum, Spoletium, Suessa, Tarracina, Tusculum, Urbs Salvia, Urvinum Metaurense, Verona und Volaterrae[3758],

– in Sizilien in Katane[3759],

– in Gallien in Alba Helviorum, Apta Iulia, Aquae Sextiae[3760], Arausio, Arelate, Augusta Raurica 3[3761], Boutae, Forum Iulii, Lugdunum, Vasio und Vienna,

– in Spanien in Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bracara Augusta, Caesaraugusta, Gades, Malaca, Segobriga und Tarraco,

– sowie in Nordafrika in Ammaedara[3762], Carthago, Cillium, Leptis Magna, Madauros, Sabratha, Thugga und Tipasa[3763].

Auch in manchen Theatern, wo der archäologische Nachweis nicht mehrt möglich ist, wird man davon auszugehen haben, dass ein *balteus* vorhanden war, der, wie erwähnt, einem funktionalen Bedürfnis des römischen Theaters entsprochen hat. Griechische Vorgänger sind daher nicht zu erwarten und sind auch nicht gefunden worden. Dagegen sind die ältesten Beispiele im römischen Bereich bei den frühesten Theaterbauten zu finden, so bald nach 80 v. Chr. im *theatrum tectum* von Pompeii, in Tusculum[3764], in Alba Fucens , in Casinum, in Minturnae oder in Iguvium. Und auch noch in einem späten Bau wie Albintimilium war die Einrichtung eines *balteus* zumindest vorgesehen. In allen westlichen Provinzen sind die *baltei* im Theater gut

3748 cf. dazu das folgende Kapitel, unten 387–390.

3749 cf. hier Taf. 127f., Abb. 382f.

3750 cf. oben 29 mit Anm. 80.

3751 cf. Coupel/ Frézouls, Philippopolis a. O. (oben Anm. 61) 129.

3752 Die Ausgräber beobachteten Standspuren für einen *balteus*, wovon heute nichts zu sehen ist.

3753 Ein geplanter *balteus* wurde allerdings nie ausgeführt!

3754 Die Existenz eines *balteus*, der wie die flachen Stufen nicht erhalten ist, wird vermutet.

3755 Hier sind am Orchestrarand Einlassungen zur Befestigung der Schranken erhalten.

3756 Die Einlassung für den *balteus* am Innenrand des gepflasterter unteren Umgangs ist nicht sicher nachzuweisen. Von flachen Stufen für Ehrensitze und vom Orchestrapflaster sind keinerlei Reste erhalten.

3757 Der heute weitgehend modern ergänzte *balteus* hat eine besondere, niedrige und breite Form.

3758 Ausgeschlossen werden kann die Existenz eines *balteus* in *Gioiosa Ionica*, welches in der Tradition des älteren Theaterbaus steht, und in Nora,

3759 Keinen *balteus* gegeben hat es in den Theatern griechischen Ursprungs in Akrai und Syrakusai 4–5 sowie im sog. Gymnasion in Syrakusai, welches in einem kultischen Zusammenhang genutzt wurde.

3760 Hier ist in einer zweiten Bauphase auch oben im unteren *maenianum* sekundär eine *balteus*-artige Schranke eingebaut worden, deren Funktion noch nicht geklärt ist. cf. F. Mocci/N. Nin (Hrsg.), Carte archéologique de la Gaule 13/4, Aix-en-Provence, Pays d'Aix, Val de Durance (2006) 265, Abb. 237.

3761 R. Laur-Belart, Führer durch Augusta Raurica [5](1988), bearbeitet von L. Berger, 62 nimmt wegen der grossen Breite der Mauer hinter den drei flachen Stufen für die Ehrensitze offenbar zweimal einen *balteus* (Brüstung) an. Die singuläre Lösung bleibt allerdings Vermutung.

3762 Vom *balteus*, der in der älteren Literatur erwähnt wurde, ist heute nichts mehr zu sehen.

3763 Auf dem schematischen Plan von Thubursicum Numidarum bei Gsell/Joly, Khamissa a. O. (oben Anm. 3191) Taf. 13, ist hinter den drei flachen Stufen in der Orchestra ein *balteus* eingetragen, der jedoch frei ergänzt ist.

3764 Der *balteus* muss wie die ganze Orchestra zum ursprünglichen Bauzustand gehören. Zu den Bauphasen von Tusculum cf. den Katalogteil *s. v.*

bezeugt[3765], überall dort, wo es sich um Städte mit römischer Verwaltung handelt. So darf man schliessen, dass ein *balteus* zur Standardausrüstung einer Orchestra der römischen Art gehört hat. Eine besondere Lösung ist nur aus Scolacium bekannt, wo die flachen Stufen nicht mit einem *balteus* gegen den Umgang hin abgetrennt sind und die hinterste Stufe bloss einen kleinen Absatz aufweist.

Das verwendete Material, aber auch die gelegentlich auf dem *balteus* angebrachten Inschriften zeigen, dass es sich dabei um ein repräsentatives Element im Ganzen der Theaterarchitektur gehandelt hat. Neben gewöhnlicherem Steinmaterial wird nicht selten auch Marmor für die Schranken verwendet. Ein frühes Beispiel ist Casinum[3766], wo die Verwendung von Marmor sonst nur im Bereich der Bühnenfront nachgewiesen ist. Ein *balteus* aus Marmor, teilweise farbig, ist auch in Augusta Taurinorum 2, Ostia, Spoletium, Katane, Lugdunum, Vienna, Acinipo und Baelo nachgewiesen. Im republikanischen Theater von Tarracina bestand der *balteus* aus Metall.

In Leptis Magna ist der erhaltene *balteus* erst später, im Jahr 91/92 n. Chr., zusammen mit einem Altar in der Orchestra von *Ti. Claudius Sestius* gestiftet worden, wie die Inschrift auf dem *balteus* selber sagt. In Boutae scheint die nur sehr fragmentarisch erhaltene Bauinschrift für das ganze Theater auf dem *balteus* angebracht gewesen zu sein, wenn die Deutung der Reste das Richtige trifft[3767].

Vereinzelt sind steinerne Bänke nachgewiesen, welche sich innen an den *balteus* gelehnt haben, so in Vienna und in Malaca. In Vienna besteht die teilweise restaurierte Bank aus Marmor und hat Löwenfüsse, in Malaca stand vor dem *balteus* eine Sitzbank aus lokalem Marmor mit Armlehnen in Delphinform. In Alba Helviorum wurden zwei Löwenfussfragmente gefunden, welche mit rekonstruierten flachen Stufen für Ehrensitze verbunden worden sind, aber wohl eher zu einer Bank in der beschriebenen Art gehört haben werden.

Flache Stufen für die Ehrensitze

Ein charakteristisches Element der römischen Theater sind die flachen Stufen, welche in der Orchestra innerhalb des *balteus*[3768] zu beobachten sind, denn sie hängen direkt mit einer Besonderheit des römischen Verwaltungsrechtes zusammen. Den Magistratspersonen von einer bestimmten Rangstufe[3769] an stand nämlich ein mobiler Ehrensitz, die *sella curulis* zu[3770], welche sich die einzelnen Magistrate nachtragen liessen, um sie am Ort ihres Auftritts, bei Gericht[3771], aber eben auch im Theater[3772], aufstellen zu lassen. Für die Aufstellung im Theater war ein repräsentativer Ort erwünscht, und dieser wurde in der Orchestra gefunden, welche für das Theaterspiel ja nicht mehr benötigt wurde. Weniger hohe Beamte sassen auf den *subsellia*, mobilen Bänken[3773]. Nach Vitr. V 6, 2, der sich offensichtlich auf die stadtrömischen Verhältnisse bezieht, war die Orchestra den Senatoren vorbehalten[3774]: *in orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata*. Das Gesetz für die Kolonie Urso legt fest, dass dort römische Magistratspersonen, römische Senatoren und ihre Söhne sowie Decurionen von Urso in der Orchestra sitzen durften[3775]. Die Regelung dürfte ähnlich auch für die anderen Städte ausserhalb Roms Geltung gehabt haben.

In griechischen Theatern sind für diese römische Nutzung der Orchestra keine Vorstufen zu erwarten. Dort diente die Orchestra selbst nach der Einführung des hohen Proskenions noch immer auch dem Spiel, etwa bei der Wiederaufführung klassischer Dramen[3776]. Für besonders zu ehrende Persönlichkeiten unter den Zuschauern stand traditionsgemäss eine, gelegentlich auch mehr als eine Reihe von Sitzen am Orchestrarand, vor der ersten normalen Sitzreihe, zur Verfügung, die Prohedrie[3777]. Diese Sitze waren oft mit Armlehnen ausgerüstet, auch fein dekoriert, aber es handelte sich um fest eingebaute Sitze. Dies gilt auch für die Marmor-

[3765] Wenn Beispiele aus dem Balkan fehlen, dürfte dies mit dem Fundzufall in Zusammenhang stehen. Ausgeschlossen werden kann ein *balteus* im Theater griechischen Ursprungs in Buthroton und in Herakleia Lynkestis, welches von Anfang an für Arenaspiele gebaut worden ist, cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

[3766] Die Spätdatierung bei Courtois 1989, 216 trifft nicht das Richtige, der *balteus* gehört zur ursprünglichen Orchestra; cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

[3767] cf. zum Problem insgesamt den Katalogteil *s. v.*

[3768] cf. oben 28 mit Anm. 80 zum *balteus* als äusserer Begrenzung der flachen Stufen.

[3769] Zum Recht auf die *sella curulis* allgemein Meyer, Staatsgedanke a. O. (oben Anm. 2679) 38. 111. 141f.

[3770] Zu diesem Begriff oben 377, Anm. 3642.

[3771] cf. Th. Schäfer, Imperii insignia: sella curulis und fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate, RM, 29. Ergh. 1989, 63.

[3772] cf. Schäfer, Imperii insignia a. O. 64.

[3773] Zum Recht auf die einfachere *sella* und auf das *subsellium* Meyer, Staatsgedanke, a. O. 142. Zum Begriff *subsellia* oben 377, Anm. 3641.

[3774] Das Privileg für die Senatoren bestand seit 194 v. Chr. und wurde von Augustus bestätigt. cf. Livius 34, 44. Cicero, *Pro Cornelio de maiestate, ap*. Q. Asconius Pedanus, cf. Th. Stangl, Ciceronis Orationum Scholiastae 2 (1912) 55, und *har. resp*. 24. Valerius Maximus II 4, 3.

[3775] cf. *Lex Coloniae Genetivae Iuliae* s. *Ursonensis* LXXI und CXXVII = CIL II 5439. Riccobono/Baviera Fontes a. O. (oben Anm. 2822). Crawford, Roman Statutes 1 a. O. (oben Anm. 2822) 403. 424 (LXXI); 414. 430 (CXXVII). Rawson, BSR 1987, 107.

[3776] Dazu oben 177, Anm. 1516.

[3777] Zu dieser oben 122–129.

throne, wie sie vor allem im späten Hellenismus manchmal in der Orchestra selber aufgestellt wurden[3778].

Flache Stufen in der Orchestra, welche für die Aufstellung von *subsellia* verwendet werden konnten, müssen daher als ein Zeugnis für eine lokale Verwaltung nach römischer Art verstanden werden. Sie sind bei vielen römischen Theatern im Westen nachgewiesen, so

– in Italien in Acelum, Albintimilium, Antium, Aquinum, Atria (?)[3779], Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Beneventum, Cales, Carsulae, Casinum, Castrum Novum[3780], Concordia (?)[3781], Faesulae, Falerii Novi (?)[3782], Ferentium, Helvia Ricina, Herculaneum, Liternum, Luna, Lupiae, Minturnae, Neapolis, Nemi, Nuceria 2–3, Ostia, Parma, Pola (Theater am Kapitol), Pompeii (grosses Theater 3 und *theatrum tectum*), Saepinum, Scolacium, Spoletium, Suessa, Tergeste, Tibur (Hercules-Heiligtum), Urvinum Metaurense, Venafrum und Volaterrae,

– in Gallien in Alba Helviorum, Apta Iulia, Arelate, Augusta Raurica 3, Forum Iulii, Lugdunum, Vasio und Vienna,

– in Spanien in Acinipo, Augusta Emerita, Caesaraugusta, Carthago Nova, Gades, Italica, Malaca, Olisipo, Pollentia, Saguntum und Segobriga,

– in Nordafrika in Ammaedara, Bulla Regia, Carthago, Cillium, Cuicul, Hippo Regius, Leptis Magna, Madauros, Sabratha, Sufetula, Thamugadi, Thubursicum Numidarum, Thugga und Tipasa,

– sowie auf dem Balkan in Salona.

In Sizilien sind bisher keine Beispiele nachgewiesen.

Keine flachen Stufen gab es in Alba Fucens, Amiternum, Copiae, Elea 2, *Gioiosa Ionica*, Iguvium, Mevaniola, Nora, in den Villentheatern von Pausilypum und Planasia, in Tarracina und Tusculum, sowie, ausserhalb Italiens, in Akrai 2, Syrakusai S 4 – S 5, im sog. Gymnasion in Syrakusai, im Kulttheater in Vienna, in Baelo, Tarraco, Limisa, Buthroton und in Herakleia Lynkestis. Hinzu kommt wohl auch Arausio. Ihr Fehlen lässt sich erklären. Griechische Ursprünge hat die Orchestra in Elea 2, Akrai 2, Syrakusai S 4 – S 5 und Buthroton, in griechischer Tradition steht auch *Gioiosa Ionica*[3783]. In den kaiserlichen Villentheatern von Pausilypum und Planasia waren Stufen für *subsellia* nicht erforderlich, ebensowenig offenbar in den in einem kultischen Zusammenhang verwendeten Bauten im sogenannten Gymnasion in Syrakusai und in Vienna. Architektonische Sonderfälle sind Copiae und Mevaniola. In Herakleia Lynkestis, wo die Orchestra von Anfang an als Arena genutzt wurde, konnte kein Platz für *subsellia* sein.

So bleiben als besondere Fälle Nora, Baelo, Tarraco und Limisa, sowie wohl Arausio[3784]. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die *subsellia* auch direkt auf dem Orchestraboden stehen konnten Eine solche Lösung ist wohl bei den genannten Bauten zu vermuten, die in Städten stehen, welche sicher eine römische Verwaltung hatten; Nora war in der früheren Kaiserzeit ein *municipium*, das Theater liegt mitten im Siedlungsgebiet[3785]. In Limisa ist über den Kontext, in welchem das Theater steht, kaum etwas bekannt[3786].

Bemerkenswert ist schliesslich das Fehlen der flachen Stufen in den spätrepublikanischen und frühaugusteischen Bauten von Alba Fucens, Amiternum, Iguvium, Tarracina und Tusculum, denn andere frühe Theater haben flache Stufen. Solche sind nachgewiesen im *theatrum tectum* von Pompeii, in Cales, Casinum, Falerii Novi (?), Liternum, Minturnae, Scolacium und Spoletium sowie in Hippo Regius. Die frühesten Belege im *theatrum tectum* von Pompeii, welches in den Beginn der römischen

3778 Zu diesen oben 126–129.

3779 Der Plan von 1662 bei Mansuelli, Urbanistica Taf. 60 zeichnet am Innenrand der Cavea ein besonders breites Fundament, das wohl mit der Präsenz von flachen Stufen für *subsellia* zu erklären ist.

3780 Das Theater ist nicht sicher lokalisiert, doch bezeugt die Inschrift CIL XI 3583 aus Castrum Novum die Stiftung eines *subseliarium*, womit nur die flachen Stufen für die *subsellia* gemeint sein können.

3781 Der Umgang um die Orchestra war mit Ziegeln gepflastert; es handelt sich um den Unterbau für Ehrensitze oder um eine Kanalabdeckung, cf. Di Filippo Balestrazzi, Antichità altoadriatiche 41, 1994, 188.

3782 Die Stufen erscheinen nur auf dem Plan bei L. Canina, L'antica Etruria marittima (1846) Taf. 9, dessen Zuverlässigkeit im Einzelnen fraglich ist. Der Stufenhalbkreis ist in jedem Fall zu weit vorgezogen und verstellt die *aditus*.

3783 cf. oben 304.

3784 Hier wurden von J. Formigé, CRAI 1916, 455, drei flache Stufen für Ehrensitze ergänzt. Der gewachsene Fels steht jedoch in der Orchestra so hoch an, dass solche Stufen nie vorhanden gewesen sein können! Der Plan bei Caristie, Monuments antiques à Orange a. O. (oben Anm. 3372) Taf. 33 oben gibt vor den untersten Sitzreihen und der Fussbank einen Umgang wieder, innerhalb davon Reste vielleicht eines *balteus*, aber keine flachen Stufen; die in der Ansicht bei Caristie a. O. Taf. 31 oben wiedergegebenen Stufen sind trotz ihrer flachen Form die untersten Sitzreihen!

3785 cf. G. Pesce, EAA 5, 1963, 540f. mit Luftbild der Siedlung Abb. 690.

3786 Zur Siedlung cf. K. Belkhodja, Africa 2, 1967–68, 313.

Kolonie zurückgeht und die neue römische Stadtverwaltung direkt widerspiegelt[3787], zeigen, dass flache Stufen für die *subsellia* in den Theatern römischer Art von Beginn an ein wichtiges Element für die Gestaltung des Orchestrabereichs waren; wenn sie zunächst gelegentlich auch noch fehlen konnten, dürften sie später, wie der archäologische Befund deutlich macht, zum obligatorischen Element für Theater in nach römischem Recht verwalteten Städten geworden sein[3788], auch wenn die flachen Stufen heute mancherorts nicht mehr nachzuweisen sind. Eine besondere Lösung findet sich in Tarracina, wo die vordersten beiden Sitzreihen durch die *praecinctio* und einen *balteus* vom übrigen Sitzhaus abgetrennt waren und offensichtlich als Ehrensitze dienten. Diese Lösung ist von hellenistischen Theatern in Sizilien bekannt[3789].

Auch für die flachen Stufen wurde, wie für den *balteus*[3790] und für das Orchestrapflaster[3791], nicht selten kostbareres Steinmaterial verwendet. Marmor ist bezeugt im grossen Theater in Pompeii 3, in Augusta Emerita und in Malaca. Daneben wurde auch schlichtes Material benutzt, so in Concordia Ziegel,

Die Anzahl der flachen Stufen ist, soweit die Gesamtzahl noch festzustellen ist, je nach Bau unterschiedlich. Nur eine Stufe gab es in Augusta Bagiennorum, Helvia Ricina, Luna, Nemi, Pola (Theater am Kapitol), Tergeste (?)[3792]; Arelate, Acinipo, Carthago Nova, Sufetula, Tipasa und Salona. Zwei Stufen[3793] gab es in Antium, Augusta Praetoria, Carsulae, Liternum, Ostia, Spoletium, Urvinum Metaurense, Volaterrae[3794]; Saguntum, Ammaedara[3795], Carthago und Cillium. Drei Stufen sind vorhanden in Cales[3796], Casinum, Herculaneum, Lupiae, Minturnae[3797], Scolacium, Suessa, Alba Helviorum[3798], Augusta Raurica 3, Forum Iulii, Augusta Emerita, Caesaraugusta, Italica, Malaca, Olisipo, Pollentia, Segobriga, Bulla Regia, Cuicul, Hippo Regius, Madauros, Thamugadi und Thubursicum Numidarum. Vier Stufen sind nachgewiesen in Beneventum[3799], Faesulae, Nuceria 2–3, Pompeii (grosses Theater 3), Pompeii (*theatrum tectum*), Saepinum, Venafrum; Lugdunum, Vasio, Vienna und Sabratha. Fünf Stufen hatten Neapolis[3800] und Thugga, sechs Stufen Leptis Magna. Unbekannt bleibt die Anzahl der Stufen in Acelum, Albintimilium, Apta Iulia[3801], Atria (?)[3802], Augusta Taurinorum, Castrum Novum, Ferentium, Parma und Verona (?).

Die Anzahl der Stufen variiert somit zwischen einer und sechs. Zunächst könnte man annehmen, dass die Zahl oder allenfalls die gesamte Länge der zur Verfügung stehenden Fläche[3803] von der Grösse einer Stadt und den Bedürfnissen der regionalen Verwaltung abhängt, doch trifft dies offensichtlich nicht zu, wenn man beobachtet, dass im Theater einer doch wohl eher kleineren Stadt wie Faesulae vier flache Stufen nachgewiesen sind, während im etwa gleichzeitigen Theater in Ostia nur zwei Stufen vorhanden waren und ein doch eher grosses Theater wie Arelate mit einer einzigen Stufe auskam. Schon bei den republikanischen und frühaugusteischen Bauten finden sich verschiedene Stufenzahlen, doch sind drei Stufen vorherrschend, mit Ausnahme des kleinen Theaters von Liternum mit nur zwei Stufen. Nicht weiter verwunderlich ist, dass es im kleinen *theatrum tectum* in Pompeii vier Stufen gegeben hat. Auch so dürfte der Platz eher knapp geworden sein, wenn man die vier Stufen weit grösserer Länge im grossen Theater augusteischer Zeit von Pompeii 3 vergleicht. Die ältesten Beispiele mit

3787 Die beiden *duoviri C. Quinctius Valgus* und *M. Porcius*, welche den Bau auf Beschluss der *decuriones* errichtet haben (cf. CIL X 844 = I² 1633.), müssen zu den ersten der neuen *Colonia Veneria Cornelia Pompeianorum* gehört haben. Zu diesen Personen in Pompeii cf. P. Castrén, Ordo Populusque Pompeianus, ActaInstRomFin 8, 1975, 88–91 sowie 209f., no. 321; 212, no. 329, 4.

3788 Die wenigen möglichen Ausnahmen, Nora, Baelo, Tarraco und Limisa sowie wohl Arausio sind eben genannt worden.

3789 cf. oben 125.

3790 Dazu oben 387.

3791 Dazu unten 391.

3792 Der Nachweis ist unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

3793 Mindestens zwei Stufen sind im Theater im Hercules-Heiligtum von Tibur nachgewiesen.

3794 Möglicherweise gab es auch drei Stufen.

3795 Nur eine der ursprünglich zwei Stufen ist noch vorhanden.

3796 Die Anzahl ist nicht ganz gesichert, nachgewiesen ist nur die unterste Stufe. cf. S. De Caro, CMGr 39, 1999, 620.

3797 Eine schmale dritte Stufe vor dem *balteus* bot keinen Platz für weitere *subsellia*.

3798 Hier wurden drei flache Stufen rekonstruiert, cf. Lauxerois/André/Jourdan, Alba a. O. (oben Anm. 3566) 48, Abb. 20f. Den Ehrensitzen werden zwei Fragmente von Beinen mit Löwenfüssen zugewiesen.

3799 Deutlich ist der Unterbau für flache Stufen in der Orchestra, doch ist nicht mehr zu erkennen, ob die rekonstruierte Anzahl von vier Stufen das Richtige trifft.

3800 Die Anzahl scheint nicht ganz gesichert zu sein.

3801 Nur eine von ehemals mehreren Stufen konnte bisher nachgewiesen werden.

3802 cf. zu diesem hier oben und den Katalogteil *s. v.*

3803 Unbekannt bleibt, wie viel Platz für einen einzelnen Magistraten mit seinem Stuhl eingerechnet wurde, doch wird man nicht mit einer allzu engen Bestuhlung rechnen wollen.

einer einzigen Stufe, darunter das Theater am Kapitolshügel in Pola, Acinipo und das fest datierte Carthago Nova, fallen in die schon entwickelte augusteische Zeit, doch fehlen mit Sufetula und Tipasa auch Beispiele aus dem vorgerückten 2. Jahrhundert n. Chr. nicht.

Regionale Unterschiede lassen sich nicht sicher bestimmen, auch wenn möglicherweise doch gewisse Eigenheiten sichtbar werden. Zwar zeichnet sich bei den grösseren Theatern Galliens eine gewisse Häufigkeit für drei oder vier Stufen ab, doch hat gerade Arelate nur eine Stufe und Arausio wohl überhaupt keine Stufen für *subsellia*. In Spanien sind drei Stufen am meisten verbreitet, auch in kleineren Bauten wie Pollentia (La Alcudia) oder Segobriga, doch gibt es auch andere Lösungen. Eine Stufe haben der kleine Bau in Acinipo und das grosse Theater von Carthago Nova, die beide früh in der spanischen Theaterbautradition anzusetzen sind. Sehr auffällig ist die grosse Anzahl von Stufen bei den nordafrikanischen Theatern des 2. Jahrhunderts. Ein eher kleineres Theater wie Thugga hat nicht weniger als fünf Stufen, der allerdings bedeutend grössere Bau in Sabratha vier Stufen, kleine Bauten wie Bulla Regia, Cuicul, Madauros, Thamugadi oder Thubursicum Numidarum deren drei. Der recht grosse augusteische Bau von Leptis Magna fällt mit der grössten, nur hier nachgewiesenen Zahl von sechs Stufen auf. Ob daraus abzuleiten ist, dass in Nordafrika, insbesondere im 2. Jahrhundert n. Chr., ein besonders grosses Bedürfnis für solche Stufen bestand, weil das Recht der *subsellia* möglicherweise ausgedehnt worden ist, muss aber doch wohl offen bleiben.

Der Orchestraboden

Im griechischen Theater bestand der Orchestraboden in der Regel aus einer Erd- oder Lehmschicht[3804]. Nur ein solcher Boden konnte mit seiner Elastizität die Bewegungen der Chortänzer auffangen. Auch wo heute eine Felsoberfläche vorhanden ist, wird man annehmen müssen, dass diese wenigstens zum Zeitpunkt der Aufführungen mit einer Bodenschicht, bei welcher es sich nicht um Erde gehandelt haben muss, bedeckt wurde[3805]. Böden aus Steinplatten hat es in griechischen Theatern nicht gegeben[3806]!

Die Orchestra des römischen Theaters diente nicht mehr zum Tanzen. Sie war zum optischen Zentrum des Bauwerks geworden, in ihrem Bereich hielten sich die höheren Würdenträger auf, soweit sie nicht auf einem *tribunal* sassen. Es lag daher nahe, die Orchestra durch besonderen Schmuck herauszuheben. Schon ein einfacher Steinplattenboden ermöglichte ein gutes Reinhalten des Platzes und den schnellen Abfluss des Regenwassers. So versteht es sich von selbst, dass römische Orchestren gepflastert sind.

Das Orchestrapflaster ist in vielen Bauten ganz oder teilweise erhalten oder doch archäologisch nachgewiesen. Die bekannten Beispiele sind die folgenden:

– in Italien Acelum, das Albanum Domitiani, Albintimilium, Amiternum, Antium, Atria (?)[3807], Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Beneventum, Bononia 1, Bononia 2, Cales, Carsulae, Casinum, Concordia, Copiae 3[3808], Faesulae, Faleria 2, Falerii Novi, Ferentium, Helvia Ricina, Herculaneum, Iguvium, Liternum, Luna, Lupiae, Mevaniola, Mons Aegrotorum, Nemi, Nora, Nuceria 2–3, Ostia, Parma, Planasia, Pompeii (grosses Theater 3), Pompeii (*theatrum tectum*), Saepinum, Scolacium, Spoletium, Suessa, Tergeste (?)[3809], Tibur (Akademietheater), Urvinum Metaurense, Verona und Volaterrae.

– in Sizilien Akrai 2, Katane 3, Syrakusai S 4 – S 5, und das sog. Gymnasion in Syrakusai.

– in Gallien Alba Helviorum, Aquae Sextiae (zweite Bauphase), Arelate, Augustodunum, Divona Cadurcorum, Forum Iulii, Lugdunum, Noviomagus, Tolosa, Vienna und das Kulttheater in Vienna.

– in Spanien Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Caesaraugusta, Carthago Nova, Italica, Malaca, Olisipo, Pollentia, Saguntum, Segobriga, Tarraco und Termes.

– in Nordafrika Ammaedara, Bulla Regia, Carthago, Cillium, Cuicul, Leptis Magna, Limisa, Madauros, Sabratha, Simitthus, Sufetula, Thamugadi, Thubursicum Numidarum, Thugga, die Schautreppenanlage in Thugga und Tipasa.

– sowie auf dem Balkan Buthroton[3810], Hadrianopolis, Herakleia Lynkestis und Virunum.

3804 Dazu oben 144.

3805 Zu denken wäre etwa auch an organisches Material wie Gras, Blätter, Stroh u.ä.

3806 Die wenigen angeblichen Beispiele für Steinböden in griechischen Theatern sind oben 145 besprochen worden.

3807 Das Pflaster ist nur auf dem alten Plan von 1662, Mansuelli, Urbanistica Taf. 60, überliefert, wo sich der zweifarbige Bodenbelag aus Marmor im BH-Bereich und in der Orchestra erstreckt, was kaum einer Realität entsprochen haben kann.

3808 Der Marmorboden ist eine Erneuerung der Phase 3.

3809 Vom Orchestrapflaster sind keine Reste *in situ* erhalten; bei der Grabung gefundene Fragmente von roten Platten könnten jedoch dazu gehört haben.

3810 Der Orchestraboden ist hier beim römischen Umbau eingebracht worden.

Im Allgemeinen hat das Orchestrapflaster die ganze Fläche und zumindest den nicht überwölbten Bereich der *aditus* eingenommen. Eine besondere Form liegt in Amiternum vor, wo die Orchestra im Bereich zwischen den *aditus* mit Platten gepflastert war, welche mit Orthostaten gegen den Rest der Orchestra hin abgetrennt sind, dieses (nur teilweise erhaltene) Plattenpflaster führt die im offenen Bereich der *aditus* verlegte Plattenlage anderer Orientierung weiter; in Amiternum fehlten auch, wie schon erwähnt, flache Stufen für die *subsellia*.

Als Bodenmaterial für die Orchestra kommen verschiedene Steinarten vor, aber auch Marmor. Anderes Material ist selten, Mosaikdekorationen bleiben die Ausnahme. Grundsätzlich ist in manchen Fällen zu fragen, ob es sich um den ursprünglichen oder um einen sekundär verlegten Boden handelt, wie dies in Copiae nachgewiesen ist; meist fehlen die Beurteilungskriterien, und bei besonders kostbaren Böden besteht immer der Verdacht, dass sie ursprünglichere einfachere Böden ersetzt haben könnten.

Verbreitet sind Böden aus dem jeweils lokalen Stein, der in der Regel auch als Baumaterial für andere Teile des jeweiligen Theaters gedient hat. Aus Travertin bestand das Orchestrapflaster in Carsulae und Faleria, aus Peperin in Ferentium und vielleicht in Falerii Novi, aus Sandstein in Bononia 1, aus Kalkstein in Amiternum, Iguvium, Lupiae, Saepinum, Scolacium, Akrai 2, Forum Iulii, Saguntum, Ammaedara, Cillium, Cuicul[3811], Madauros, Sufetula, Thamugadi, Thubursicum Numidarum, Thugga, bei der Schautreppenanlage von Thugga und in Buthroton; aus verschiedenartigen nicht näher bekannten Steinsorten bestanden die Böden im Albanum Domitiani[3812], in Cales (?), Carsulae, Tergeste (?)[3813] und in Virunum[3814]. Nicht genauer bekannt ist das Material der regelmässig versetzten Bodenplatten in Hadrianopolis.

Daneben sind aber auch Böden aus Ziegeln bezeugt, so in Augusta Bagiennorum, in Augusta Taurinorum, wo der Ziegelboden den ursprünglichen Marmorboden der ersetzt hat, und in Helvia Ricina. In Augusta Bagiennorum stand in der Nähe kein brauchbarer Stein zur Verfügung, die Mauern sind aus Flusskieseln und Ziegelbändern aufgebaut; Marmor kam für die Bühnenfront zur Verwendung, war aber in diesem einfachen Bau für den Orchestraboden offensichtlich zu kostbar. In Helvia Ricina ist das ganze Theater in *opus latericium* errichtet; der Orchestraboden bestand aus einem dekorativen Pflaster aus sechseckigen und herzförmigen Tonelementen. Orchestraböden aus Cocciopesto waren in Mevaniola, Parma und Syrakusai S 4[3815] vorhanden, einen Boden in *opus signinum* gab es in Tarraco[3816]. In Urvinum Metaurense diente ein direkt auf dem gewachsenen Felsen aufgebrachter Cocciopestoboden als Unterzug für einen Plattenboden aus Marmor mit farbigen Adern[3817]; offen bleibt, ob es sich bei einzelnen der eben aufgezählten Beispiele für Cocciopestoböden ebenfalls nur um Bodenunterzüge handelt. In Parma waren in den Cocciopesto allerdings Marmorstücke eingelegt[3818], der Boden war demnach auf Sicht gearbeitet. In Carthago Nova ersetzte ein Cocciopestoboden, der vielleicht zu einer Kolymbethra gehört hat, einen älteren Marmorboden. Es kann jedenfalls nicht überraschen, dass das nicht sehr witterungsbeständige Cocciopestomaterials[3819] nicht häufig für Orchestraböden verwendet worden ist.

Bei einigen wenigen Bauten, nämlich in Beneventum, Divona Cadurcorum, Pollentia (La Alcudia) und Tipasa, besteht der Orchestraboden aus Mörtel, eine besonders kostengünstige Lösung! In Luna, und in Mons Aegrotorum handelt es sich jedoch nicht um einen Mörtelboden, sondern um den Unterzug für Steinplatten; in Mons Aegrotorum zeichnet sich das geometrische Muster des ehemals vorhandenen Bodens aus Stein oder Marmor im Mörtelunterzug noch ab. Im grossen Theater von Syrakusai S 6 dürfte der späte Mörtelboden, welcher den römischen Marmorboden zudeckt, mit dem Einbau einer Kolymbethra[3820] zusammenhängen und damit kein eigenständiges Gehniveau bilden. In Noviomagus und in Segobriga, wurde der anstehende Fels geglättet und als Orchestraboden genutzt. Der Sandboden in Herakleia Lynkestis erklärt sich aus der Nutzung der Orchestra als Arena[3821].

3811 Erhalten sind nur vereinzelte Reste des Plattenpflasters

3812 Keine Angaben zum Material. Marmor?

3813 Falls die roten Platten zugehörig sind, cf. hier oben Anm. 3809.

3814 Vom Orchestrapflaster waren nur Reste von Marmorplatten erhalten.

3815 Anti/Polacco, Siracusa 1 a. O. (oben Anm. 320) 209, mit Verweis in Anm. 35 auf S. 121, pavimento D.

3816 Die Art der Musterung ist nicht bekannt. cf. M. Berges Soriano, in: Kongress Mérida 1980, 119.

3817 cf. M. Luni, Notizie da Palazzo Albani 6, 2, 1977, 16 mit Abb. 9.

3818 Zu solchen Böden cf. M. L. Morricone Matini, Mosaici antichi in Italia. Pavimenti di signino repubblicano di Roma e dintorni (1971), 28, allerdings mit einer höheren Chronologie.

3819 Zur Technik cf. H. Brem, Studia Ietina 7. Das Peristylhaus 1 von Iaitas: Wand- und Bodendekorationen (2000) 71 mit Literatur in Anm. 142.

3820 Zu den Kolymbethren cf. unten 770–777.

3821 Ein Sandboden ist auch in der als Arena genutzten Orchestra des römischen Theaters von Korinthos nachgewiesen; cf. den Katalog-

Schliesslich sind einige wenige Theater zu nennen, deren Orchestra in der römischen Zeit einen Erdboden hatten. In Pompeii 3 erklärt sich der Boden möglicherweise aus der hellenistischen Bautradition. Ungewöhnlich ist der Erdboden in Planasia und Limisa, während er in Albintimilium damit zusammenhängen könnte, dass dieses Theater schnell fertiggestellt wurde und vielleicht teilweise unfertig geblieben ist.

Sehr häufig sind Orchestraböden aus Marmor, wie sie in Acelum, Antium, Atria (?), Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Bononia 2, Casinum, Concordia[3822], Copiae 3, Faesulae, Herculaneum, Literum, Nemi, Nora, Nuceria 2–3, Ostia, Pompeii (*theatrum tectum*), Spoletium, Suessa, Tibur (Akademietheater), Urvinum Metaurense, Verona, Volaterrae, Katane 3, Syrakusai S 5, im sog. Gymnasion in Syrakusai, in Alba Helviorum, Aquae Sextiae, Arelate, Augustodunum, Lugdunum, Tolosa, Vienna, Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Caesaraugusta, Carthago Nova, Italica, Malaca, Olisipo, Carthago, Leptis Magna und Sabratha nachgewiesen sind. Marmorböden machen fast die Hälfte aller bekannten Orchestraböden aus.

Sichere Aussagen zum Zeitpunkt des Aufkommens der Marmorböden in der Orchestra sind kaum zu machen, da offen bleibt, ob es sich im Einzelfall um den ursprünglichen oder einen sekundären Boden handelt. Unter den republikanischen und frühaugusteischen Bauten haben nur Casinum, Literum, das *theatrum tectum* in Pompeii, Suessa und Spoletium Marmorböden. Derjenige im *theatrum tectum* von Pompeii ist sekundär, auch wenn eine Entstehung noch in republikanischer Zeit nicht ausgeschlossen werden kann[3823]. Literum hilft nicht weiter, da es zu wenig bekannt ist. In Casinum, wo die Bühnenfront aus Marmor erst mit der zweiten Bauphase zu verbinden ist, wird der Marmorboden dem ursprünglichen Bau zugewiesen[3824]; wenn die Beobachtung Carettonis für Casinum zutrifft, bedeutet dies, dass die ersten Beispiele für Marmorböden noch ins Ende der Republik zurückreichen. In Spoletium und in Suessa bleibt offen, ob der Boden ursprünglich ist.

Wenn wir das Augenmerk auf die regionale Verbreitung der Marmorböden richten, zeigt sich, dass diese insbesondere in Italien sehr verbreitet gewesen sind und auch in einfacheren Bauten vorkamen. In Gallien sind es vor allem die grossen Bauten, welche solche Böden haben; es ist kaum ein Zufall, dass in Alba Helviorum Marmor und andere kostengünstigere Steinarten gemischt worden sind. Die Beispiele in Spanien scheinen vor allem in die augusteische und iulisch-claudische Zeit zu gehören. In Nordafrika sind es nur gerade die grossen Bauten von Carthago, Leptis Magna und Sabratha, welche Marmorböden hatten, während sonst Steinböden üblich gewesen sind, wie dies zu den auch sonst meist eher schlichten und nicht sehr grossen Theatern passt. Ähnliches gilt für die Theater auf dem Balkan.

Die Wahl des kostbaren Bodenmaterials unterstreicht die ästhetische Bedeutung, welcher der Orchestra als dem baulichen Zentrum des Theaters zukam. Diese konnte in verschiedener Weise noch zusätzlich gesteigert werden. Neben weissem Marmor wie z. B. in Katane 3[3825] wurden als Bodenmaterial auch wertvolle farbige Marmore verwendet. Der Boden des Theaters in Herculaneum besteht aus *marmor Numidicum* (giallo antico), dem gelben Marmor von Simitthus (Chemtou)[3826]; auch die *tribunalia* hatten einen Marmorboden! In Urvinum Metaurense bestand der Boden aus *marmor Phrygium* (Pavonazzetto)[3827]. Böden aus rosarotem, wohl lokalem Marmor sind in Acinipo und Italica gefunden worden, einen heute nicht mehr erhaltenen roten Marmorboden hatte Augustodunum. Nicht selten waren zweifarbige Marmorböden wie in Atria (?)[3828], Vienna, Augusta Emerita, Baelo, häufig auch mehrfarbige Böden wie in Acelum, Antium, Nora, Nuceria 3[3829], Pompeii (*theatrum tectum*)[3830], Spoletium[3831],

teil *s. v.*

3822 Hier bestand der Unterbau aus Ziegeln. Oder handelt es sich um einen älteren Boden?

3823 Stifter *M. Oculatius Verus* (CIL X 845). Zur Person cf. P. Castrén, Ordo Populusque Pompeianus, ActaInstRomFinl 8, 1975, 199, no. 286, auch zur Datierung.

3824 G. F. Carettoni, NSc 1939, 104 mit Anm. 5.

3825 G. Rizza, Kokalos 26/27, 1980/81, 769.

3826 cf. A. Moretti, EAA 4, 1961, 863, *s. v.* marmo. **Marmor aus diesen Brüchen wurde in der römischen Welt seit spätrepublikanischer Zeit verwendet, nach Plin. nat. 36, 49 erstmals im Haus des M. Lepidus, Konsul im Jahr 78 v. Chr.**

3827 cf. A. Moretti, EAA 4, 1961, 862, *s. v.* marmo.

3828 Dies legt der Plan von 1662 nahe, cf. Mansuelli, Urbanistica Taf. 60.

3829 Der Boden bestand aus Marmor von Teos und solchem von Simitthus sowie aus ägyptischem Alabaster, cf. W. Johannowsky, RStPomp 11, 2000, 29.

3830 Der Marmorboden ist eine Stiftung des *M. Oculatius Verus* und ist sekundär eingebracht worden, wie die Inschrift CIL X 845 sagt. Neben anderen wurden *marmor Numidicum* aus Simitthus verwendet. cf. A. Mau, Pompeji in Leben und Kunst [2](1908) 162; E. La Rocca/M. und A. de Vos, Guida archeologica di Pompei (1976) 158. Auch Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) 56, Taf. 28.

3831 Der Boden ist teilweise mit Spolien antik repariert worden.

Suessa[3832], Tibur (Akademietheater)[3833], Syrakusai S 5[3834], Syrakusai (sog. Gymnasion)[3835], Arelate, Lugdunum, Caesaraugusta[3836] und Olisipo. Keine genaueren Angaben zur Art des Marmors[3837] gibt es für Augusta Taurinorum 1, Bononia 2[3838]. Copiae 3[3839], Nemi[3840], Ostia[3841], Verona[3842], Syrakusai S 5[3843], Alba Helviorum[3844], Carthago Nova,[3845] Carthago[3846], Leptis Magna[3847] und Sabratha. Nur geringe Reste sind erhalten in Augusta Praetoria[3848], Casinum[3849], Concordia[3850], Faesulae[3851], Liternum[3852], Volaterrae[3853] und in Tolosa[3854].

Einfarbige Böden wurden wohl in der Regel mit regelmässigen Platten in Streifen verlegt, wie dies der gut erhaltene Kalksteinboden in Akrai 2[3855] oder der sicher zu rekonstruierende rosafarbige Marmorboden in Acinipo[3856] veranschaulichen können. Sobald mehrere Steinsorten Verwendung fanden, kann vermutet werden, dass sie in Form eines Musters verlegt worden sind. Solche Muster sind nicht selten wenigstens teilweise noch zu erkennen. Die einfache Verlegung in Streifen kommt aber auch beim zweifarbigen Boden in Baelo[3857] vor; wie beim einfarbigen Boden in Acinipo sind die Platten in unterschiedlich breiten Bändern parallel zur Bühne verlegt worden. Eine vergleichbare Art der Verlegung, allerdings etwas unregelmässiger, ist auch in Malaca[3858] zu beobachten, wo der Boden aus weissem Marmor[3859] besteht. Quadratmuster sind für mehrfarbige Böden in Antium[3860] und in Olisipo[3861] bezeugt. In Suessa[3862] und in Augusta Emerita wurde ein Quadratmuster gewählt, bei welchem die Quadratfelder durch andersfarbige Leisten getrennt werden[3863]. Ein verwandtes zweifarbiges Muster mit Rechtecken aus Pentelischem Marmor, die durch Leisten von Verde antico getrennt waren, hat Leptis Magna[3864]

Eine weitere Möglichkeit zum Füllen der Halbkreisfläche der Orchestra und eines allenfalls auf der Bühnenseite angrenzenden Rechtecks bestand darin, durch zur Bühne parallele und senkrechte Bänder ein mittleres Rechteck entstehen zu lassen, welches sich allenfalls mit einem besonderen Muster füllen liess. Beispiele für diese Dekorationsform gibt es in Caesaraugusta[3865] und wohl auch in Carthago[3866]. Auch das sog. Gymnasion in Syrakusai lässt sich wohl hier anschliessen. In Copiae 3[3867] sind auf diese Weise ein mittleres Quadrat und zwei seitliche Rechtecke mit gerahmten Innenflächen geschaffen wor-

3832 Verwendet wurden grüner Serpentin, roter Porphyr und für die Rahmen Cipollino, Giallo antico, Pavonazzetto und wohl afrikanischer Marmor.

3833 Der Orchestraboden bestand aus Porphyr und verschiedenen Marmorsorten, welche in einem nicht näher beschriebenen Muster ausgelegt waren, cf. dazu E. Salza Prina Ricotti, Villa Adriana. Il sogno di un imperatore (2001) 300, nach Pirro Ligorio.

3834 Anti/Polacco, Siracusa 1 a. O. (oben Anm. 320) 210.

3835 Der Marmorboden besass im nicht erhaltenen Zentrum ein Mosaik oder ein Muster aus farbigem Marmor.

3836 Nachgewiesen ist die Verwendung von farbigem Marmor und von Kalkstein in den Farben Ocker, Grün und Grau, cf. M. Beltrán Lloris u. a., BMusZaragoza 4, 1985, 111 und 129, Taf. 3, 1.

3837 Wenn einfach Marmor angegeben wird, wird es sich in der Regel um weissen Marmor handeln.

3838 Der Marmorboden scheint nicht ganz gesichert zu sein.

3839 Erhalten sind nur die Abdrücke der Bodenplatten im Mörtelunterzug; cf. C. F. Giuliani, NSc 1969, Supplemento 1, Sibari 1, 6.

3840 L. Morpurgo, NSc 1931, 243.

3841 Vom Boden ist heute nichts mehr zu sehen.

3842 Es handelt sich, soweit erhalten, um ein einfarbiges Pflaster aus einem hellen Marmor.

3843 Es handelte sich um farbige Marmore nicht näher präzisierter Art, cf. Polacco/Anti, Siracusa 1 a. O. (oben Anm. 320) 210, mit Verweis in Anm. 46 auf S. 121, pavimento E.

3844 Hier waren Marmorplatten zusammen mit anderen Steinplatten verwendet.

3845 Dem Orchestraboden werden schwarze und weisse rhombusförmige Marmorplattenfragmente zugewiesen, cf. S. F. Ramallo Asensio/P. A. San Martin Moro/E. Ruiz Valderas, in: CuadTH 65.

3846 Das Marmorpflaster ist heute durch einen modernen Boden überdeckt oder ersetzt.

3847 Unter dem Marmorboden wurden dreizehn ältere Böden aus bemaltem Stuck festgestellt.

3848 Von dem bei A.W. van Buren, AJA 41, 1937, 489 erwähnten Boden ist heute nichts mehr sichtbar.

3849 Der Marmorboden gehört möglicherweise zum ursprünglichen Bau, cf. oben Anm. 3824.

3850 Nur der Mörtelunterzug und Marmorfragmente sind erhalten. Die Farbgebung bleibt unbekannt, cf. E. Di Filippo Balestrazzi, Antichità altoadriatiche 41, 1994, 188.

3851 Erhalten sind Reste des Unterzugs und Marmorfragmente.

3852 Der heute ganz mit Fragmenten erneuerte Orchestraboden ist sekundär und verwendet auch Inschriftenspolien.

3853 Nur zum kleinen Teil erhalten.

3854 Nachgewiesen ist der Mörtelunterbau. Dass dieser Marmorplatten trug, scheint nicht gesichert zu sein.

3855 cf. den Plan bei Bernabò Brea, Akrai a. O. (oben Anm. 692) Taf. A.

3856 cf. den Plan in Kongress Mérida, Abb. 2 neben S. 218.

3857 cf. den Plan in Kongress Mérida, Abb. 1 neben S. 254.

3858 cf. den Plan bei R. Martìn Delgado, in: CuadTH 192, Abb. 10.

3859 M. Gomez Moreno, Academia. Anales y Boletin de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1, 1, 1951/52, 355.

3860 cf. den Plan in Guida Laterza 5 (Lazio) 297.

3861 cf. den Plan bei A. M. Dias Diogo, in: CuadTH 221, Abb. 19.

3862 Die Quadrate sind hier mit eingeschriebenen Kreisen gefüllt.

3863 Dies zeigen alte Photos vor der Restaurierung, cf. R. Lantier, CRAI 1915, 173, Abb. 4 und W. Trillmich, Anas 2/3, 1989/90, Taf. 10, 1.

3864 cf. Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 81, Taf. 106 und Taf. VII.

3865 cf. den Plan bei M. Beltrán Lloris, in: CuadTH 96, Abb. 15.

3866 cf. den Plan bei Picard/ Baillon, Carthage 17, Abb. 1.

3867 cf. den Plan bei C. F. Giuliani, NSc 1969, Supplement 1: Sibari 1, 16, Abb. 2

den; erhalten sind nur die Abdrücke der Platten im Mörtel des Unterzugs. Ein komplexeres Muster, das auf dem gleichen Grundprinzip wie in Caesaraugusta beruht, zeigt schliesslich Arelate[3868]; um einen inneren Halbkreis, welcher mit einer nicht ganz regelmässigen, durch seitliche Bänder begleitete Rechteckstruktur ausgefüllt wird, legt sich ein Muster aus halbwegs radial ausgerichteten Streifen in einem Kreisbogen, während der Bereich vor der Bühne die Pflasterung der *aditus* aufnimmt. In Vienna sind die gelblichen und rosafarbenen rechteckigen Marmorplatten in parallelen Dreiecken verlegt, deren Spitzen auf das Zentrum des *pulpitum* gerichtet waren[3869].

Ein besonderes, in den Einzelheiten gesichertes Motiv zeigt Lugdunum[3870], wo ein vergleichbares Feldermotiv wie in Copiae 3 erscheint; die Felder sind hier mit Streifen eingefasst und zu den Rechteckfeldern kommen Bogenfelder hinzu. Neben den hier aus westlichen Theatern angeführten Bodendekorationen gibt es, insbesondere in einigen Odeia, darunter in demjenigen von Lugdunum, noch weit anspruchsvollere Beispiele, auf die zurückzukommen ist[3871].

Das überlieferte Muster in Atria (?)[3872] lässt sich mit zwei Farben herstellen, doch ist auch Mehrfarbigkeit möglich. Es bleibt unter den bekannten Mustern singulär, was nicht für eine grosse Zuverlässigkeit des alten Planes von 1662 spricht; eher als um ein Steinplattenmuster könnte es sich um einen Mosaikrapport handeln!

Mosaikschmuck ist für Orchestraböden, und dies mag überraschen, selten und unbedeutend. Mosaiken sind nachgewiesen in Termes, Bulla Regia und Simitthus. Im unscheinbaren Bau von Termes handelte es sich um ein schlichtes weisses Mosaik, welches die Orchestra bedeckte und von welchem heute nichts mehr vorhanden ist. In Bulla Regia ist im Orchestrazentrum sekundär ein Mosaik mit einem Bären verlegt worden, sicher ein Hinweis auf später hier durchgeführte *venationes*. Nur in Simitthus gab es ein bedeutenderes, heute leider nicht mehr erhaltenes halbkreisförmiges Mosaik mit geometrischem Dekor und nicht erhaltenem Mittelmedaillon. Möglicherweise wäre hier der eben erwähnten Boden in Atria (?) anzuschliessen.

Schliesslich ist noch auf eine besondere Art der Dekoration des Orchestrabodens zu verweisen. In Leptis Magna sind unter dem Marmorboden nicht weniger als dreizehn ältere Böden aus bemaltem Stuck festgestellt worden. Ihre grosse Zahl erklärt sich natürlich aus der geringen Haltbarkeit solcher Böden. Ein entsprechender Befund ist aus dem römischen Theater von Caesarea Maritima bekannt geworden, welches von Herodes d. Gr., also vor 4 v. Chr. errichtet wurde und damit aus genau der selben Zeit stammt wie das von *Annobal Rufus* 1/2 n. Chr. eingeweihte Theater in Leptis Magna! In Caesarea Maritima in Samaria sind nicht weniger als vierzehn Bodenschichten festgestellt worden, auch hier ist später darüber ein Marmorboden verlegt worden. In Caesarea Maritima sind die Bodenmuster teilweise noch fassbar[3873]. Grundlage ist ein Streifenmuster, wie es oben für die Stein- und Marmorböden schon beobachtet wurde. Die Streifen sind in regelmässige Felder eingeteilt, quadratische wechseln mit rechteckigen Feldern ab. Die Quadrate schliessen abwechselnd Kreise und auf der Spitze stehende eingeschriebene Quadrate ein. In Leptis Magna wurden verschiedene Muster auf Quadratbasis festgestellt, die aufeinander folgten[3874]. Auch wenn nicht ermessen werden kann, in wie weit die beiden Beispiele in Leptis Magna und Caesarea Maritima nur eine besonders günstige Erhaltungssituation spiegeln, wird man doch annehmen wollen, dass es sich bei den bemalten Orchestraböden aus Stuck nicht um eine verbreitete Dekorationsform gehandelt hat und dass diese insbesondere auf die augusteische Zeit und allenfalls kurz danach beschränkt geblieben sein dürfte, möglicherweise auch auf besonders trockene Gebiete wie Nordafrika und die Levante. Dass diese Dekorationsform angesichts ihrer Vergänglichkeit bald ausser Gebrauch gekommen ist, versteht sich von selber; es ist kaum anzunehmen, dass eine einzelne Bodenschicht mehr als eine Saison gehalten hat, was eine Lebenszeit der Stuckböden von insgesamt dreizehn und vierzehn Jahren ergäbe!

Eine weitere Besonderheit, welche die repräsentative Bedeutung der Orchestra unterstreicht, sind die nicht selten in diesem Bereich angebrachten Bodeninschriften, für welche grosse Bronzebuchstaben in den Boden eingelassen wur-

3868 cf. den Plan bei Formigé, Remarques, 25–87, Taf. 1.

3869 cf. Formigé, Le théâtre de Vienne a. O. (oben Anm. 3182) 13 und den Plan Abb. 30, auf welchem das Muster leider nicht angegeben ist. Auch die Ansichten des Orchestrabodens auf Abb. 12 und Abb. 28 sind wenig aussagekräftig.

3870 cf. den Plan bei Wuillemier, Fouilles de Fourvière a. O. (oben Anm. 3331) Plan B.

3871 Zum Odeion von Lugdunum cf. den Katalogteil *s. v.* Lugdunum, Odeion, zu den Böden der Odeia im Allgemeinen unten 729f. Zu erinnern wäre auch an den römischen Orchestraboden im Dionysostheater von Athenai, cf. Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 539, Abb. 676; 546, Abb. 683.

3872 cf. Mansuelli, Urbanistica Taf. 60.

3873 cf. A. Frova, Caesarea maritima, in: E. Arslan (Hrsg.), Le civiche raccolte archeologiche di Milano (1980) 213, Abb. 206.

3874 cf. im Einzelnen Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 82 mit Taf. 108, wo die verschiedenen Muster farbig rekonstruiert sind.

den. Solche sind bezeugt im *theatrum tectum* von Pompeii, und in den spanischen Theatern von Baelo und Malaca. Pompeii macht deutlich, dass es sich nicht bloss um eine spanische Besonderheit gehandelt hat. Vergleichbare Bodeninschriften gibt es ja auch in anderen öffentlichen Zusammenhängen, z. B. diejenige des *L. Naevius Surdinus* aus augusteischer Zeit im Pflaster des Forum Romanum[3875] oder diejenige des *C. Papiu*[*s M. f. Sc*]*aber* auf dem Forum von Saepinum[3876]. Im *theatrum tectum* nannte die Bodeninschrift den Stifter des neuen Marmorbodens *M. Oculatius Verus*. In Malaca setzt sich eine der flachen Stufen für die *subsellia* entlang der *pulpitum*-Front fort und trägt die Weihinschrift von drei Stiftern, welche den in der Inschrift genannten, im Text nicht erhaltenen Teil des Theaters, vielleicht auch hier den Marmorboden, aus eigener Tasche finanziert haben. In Baelo sind vor dem *pulpitum* im marmornen Orchestraboden nur die Reste von zwei Buchstaben wohl einer Dedikationsinschrift gefunden worden, über deren Inhalt sich nichts sagen lässt. So bleibt offen, ob der Orchestraboden den Stiftern des Bodens vorbehalten blieb, was vielleicht doch wahrscheinlich ist, da Dedikationsinschriften gerne auf dem gestifteten Bauteil selber angebracht worden sind.

Schliesslich ist noch darauf hinzuweisen, dass gelegentlich Wasserbecken in der Orchestra angelegt worden sind. Das bekannteste Beispiel ist das grosse Theater von Pompeii, wo in der Orchestra verschiedene aufeinander folgende Wasserbecken gefunden wurden, welche mit der Phase 2 des Bühnenhauses zusammengehen und nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. offenbar nicht mehr hergestellt wurden. Becken sind aber auch in Cales (aus frühaugusteischer Zeit), in Nemi, Pausilypum und Tibur (Hercules-Heiligtum) bezeugt. Auch Altäre sind in der Orchestra gefunden worden, z. B. in Amiternum; in Leptis Magna hat der Stifter des *balteus*[3877] gleichzeitig einen Altar auf der obersten flachen Stufe im Zentrum aufstellen lassen[3878].

Die Entwässerung der Orchestra

In der Orchestra sammelte sich das Regenwasser, das im Caveabereich anfiel. Wie auch im griechischen Theater[3879] stellte sich die Aufgabe, für dessen Ableitung besorgt zu sein. Wie dort konnte dies entweder mit Hilfe eines Ringkanals geschehen, welcher die Orchestra einfasste, oder es konnten andere Lösungen mit einem oder mehreren Abzugskanälen gewählt werden. Für beide Lösungen, die gelegentlich auch kombiniert worden sind, gibt es unter den Theatern Italiens und den übrigen westlichen Theatern eine Reihe von Beispielen.

Der Ringkanal im griechischen Theater wird Euripos genannt[3880]. Der lateinische Ausdruck *euripus* wird bei Vitr. VII 5, 2 im Zusammenhang mit den Motiven in der Wandmalerei verwendet und bezeichnet die Meerenge. Als Bezeichnung für den Ringkanal des römischen Theaters scheint *euripus* nicht belegt zu sein, doch wird der Begriff bei Plin. nat. 21, 7 und bei Suet. Iul. 39, 2 für einen Ringkanal im Circus verwendet, den Caesar einrichten liess[3881]; der Begriff *euripus* dürfte daher auch für die entsprechende Einrichtung im Theater verwendet worden sein und wird damit in der modernen Terminologie zu Recht benutzt.

Eine Orchestra, in welcher ein *euripus* nachgewiesen ist, findet sich

– in Italien in den zwanzig Theatern von Albintimilium, Asculum, Augusta Bagiennorum, Augusta Taurinorum, Carsulae, Casinum, Concordia (?)[3882], Elea[3883], Ferentium, Minturnae, Nuceria 2, Parma, Pola (Theater am Kapitol), Saepinum, Scolacium, Suessa, Tergeste, Tibur (Hercules-Heiligtum), Verona und Volaterrae,

– in Sizilien in Syrakusai S 4 – S 5[3884],

[3875] cf. CIL VI 37068. Dazu C. F. Giuliani, LTUR 2 (1995) 343. P. Romanelli, in: Gli archeologi italiani in onore di Maiuri (1965) 390, Abb.

[3876] cf. M. Matteini Chiari, Saepinum (1982) 71, Abb. 52. M. Matteini Chiari, EAA, Secondo suppl. 1971–1994, V (1997) 218. Allgemein zu solchen Bodeninschriften Romanelli, in: Gli archeologi (1965) a. O. 383–386. G. Forni, Postilla, in Scritti sul mondo antico in memoria di Fulvio Grosso. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata 9 (1981) 36–38; wieder abgedruckt in Scritti vari di storia, epigrafia e antichità romane 2 (1994) 721–723.

[3877] Dazu oben 554 und 791.

[3878] Zu Altären, welche in Nischen eines *pulpitum* aufgestellt worden sind, cf. unten 453.

[3879] Dazu oben 395.

[3880] Das griechische Wort εὔριπος ist als Bezeichnung für den Ringkanal im Theater allerdings nicht belegt, cf. oben 146 mit Anm. 1255.

[3881] Sachlich kaum verständlich ist die Angabe SHA, Heliogabalus 23,1, wonach dieser Kaiser auf mit Wein gefüllten *euripi* circensische Seeschlachten habe veranstalten lassen.

[3882] Der Umgang um die Orchestra war mit Ziegeln gepflastert; offen ist, ob es sich dabei um die Abdeckung eines *euripus* handelt, cf. E. Di Filippo Balestrazzi, Antichità altoadriatiche 41, 1994, 188.

[3883] Hier blieb der Euripos der griechischen Orchestra weiter in Benutzung.

[3884] Der ältere Euripos gehört zum griechischen Theater, während der jüngere wohl zu einer römischen Bauphase gehört, cf. den Katalogteil *s. v.* Syrakusai, grosses Theater.

– in Gallien in den sechs Theatern von Alba Helviorum (?)[3885], Apta Iulia, Augustodunum, Lugdunum, Tolosa und Vienna,
– in Spanien in Tarraco,
– in Nordafrika in Tipasa,
– und schliesslich auf dem Balkan in Buthroton[3886], Issa und Virunum.

Theater mit nachgewiesenen Kanalabflüssen in der Orchestra sind

– in Italien die fünfzehn Bauten von Acelum, Albintimilium, Amiternum, Augusta Bagiennorum, Beneventum (?)[3887], Casinum, Eporedia, Faleria[3888], Ferentium, Libarna (?)[3889], Minturnae, Mons Aegrotorum, Nemi, Nora und Nuceria 2,
– in Sizilien Katane,
– in Gallien [3890]die fünf Theater von Antipolis, Apta Iulia, Augusta Raurica 3, Lugdunum und das Kultheater von Vienna,
– in Spanien die vier Theater von Augusta Emerita, Baelo, Carthago Nova und Tarraco,
– in Nordafrika die sieben Theater von Ammaedara, Bulla Regia, Carthago, Cillium, Cuicul, Thubursicum Numidarum und Tipasa,
– und schliesslich auf dem Balkan Virunum.

Keinerlei Entwässungssystem gab es dagegen offenbar in Akrai, Syrakusai (sog. Gymnasion) (?), Thugga (Schautreppenanlage) und Herakleia Lynkestis[3891]. Auch dort, wo keine Reste eines Entwässerungssystem nachgewiesen worden sind, bedeutet das wohl meist nicht, dass ein solches nicht vorhanden war, sondern bloss, dass nicht danach gesucht worden ist; Kanalsysteme oder ganz überdeckte *euripi*, die z. B. unter einem Umgangspflaster liegen, können leicht unentdeckt bleiben.

Der *euripus* ist, nicht nur dem Namen nach, ein aus der griechischen Theaterarchitektur übernommenes Element. In den griechischen Theatern, deren Orchestraböden aus gestampfter Erde oder Lehm bestanden[3892], war es zweckmässig, das bei Regen aus dem Koilon in die Orchestra zusammenlaufende Wasser am Orchestrarand in einem Euripos aufzufangen und damit eine Überflutung des weichen Orchestrabodens zu vermeiden[3893]. In den römischen Theatern mit ihren Steinböden war eine *euripus*-Einrichtung aus dem praktischen Gesichtspunkt dagegen nicht erforderlich. Es fällt denn auch auf, dass bei einer Reihe von römischen Beispielen in der Orchestra ein Erdboden angetroffen worden ist[3894], nämlich in Albintimilium, Asculum, Minturnae und Pola (Kapitoltheater)[3895]. Dies könnte bestimmend dafür gewesen sein, dass ein *euripus* eingerichtet wurde. Allerdings scheint nur in Albintimilium wirklich gesichert zu sein, dass zur Orchestra ein Erdboden gehört hat, und hier hat der Boden den Ringkanal zugefüllt[3896]; bei den anderen Bauten bleibt offen, ob es sich um einen antiken Erdboden handelt oder ob der antike Orchestraboden bloss nicht erhalten geblieben ist.

Aus der Tatsache, dass der *euripus* eigentlich ein Element der griechischen Theaterarchitektur war, erklärt sich vielleicht, weshalb er in Italien, wo die Tradition der griechischen Theaterarchitektur am stärksten rezipiert wurde[3897], gut bezeugt ist, während solche Ringkanäle in den übrigen westlichen Provinzen insgesamt eher selten bleiben und nur gerade in Gallien durch mehrere Beispiele belegt sind. Auffällig ist, dass in Nordafrika bisher mit Ausnahme des späten Beispiels in Tipasa kein *euripus* nachgewiesen ist[3898]. Es fragt sich, ob das Fehlen von Ringkanälen mit dem Fundzufall zusammenhängt oder nicht vielmehr für dieses ganze Gebiet charakteristisch ist, wo die Niederschlagsmenge insgesamt eher gering bleibt.

Betrachten wir die nachgewiesenen *euripi* im Einzelnen. Zunächst sind die Beispiele von Elea und Buthroton auszuscheiden, denn sie gehören offensichtlich, zusammen mit dem Koilon, zur griechischen Phase dieser Theater.

3885 Mit einem *euripus* werden vier flache Deckplatten in halbkreisförmiger Position verbunden.
3886 Auch hier blieb der Euripos der griechischen Orchestra weiter in Benutzung.
3887 Im Zentrum der Orchestra befindet sich ein allerdings möglicherweise moderner Wasserabfluss.
3888 Der Kanal, welcher von der Orchestramitte durch den Ost-*aditus* nach aussen führt, erscheint auf dem alten Plan von G. de Minicis, MonInst 3, Taf. 1, fehlt aber auf den neuen Plänen bei P. Bonvicini, Studia Picena 22, 1954, Abb. 1f.
3889 Der nachgewiesene Kanal im Süd-*aditus* kommt unter dem *pulpitum* hervor; er dürfte das Wasser in der Cavea und der Orchestra gesammelt haben.
3890 Der im West-*aditus* des Theaters von Vasio beobachtete Kanal scheint nur für die Entwässerung des Vorhanggrabens gedient zu haben.
3891 Für die Benutzung als Arena wurde ein Erdboden mit Sandbelag eingebracht, ein Entwässerungssystem wäre störend gewesen.
3892 cf. dazu oben 144.
3893 cf. dazu schon oben 144.
3894 Zu römischen Theatern mit Erdboden cf. oben 392.
3895 In Nuceria ist unbekannt, wie der ursprüngliche Boden der Orchestra aussah, welcher durch ein späteres Marmorpflaster ersetzt wurde. Die Art des Bodens ist auch in Apta Iulia unbekannt, cf. G. Barruol/A. Dumoulin, RANarb 1, 1968, 180, ebenso in Issa.
3896 cf. N. Lamboglia, RivStLig 22, 1956, 140.
3897 Dazu oben 266.
3898 Beim frühen Theater in Caesarea (Iol) ist der ganze Orchestrabereich durch den Einbau einer Arena zerstört worden.

Beide Male handelt es sich um breite, wenig tiefe Umgänge, welche gleichzeitig auch als Wasserabfluss dienten, um Umgangs-Euripoi[3899], welche innerhalb der griechischen Theaterarchitektur eher früh anzusetzen sind. Die beiden Theater sind daher auch bereits oben im Zusammenhang der griechischen Beispiele aufgeführt worden.

Die Position der halbkreisförmigen *euripi* innerhalb der Orchestra ist nicht immer dieselbe. Meist liegt der Ringkanal jedoch unter dem Umgang vor der ersten Sitzreihe, wie in Augusta Taurinorum[3900], Carsulae, Concordia (?), Ferentium, Parma, Pola (Theater am Kapitol), Saepinum, Scolacium, Suessa, Tergeste, Tibur (Hercules-Heiligtum) (?), Verona[3901], Volaterrae, Alba Helviorum (?), Apta Iulia[3902], Lugdunum, Tolosa, Vienna, Tipasa, Issa[3903] und Virunum[3904], wohl auch in Asculum[3905]. Bei zwei frühen, vielleicht noch spätrepublikanischen Theatern, Casinum und Minturnae, verläuft der *euripus* unter den flachen Ehrenstufen, also innerhalb des Umgangsbereichs, in Casinum unter der mittleren Stufe, in Minturnae unter der hintersten Fundamentlage im Bereich der flachen Stufen, die jedoch keine Stufe für Ehrensitze mehr getragen haben kann. In der Folge scheint die Positionierung des *euripus* hinter der Zone der Ehrensitze und unmittelbar vor der untersten Sitzreihe üblich geworden zu sein, was von der Funktion her auch sinnvoll ist, insbesondere dort, wo, wie im Übrigen auch in Casinum und Minturnae, ein *balteus* zwischen dem unteren Umgang und der Kernzone der Orchestra mit den Ehrensitzen den Wasserfluss zusätzlich behinderte. Auch im späten Theater von Albintimilium verlief der *euripus* innerhalb des *balteus*[3906] Eine singuläre Position hat der *euripus* in Augustodunum[3907], welcher in der Orchestra innerhalb des Bereichs der flachen Stufen verläuft. Keine genaueren Angaben zur Position des *euripus* gibt es für Augusta Bagiennorum[3908] und für Nuceria 2.

Die *euripi* der römischen Theater waren immer vollständig überdeckt. In der Regel bestand die Abdeckung aus flachen Steinplatten, wie dies besonders gut in Apta Iulia[3909] dokumentiert ist, gelegentlich auch aus Ziegeln, wie in Augusta Bagiennorum und vielleicht in Concordia. Bei zwei gallischen Theatern sind überwölbte Ringkanäle nachgewiesen; in Tolosa ist der ganze Kanal in *opus latericium* errichtet, für Vienna liegen keine technischen Angaben vor[3910]. Um den Abfluss des Wassers zu gewährleisten, mussten die überdeckten *euripi* Öffnungen aufweisen, auch wenn dazu meist keine Angaben zu finden sind. In Casinum sind in Korrespondenz mit den fünf Radialtreppen der Cavea grosse Öffnungen vorhanden[3911]. In Apta Iulia gibt es in den Fugen zwischen den Abdeckplatten runde Öffnungen von 0,18 m Durchmesser[3912]. In Saepinum sind am Fuss der Radialtreppen Öffnungen vorhanden. In Vienna gab es seitlich am Gewölbe und im Gewölbescheitel Öffnungen, welche mit Gittern verschlossen waren[3913]. Bei manchen anderen Theatern mussten, wie in Ferentium, die Fugen zwischen den Deckplatten für den Abfluss des Wassers ausreichen.

In ihren Dimensionen, soweit diese in der Literatur angegeben werden, zeigen die *euripi* eine beträchtliche Kapazität hinsichtlich des Wasserabflusses. Die bekannten Masse sind:

3899 cf. oben 146f.

3900 cf. Papotti, Strutture per spettacolo a. O. (oben Anm. 3114) 108f., Abb. 65 und den Schnitt von 1899/1900 Abb. 66, o. l.

3901 Hier liegt der *euripus* unterhalb des *balteus*.

3902 Der *euripus* liegt unter dem Umgang, der *balteus* steht oberhalb seiner Innenwand. cf. Barruol/Dumoulin, RANarb 1968 a. O. 175, Abb. 8.

3903 Hier liegt der Kanal im Abstand von einem Meter vor der untersten Sitzreihe.

3904 Nach Ausweis des Gesamtplanes bei Vetters, ANRW II 6 a. O. (oben Anm. 3696) 312, Abb. 2. Hier wird der Orchestra-Dm. an Hand des caveaseitigen Randes des *euripus* bestimmt; der untere Abschluss des Sitzhauses ist allerdings nicht erhalten.

3905 cf. U. Laffi/M. Pasquinucci, Asculum 1 (1975) Abb. 60.

3906 cf. N. Lamboglia, RivStLig 22, 1956, 140.

3907 Auf der ergänzten Schnittzeichnung bei A. Olivier/A. Rebourg, RAE 42, 1991, 135, Abb. 10 ist im Bereich des unteren Caveaabschlusses und der flachen Stufen kein *euripus* eingetragen. Die Autoren sprechen a. O. 140 jedoch von einem halbkreisförmigen *caniveau*, also einem Rinnstein, einer flachen Wasserrinne in der Orchestra, welches für das Vorhandensein einer Prohedrie sprechen soll. Damit können im Zusammenhang eines römischen Theaters nur die im rekonstruierten Schnitt Abb. 10 eingezeichneten drei flachen Ehrenstufen gemeint sein. Die exakte Form und die genauere Position des heute nicht mehr sichtbaren *caniveau* wird nicht präzisiert. Gemeint ist wohl der mit *aqueduc* bezeichnete Kanal auf dem Plan von 1938, a. O. 130, Abb. 4, dessen Verlauf deutlich innerhalb der flachen Stufen für die Ehrensitze liegt. A. Olivier, in: Autun, Augustodunum capitale des Eduens (1987) 59, meint dagegen, die im Abstand von 8 m vom unteren Abschluss der cavea im aktuellen Zustand verlaufende *canalisation concentrique* in der Orchestra, womit wieder dieselbe Anlage gemeint sein muss, bezeichne den ursprünglichen unteren Abschluss der Cavea.

3908 cf. die Angaben auf dem alten Plan bei G. Assandria/G. Vacchetta, NSc 1894, 156.

3909 cf. Barruol/Dumoulin, RANarb 1968 a. O. 175, Abb. 9; 179, Abb. 14.

3910 cf. Formigé, Le théâtre de Vienne a. O. (oben Anm. 3182) 5. Für das Theater wurde jedoch offenbar nirgends *opus latericium* verwendet, sodass von einem gegossenen Gewölbe ausgegangen werden kann.

3911 cf. den Plan bei G. F. Carettoni, NSc 1939, Taf. 6.

3912 cf. Barruol/Dumoulin, RANarb 1968 a. O. 180.

3913 So Formigé, Le théâtre de Vienne a. O. 5, leider ohne genauere Dokumentation.

Tiefe 1,9 m in Casinum, Tiefe 1,15 m und Weite 0,73 m in Ferentium, Tiefe 0,95 m und Weite 0,59 m in Parma, Tiefe 2,2 m und Weite 0,88 m in Apta Iulia, Tiefe 1,45 m und Weite 0,9 m in Tolosa, Tiefe 1,8 m (mit Einschluss des Gewölbes) und Weite 0,8 m in Vienna, Tiefe 0,6 m und Weite 0,52 m in Issa. Überall sind die Dimensionen so, dass es möglich war, in den *euripus* hinunterzusteigen, was für Reparaturarbeiten und zur Reinigung erwünscht und nötig gewesen ist. Eine Ausnahme bildet Acelum, wo die Dimensionen der Kanäle sehr viel geringer sind[3914].

Die Ableitung des Wassers aus dem *euripus* konnte in unterschiedlicher Weise geschehen und war wohl oft von der Geländesituation vorgegeben. Oft wurde das Wasser an beiden Enden eines *euripus* abgeleitet, manchmal auch nur an einem Ende. In Nuceria werden die Abflüsse beidseitig unter dem Bühnenhauses hindurch nach aussen geleitet. In Tergeste verliefen die Abflusskanäle wohl von den *euripus*-Enden in gerader Linie unter dem *pulpitum* hindurch nach aussen[3915], ähnlich auch in Carsulae. In Verona finden sich Abflusskanäle in beiden *aditus*, ebenso in Issa; ähnlich war die Lösung wohl auch in Augustodunum, wo nur der bogenförmige Verlauf des *euripus* in Richtung der beiden *aditus* nachgewiesen ist[3916]. In Tolosa ist nur ein Abflusskanal durch den Ost-*aditus* bekannt, doch ist der Westteil des *euripus* bisher nicht untersucht worden. In Casinum sind die beiden *euripus*-Enden mit einem parallel zum Bühnenbereich verlaufenden Kanal verbunden, von welchem ein Abfluss unter der Mitte des Bühnenhauses hindurch nach aussen geführt ist. Ähnlich muss die Lösung in Minturnae gewesen sein, denn dort entleeren sich Rinnen in den gepflasterten *aditus* in den parallel zum *pulpitum* geführten Kanal, welcher mit dem *euripus* verbunden ist; die Entwässerung kann nur unter dem mittleren Bühnenhausbereich hindurch erfolgt sein. In Ferentium gibt es neben dem Ringkanal einen geraden Kanal entlang dem *pulpitum* und einen Verbindungskanal unter der Orchestra zum *euripus*-Scheitel; wie das Wasser unter dem Bühnengebäude hindurch nach aussen geleitet wurde, ist nicht bekannt. Auch in Tarraco ist die Lösung entsprechend; hier läuft der Kanal unter dem Bühnenhaus bis zum Scheitel des *euripus* durch. Eine ähnliche Lösung mit einem Verbindungskanal vor dem *pulpitum* findet sich auch in Saepinum, wo der Abflusskanal im Nord-*aditus* nach aussen führt, und im Kapitoltheater in Pola, wo der Abfluss durch den Süd-*aditus* geführt ist. Auch in Vienna gab es einen parallel zum *pulpitum* geführten Kanal[3917], welcher die Enden des *euripus* entwässerte; offen bleibt, ob er durch beide *aditus* nach aussen lief. Ähnlich war die Lösung in Virunum, wo der *euripus* und der parallel zum Bühnenbereich laufende Kanal nur teilweise bekannt sind[3918]. In Albintimilium und in Augusta Bagiennorum ist nicht bekannt, wie das System aus *euripus* und Kanal vor dem *pulpitum* nach aussen entleert wurde. Eine nicht symmetrische Abflusslösung findet sich in Lugdunum, wo die beiden *euripus*-Enden ebenfalls durch einen parallel zum Bühnenbereich geführten Kanal verbunden sind; im Norden wird das Wasser von der Ecke zwischen *euripus*-Ende und Kanalbeginn direkt nach Osten unter dem Bühnenhaus hindurch geführt, wobei auch der Vorhanggraben gequert wird, während im Süden der Kanal durch den *aditus* geleitet wird und erst nahe dem Ausgang nach Osten umbiegt und unter dem Flügel des Bühnenhauses hindurch läuft, um sich ausserhalb mit einem nicht zum Theater gehörenden Kanal zu vereinigen. In Volaterrae war der *euripus* durch eine Öffnung am Westende mit einem System unterirdischer Kanäle unter der Orchestra verbunden; ausserdem war er mit einer Türe zum Vorhanggraben hin geöffnet[3919]. In Tipasa scheint der *euripus* am Ostende mit dem grossen Kanal verbunden zu sein, welcher unter dem *hyposcaenium* hindurch nach aussen lief[3920]. Unbekannt ist die Abflusslösung in Asculum, Augusta Taurinorum, Concordia, Parma, Alba Helviorum und in Apta Iulia[3921].

Insgesamt zeigt sich, dass ein Entwässerungssystem für die Orchestra, das aus einem *euripus* und einem geraden Kanal vor dem *pulpitum* bestand, sehr verbreitet war, wobei die Ableitung des Wassers aus diesem rundum geschlossenen Kanalsystem dann je nach Situation in unterschiedlicher Weise erfolgen konnte. Bei diesem System handelt es sich um eine römische Neuerung, welche im griechischen Bereich keine Vorbilder hat[3922]. Hervorzuheben ist, dass die ältesten Beispiele für die Neuerung in Casinum und Minturnae noch in die spätrepublikanische Zeit zurückgehen.

3914 Masse um 0,3 m. Im Einzelnen cf. G. Rosada, Antichità altoadriatiche 41, 1994, 234, Anm. 93; 234, Anm. 96.

3915 Die Situation ist nicht vollständig geklärt, cf. F. Fontana, in: Verzàr-Bass, Trieste a. O. (oben Anm. 3415) 32.

3916 cf. den Plan von 1938 bei Olivier/Rebourg, RAE 1991 a. O. 130, Abb. 4.

3917 cf. Formigé, Le théâtre de Vienne a. O. (oben Anm. 3182) 14.

3918 cf. den Plan bei H. Vetters, ANRW II, 6 a. O. (oben Anm. 3696) 312, Abb. 2.

3919 cf. A. de Agostino, NSc 1955, 156; 175, Taf. 14.

3920 cf. E. Frézouls, MEFR 64, 1952, 154. 170.

3921 Hier wurde ein am Orchestrarand durch die *aditus* laufender, die *euripus*-Enden verbindender Kanal vermutet, der sich gegen Westen entleerte. Dies bleibt jedoch Hypothese. cf. Barruol/Dumoulin, RANarb 1968 a. O. 194, Abb. 24.

3922 Zu den Lösungen für den Abfluss des Wassers bei griechischen Theatern cf. oben145–150.

Einer genaueren Beurteilung entzieht sich der jüngere *euripus* im grossen Theater von Syrakusai. Unsicher bleibt, ob er zu einer späteren griechischen oder schon zur ersten römischen Phase des grossen Theaters gehört. Für eine Datierung noch in griechische Zeit könnte sprechen, dass der Ringkanal erst in einer zweiten Phase eingedeckt wurde. Er hat im Bereich der Innenecken des Sitzhauses, bevor das Wasser beidseits der Bühne abgeführt wurde, einen doppelten Verlauf, und war nur im inneren, jüngeren Teil überdeckt. Für eine Zugehörigkeit zur griechischen Bauphase des Theaters sprechen vielleicht auch die geringen Dimensionen von 0,38 m Tiefe und 0,30–0,35 m Weite[3923]. Jedenfalls fehlen dem jüngeren *euripus* in Syrakusai die Merkmale der römischen Kanäle, selbst wenn er erst im Zusammenhang mit der ältesten römischen Bauphase angelegt worden sein sollte.

Schliesslich sollen noch einige Bemerkungen zur Chronologie der *euripi* in römischen Orchestra angefügt werden. Festzuhalten ist, dass sie mit Casinum und Minturnae seit spätrepublikanischer Zeit bezeugt sind, was nicht verwundern kann, da es sich, wie oben erwähnt, um ein Bauelement griechischer Tradition handelt. Auch die Anlage in Scolacium kann noch spätrepublikanisch sein[3924]. Doch finden sich *euripi* danach während der ganzen Zeit, in welcher im Westen Theaterbauten des römischen Typus errichtet wurden. Eine besondere Häufigkeit zeigt sich bei Theatern augusteischer Zeit[3925] mit Asculum, Nuceria 2, Pola (Theater am Kapitolshügel), Saepinum, Verona, Volaterrae, Alba Helviorum, Apta Iulia, Tarraco und Issa, doch spiegelt sich hier nur die intensive Theaterbautätigkeit dieser Zeit. In das 1. Jahrhundert n. Chr. gehören Augusta Taurinorum, Carsulae, Parma, Tergeste, Augustodunum, Lugdunum und Vienna, ins 2. Jahrhundert n. Chr. Augusta Bagiennorum und Virunum und ganz ans Ende Tipasa und das jüngste in Italien neu errichtete Theater, Albintimilium.[3926] Insgesamt lassen sich keinerlei chronologischen Schlüsse hinsichtlich einer besonderen Häufigkeit ziehen.

Die zweite Möglichkeit zur Entwässerung der Orchestra waren Kanäle, wie es sie auch schon in griechischen Theatern gegeben hat[3927]. In Albintimilium, Augusta Bagiennorum, Casinum, Ferentium, Minturnae, Nuceria 2, Apta Iulia, Lugdunum, Tarraco, Tipasa und Virunum sind beide Arten der Entwässerung kombiniert worden. Diese Theater sind denn auch schon oben besprochen worden. Hier kann es nur noch um diejenigen Theater gehen, in welchen Kanalsysteme nachgewiesen sind, aber ein *euripus* fehlt. Damit bleiben von den oben zusammengestellten Bauten noch die folgenden:

– in Italien Acelum, Amiternum, Beneventum (?)[3928], Eporedia, Faleria[3929], Libarna, Mons Aegrotorum, Nemi und Nora,

– in Sizilien Katane,

– in Gallien Antipolis, Augusta Raurica 3 und das Kulttheater von Vienna[3930],

– in Spanien Augusta Emerita, Baelo und Carthago Nova,

– in Nordafrika Ammaedara, Bulla Regia, Carthago, Cillium, Cuicul und Thubursicum Numidarum,

In der Regel handelt es sich um einfache Kanäle. Sie können, wie in Amiternum, Eporedia, Nora, Antipolis, Bulla Regia, Carthago und Cillium unter dem Bühnenhauskomplex hindurch abgeleitet werden, wobei der Kanal nicht immer zentral liegt; in Cillium setzt er im orchestranahen Bereich eines *aditus* an. Ein besonders komplexer gewinkelter Verlauf unter dem *pulpitum*, danach im *hyposcaenium* umbiegend und schliesslich unter der nordöstlichen *basilica* hindurch und aussen entlang der Schmalseite der *porticus post scaenam* findet sich in Thubursicum Numidarum. Bei anderen Bauten, nämlich in Faleria[3931], Mons Aegrotorum und im Kulttheater in Vienna[3932], wird der Kanal durch einen *aditus* nach aussen abgeleitet. In Cuicul verläuft der Kanal zunächst im *aditus* und biegt dann schräg unter dem Bühnenhaus hindurch nach aussen. In Carthago Nova wurde in beiden *aditus* ein Abfluss-

3923 cf. Polacco/Anti, Siracusa 1 a. O. (oben Anm. 320) 108.

3924 Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.*

3925 Zur Chronologie der im Folgenden angeführten Bauten cf. jeweils den Katalogeintrag.

3926 Innerhalb der Kaiserzeit nicht sicher datiert ist Tolosa, welches möglicherweise ebenfalls noch ins 1. Jahrhundert n. Chr. gesetzt werden kann.

3927 cf. oben 149–150.

3928 Im Zentrum der Orchestra befindet sich ein allerdings möglicherweise moderner Wasserabfluss.

3929 Der Kanal, welcher von der Orchestramitte durch den Ost-*aditus* nach aussen führt, erscheint auf dem alten Plan von G. de Minicis, MonInst 3, Taf. 1, fehlt aber auf den neuen Plänen bei P. Bonvicini, Studia Picena 22, 1954, Abb. 1f.

3930 Der im West-*aditus* des Theaters von Vasio beobachtete Kanal scheint nur für die Entwässerung des Vorhanggrabens gedient zu haben.

3931 Hier vereinigt sich der Abzugskanal mit einem äusseren Kanalsystem, cf. G. de Minicis, MonInst 3, 1839–43, Taf. 1.

3932 Möglicherweise handelt es sich beim parallel zur Frontmauer laufenden Kanal jedoch um eine sekundäre Anlage; cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Vienna, Kulttheater.

kanal beobachtet[3933]. Auch in Augusta Emerita und in Ammaedara wurde der Kanal, welcher unter der Orchestra in parallelem Verlauf zum Bühnenbereich beobachtet wurde, wohl durch einen *aditus* abgeleitet. Daneben gibt es besondere Lösungen. In Acelum wurden unter dem Orchestraniveau zwei von den Orchestraecken ausgehende Ziegelkanäle mit einer Abdeckung aus Ziegeln gefunden, die sich im Scheitel des Orchestra-Halbkreises auf den Hauptkanal öffnen, welcher dem Geländegefälle folgend vom *pulpitum* durch die Orchestra und den mittleren Radialzugang der Cavea nach aussen führt. In Nemi gibt es zwei parallel laufende Kanäle, der eine vor der *pulpitum*-Front, der andere nahe dem Scheitel des Orchestra-Halbkreises; ihre Ableitung nach aussen, im Fall des ersten Kanals wohl durch die *aditus*, ist nicht näher bekannt. In Augusta Raurica 3 fliesst ein Wasserkanal aus der Stadt durch einen *aditus* unter der Orchestra und dem Bühnenhaus hindurch wieder nach aussen und nimmt dabei das Wasser des Orchestrabereiches auf. Undeutlich ist der stark restaurierte Befund in Libarna. Hier ist ein Wasserabfluss im Süd-*aditus* gefunden worden, welcher aber nur den Bühnenhausbereich zu entwässern scheint und in einen Hauptkanal ausserhalb des Theaters mündet. Ausserdem ist ein Kanal im mittleren Radialkorridor vorhanden, welcher die Orchestra entwässert haben muss. Keine näheren Angaben gibt es zum Abzugskanal in Katane, welcher, mit Marmor ausgekleidet war.

Soweit sich dies nachprüfen lässt, liegt die Einflussöffnung in das Kanalsystem in der Regel vor der Mitte der *pulpitum*-Front wie in Amiternum, Nora, Augusta Emerita, Bulla Regia, Carthago, Cillium[3934] und Thubursicum Numidarum. Auch in Baelo ist hier eine Abflussöffnung im gefunden worden, der Verlauf des Entwässerungskanals ist jedoch nicht bekannt. In Beneventum findet sich eine modern restaurierte (oder moderne?) Abflussöffnung im Orchestrazentrum.

Während in Acelum eine flache Kanalabdeckung beobachtet worden ist, finden sich in Nora, Augusta Emerita[3935] und Tipasa überwölbte Kanäle. Für Tipasa sind die Dimensionen des Abflusskanals bekannt; seine Tiefe beträgt 1,45 m, die Weite 0,72 m, was im Bereich der für die *euripi* beobachteten Dimensionen[3936] liegt. Was die Chronologie der Kanalabflusssysteme angeht, lässt sich festhalten, dass sie mit Amiternum seit der spätrepublikanischen Zeit nachweisbar sind und immer möglich bleiben, was für eine von praktischen Bedürfnissen bestimmte Bauform selbstverständlich ist.

Altäre im Bereich der Orchestra

In griechischen Theatern sind gelegentlich Altäre in der Orchestra nachgewiesen; darüber wurde bereits gesprochen[3937]. Aber auch mit einigen römischen Orchestren sind Altäre verbunden[3938]. Für die folgenden römischen Theater im Westen sind Altäre im Orchestrabereich nachgewiesen:

– in Italien in den Theatern von Amiternum, Arretium (Castelsecco)[3939], Caere (?)[3940], Lupiae , Neapolis[3941] und Tusculum[3942],

– in Gallien in Arelate,

– in Spanien in Augusta Emerita[3943], Carthago Nova, Italica[3944] und Tarraco[3945],

3933 Genauere Angaben zur Verbindung mit der Orchestra liegen bisher nicht vor.

3934 Hier liegt der Einfluss seitlich, cf. den Plan bei H. Desparmets, Karthago 15, 1969/70, 54.

3935 Hier handelt es sich um ein Gewölbe aus Ziegeln.

3936 cf. oben 397f.

3937 Dazu oben 152–154.

3938 Eine unvollständige Zusammenstellung gibt Hanson 87–89, wo mit Philippoi Krenides auch ein nordgriechisches Beispiel aufgeführt wird, das hier ausser Betracht bleibt. cf. ausserdem Fuchs, Theater 143f. (mit Abbildungsverweisen); G. Sauron, Les autels néo-attiques du théâtre d'Arles, in R. Étienne/M.-Th. Le Dinahet (Hrsg.), L'espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'Antiquité, 1991, 205–216, Taf. 59–62. S. F. Ramallo Asensio, El programa ornamental del teatro romano de Cartagena (2001) 33–112. M. Sturgeon, Corinth 9, 3, Sculpture. The Assemblage from the Theater (2004) 159–161, no. 50f., Taf. 54. G. Montali, Il teatro romano di Gortina. Studi di archeologia cretese 4 (2006) 188–191, Abb. 120–122; 198–204, Abb. 128–132.

3939 Einen kleinen Altar aus Kalkstein plaziert G. Maetzke am Vorderrand der Bühne, cf. Castelsecco (Arezzo): Una ipotesi sulla scena del teatro etrusco-italico, in: Incontro di studi in memoria di Massimo Pallottino (1999) 43 mit Abb.

3940 Aus dem Theater kommt ein spätclaudischer Rundaltar mit Pan und tanzenden Nymphen in neuattischem Stil, Fuchs, Theater 78, A VI, a 2, Taf. 29, 3–5. Auch der Larenaltar für *C. Manlius* im Vatikan, Museo Profano Lateranense 368, inv. 9964 wurde zusammen mit Skulpturen gefunden, welche dem Theater zugewiesen werden, cf. Fuchs, Theater 78, A VI, a 1; Abb. bei R. Bianchi Bandinelli/M. Torelli, L'arte dell'antichità classica. Etruria – Roma (1976) no. 84. Das Thema ist allerdings für eine Aufstellung im Theater ungewöhnlich.

3941 In der Orchestramitte wurde nach B. Capasso, Napoli greco-romana (1905) 83 ein dionysischer Altar gefunden, welcher nicht genauer beschrieben wird. cf. auch Fuchs, Theater 40, A VI, a 1.

3942 cf. Basis im Orchestrazentrum als Unterbau eines Altars, cf. J. Formigé, RA 43, 1954, 79. Heute steht ein Rundaltar in der Orchestra, der kaum *in situ* ist und früher umgestürzt in der Orchestra lag. cf. Dupré, Scavi archeologici di Tusculum a. O. (oben Anm. 2994) 318, Abb. 230.

3943 cf. J. M. Mélida, El teatro de Mérida (1915) 36, Taf. 5 u. l. (Rechteckaltar); Taf. 10, 1 (Rundaltar). Um 1935 war der Rechteckaltar in der Orchestra aufgestellt, cf. M. Almagro Basch, Guìa de Merìda (1961) 70, Abb. 25 und W. Trillmich, Anas 2/3, 1989/90, Taf. 1, 1; wieder eine andere Situation mit einer Quadratbasis und dem Rechteckaltar (in Fundlage?) dokumentiert J. Formigé, RA

– in Nordafrika im Theater von Carthago und in Leptis Magna,

– und schliesslich auf dem Balkan in Buthroton, Phoinike und Savaria[3946].

Wie die wenigen Beispiele zeigen, scheinen Altäre nicht zur Standardausrüstung römischer Orchestren und *pulpitum*-Fronten zu gehören. Die wenig zahlreichen Beispiele, insgesamt fünfzehn Theater[3947], teilweise mit mehreren Altären, verteilen sich gleichmässig über die verschiedenen untersuchten Gebiete. Bemerkenswert ist, dass sich, trotz der grossen Zahl bezeugter Theaterbauten, in Italien kein zahlenmässiges Übergewicht abzeichnet. Weil es sich bei Altären um vergleichsweise mobile Objekte handelt und weil deren Material, Marmor, allenfalls besonders attraktiv für einen Abtransport sein konnte, bleibt unsicher, in wieweit die Verteilung der wenigen Fundobjekte mehr als Fundzufall ist. In Lupiae ist das Vorhandensein zudem nicht gesichert, da nur nicht ganz eindeutig zu interpretierende Standspuren nachgewiesen worden sind. In Savaria wird ein Altar für Nemesis Augusta wohl zu Recht mit dem Theater verbunden; er ist auch an der Stelle des vermuteten Theaters gefunden worden[3948].

Nach der Form sind einerseits Rundaltäre wie in Amiternum, Caere, Tusculum, Augusta Emerita, Italica (drei Rundaltäre)[3949], Carthago, Buthroton und Phoinike, zum anderen Rechteckaltäre wie in Caere, Arelate, Augusta Emerita, Carthago Nova, Tarraco und Savaria bezeugt. In Arretium (Castelsecco)[3950] hat der Altar die italische Form. In Italica ist zudem ein sechseckiger Altar gefunden worden[3951]. In Leptis Magna[3952] steht der achteckige Altar auf einer quadratischen Basis. Nur eine Basis oder Standplatte im Orchestrazentrum, auf der möglicherweise ein Altar stand, ist in Lupiae und Arelate erhalten. Im Theater von Neapolis stand der Altar, von dem nichts genaueres bekannt ist, wohl im Orchestrazentrum, denn er wurde in der Mitte der Orchestra gefunden. Rundaltäre und Rechteckaltäre können mit Girlanden wie in Phoinike oder Bukranien wie in Amiternum geschmückt sein. Neben Girlanden kommen weitere Schmuckmotive vor, Opfergerät in Augusta Emerita,[3953] wo auf dem Rechteckaltar unterhalb der Girlanden auf der Vorderseite eine *patera* und ein *urceus* wiedergegeben sind. Eine *patera* und einen *urceus* auf den Seitenflächen sowie einen *lituus* auf der Rückseite trägt auch der Altar aus Tarraco[3954]. Eine tanzende Mänade mit Thyrsos und Tympanon auf dem Rundaltar in Augusta Emerita[3955] begegnet ein weiteres Mal auf dem Rundaltar aus dem Theater von Carthago[3956]; der dionysische Charakter des Themas macht deutlich, dass die Verbindung des Theaters mit Dionysos auch in der Kaiserzeit noch Bestand hatte. Die dionysische Thematik kehrt auch bei drei Rundaltären aus dem Theater von Italica wieder, welche neuattische Reliefdarstellungen mit Satyrn und Mänaden tragen. Der sechseckige Altar derselben Provenienz zeigt auf drei Seiten die Weihenden, dazu einen Genius mit einer Mauerkrone und eine weitere Personifikation[3957]. Auf dem Rundaltar aus Caere finden sich Pan und die tanzenden Nymphen in neuattischem Stil. Verschiedene roh gearbeitete Masken (Dionysos, Gorgo, männliche komische Maske) und weitere Objekte (Oinochoe, Kantharos) zieren den Altar in Buthroton. In Arelate zeigen die insgesamt vier erhaltenen Altäre ein besonders reiches Schmuckprogramm, das, wie

43, 1, 1954, 79 mit Abb. 1f. Den ursprünglichen Zustand von 1902 zeigt Trillmich, Anas 2/3, 1989/90, Taf. 10, 1. Heute ist die ganze Orchestra erneuert, der Altar ist wieder entfernt worden, cf. Trillmich, Anas 2/3, 1989/90, Taf. 10, 2. Er steht nun auf einer anderen (modernen?) Basis in der mittleren Halbrundnische des *pulpitum*, cf. Fuchs, Theater Taf. 65, 3.

3944 Die Altäre sind heute am Orchestrarand vor der *pulpitum*-Front aufgestellt, in einer Position, die sicherlich nicht der ursprünglichen Aufstellung entspricht. cf. R. Corzo Sànchez, Vivo Itálica. El teatro (1994) Umschlagbild und Abb. auf den S. 5. 11. 15. 18–20.

3945 In Saguntum ist möglicherweise ein Altarunterbau im Zusammenhang mit einem Caveatempel gefunden worden, cf. den Katalogteil *s. v.*

3946 In Apollonia (Pojani) ist im Odeion die Standspur wohl eines Altars festgestellt worden. cf. L. Rey, Albania 6, 1939, 6.

3947 In Thugga ist ein Altar vermutet worden, doch sind keinerlei Reste gefunden worden. cf. Carton, Dougga a. O. (oben Anm. 3187) 125. Danach G. Caputo, Dioniso 10, 1947, 19, und Hanson 88, welcher Carton nicht konsultiert hat.

3948 L. Barkóczi/A. Mócsy, Die römischen Inschriften Ungarns 1. Savaria, Scarabantia und die Limes-Strecke Ad Flexum–Arrabona (1972) 32f. 237, No. 20; cf. auch a. O. 31–33, No. 19. 21.

3949 cf. J. M. Luzón, MM 19, 1978, 272–289, Abb. 1–3, Taf. 59–67.

3950 cf. Maetzke, Castelsecco a. O. (oben Anm. 3939) Abb. 2f., Taf. 1, c.

3951 cf. J. M. Luzón, Kongress Merida 188, Abb. 14f. Fuchs, Theater 146, Taf. 65, 1.

3952 G. Caputo, Dioniso 12, 1949, 83–91, besonders 85 mit Abb. 6–8 a. Dazu Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 66–70, Taf. 52. 54.

3953 cf. Fuchs, Theater Taf. 65, 3. W. Trillmich, Anas 2/3, 1989/90, Taf. 13, 1–4. Die Statuenbasis bei Fuchs, Theater Taf. 65, 2 gehört zum traianischen Bezirk für den Kaiserkult in der Cavea, cf. Trillmich a. O. 87–102, das bei Fuchs abgebildete Stück dort Taf. 12, 4.

3954 cf. G. Alföldy, Die römischen Inschriften von Tarraco (1975) 27, no. 48, Taf. 6, 1–3.

3955 cf. Mélida, El teatro de Mérida a. O. (oben Anm. 3943) 36, Taf. 10, 1 (Rundaltar).

3956 cf. P. Gauckler, ArchNouMiss 15, 1907, 455. Fuchs, Theater 146, Anm. 192.

3957 cf. Fuchs, Theater 146 mit Taf. 65, 1. Zum Altar auch J. M. Luzón, Kongress Merida 188, Abb. 14f.

Formigé gezeigt hat, wohl auf Augustus bezogen ist[3958]. Drei der vier aufgefundenen Altäre haben nur auf drei Seiten eine plastische Dekoration, der vierte[3959] auf allen vier Seiten; dieser wird daher von Formigé wohl zu Recht auf der Basis im Orchestrazentrum lokalisiert. Die Vorderseite zeigt eine Girlande, welche von zwei an den Ecken angebrachten Schwänen mit den Schnäbeln gehalten wird, während die Rückseite an den Ecken Dattelpalmen hat, zwischen welchen eine weitere Girlande aufgehängt ist. Der eine der übrigen drei Altäre scheint 1828 *in situ* in der mittleren *pulpitum*-Nische aufgefunden worden zu sein[3960]. Auf der Vorderseite ist ein sitzender Apollon neben einem Dreifuss abgebildet, seitlich flankiert von Lorbeerbäumen in weniger tiefem Relief. Auf den Seitenflächen erscheinen der hängende Marsyas und der Skythe, welcher das Messer schleift[3961]. Die beiden übrigen Altäre[3962] zeigen auf der Vorderseite den Eichenkranz der Bürgerkrone und auf den Schmalseiten eine Kanne und eine Patera. Nur Gorgoneia in den Altarvoluten haben die beiden Altäre aus Carthago Nova[3963]. Ganz aussergewöhnlich wegen seines historischen Themas ist die Darstellung eines Stieropfers auf der Vorderseite des Rechteckaltars für *C. Manlius* aus Caere; auf den Schmalseiten sind die Laren abgebildet; *C. Manlius* war vielleicht der Stifter des Theaters[3964]. Keine Dekoration tragen der Altar in Tusculum, der ohnehin nicht *in situ* steht, und derjenige von Leptis Magna, dessen Flächen zu einem guten Teil von den verschiedenen Inschriften eingenommen werden, ebenso die Altäre von Arretium (Castelsecco) und von Savaria.

Manche Altäre tragen Weihinschriften. In Carthago Nova ist ein Altar dem *C. Caesar* als *consul designatus* geweiht, woraus sich die absolute Datierung 5 v. Chr. – 1 n. Chr. ergibt, der andere der *Fortuna*; der Weihende ist *L. Iunius L. f. T. n. Paetus*. Der Altar in Tarraco gehörte dem *numen Augusti*, derjenige in Leptis Magna wurde 91/92 n. Chr. von *Ti. Claudius Sestius* gestiftet[3965]; ausser der Stifterinschrift findet sich darauf auch eine neupunische Inschrift[3966] sowie die Weihinschrift des Proconsuls Asprenas für den Kaiser[3967]. Caputo[3968] wollte bei der Weihinschrift eine erste Zeile mit einem Götternamen ergänzen; wahrscheinlicher ist wohl, wie in Tarraco, die Nennung des kaiserlichen *numen*. Die sechseckige Ara aus Italica trägt eine ausführliche Weihinschrift mit den Namen der drei Stifter *M. Cocceius Iulianus*, seiner Gattin *Iunia Africana* und des Sohnes *Quirinus*, welche auch Säulen aus Marmor von Karystos sowie das Epistyl und Bronzegitter gestiftet haben. Möglicherweise ist auf dem Rechteckaltar für *C. Manlius* aus Caere indirekt der Stifter des Bauwerks genannt; der Altar ist dem *patronus C. Manlius*, welcher das Amt eines *censor perpetuus* innehatte, von seinen *clientes* geweiht. Keine Inschriften tragen die Altäre in Amiternum, Arretium (Castelsecco), Caere (Rundaltar), Tusculum, Augusta Emerita, die drei neuattischen Altäre von Italica, der Rundaltar aus Carthago sowie die Altäre in Buthroton und Phoinike

Die Datierung der Altäre ist nur dort gesichert, wo sie wie in Carthago Nova und Leptis Magna inschriftlich gegeben ist. Der Altar mit Pan und den Nymphen aus Caere wird auf Grund des Stils in spätclaudische Zeit gesetzt, der Altar für *C. Manlius* ist frühkaiserzeitlich. Die Rundaltäre in Italica werden auf Grund des Stils in hadrianische Zeit datiert, der sechseckige Altar des *M. Cocceius Iulianus* gehört in den Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. Auch in anderen Fällen kann versucht werden, den gefundenen Altar stilistisch zu datieren; ein Altar als mobiles Element kann jederzeit während der Benutzungszeit eines Theaters aufgestellt worden sein. Insgesamt lässt sich für das Vorkommen von Altären in römischen Theatern kein zusammenhängendes Gesamtbild zeichnen. Altäre gehörten jedenfalls nicht zur üblichen Ausstattung eines römischen Theaters.

Zusammenfassende Bemerkungen zur Orchestra

Die Orchestra ist kein konstituierendes Element für den römischen Theatergrundriss, sondern ein Restraum, der zwischen dem Caveabereich und dem Bühnenbereich, welche fest miteinander verbunden sind, übrig bleibt. Ihre Ausgestaltung im Einzelnen ist daher teilweise von den beiden

3958 cf. J. Formigé, RA 1944, 21–34; Abbildungen der Altäre auf Abb. 4–8.

3959 cf. Formigé, RA 1944 a. O., Abb. 4–6. Dazu auch C. Sintès (Hrsg.), Musée de l'Arles antique (1996) 65, no. 46. Für den hängenden Marsyas cf. H. Schoppa, Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien (1957) Taf. 28.

3960 cf. den Katalogteil *s. v.*

3961 cf. Sintès a. O. 65, no. 45 (Marsyas).

3962 Ein Stück abgebildet bei Fuchs, Theater Taf. 65, 4.

3963 S. F. Ramallo Asensio/P. A. San Martin Moro/E. Ruiz Valderas, in CuadTH 82f., Abb. 40f.

3964 Dazu Fuchs, Theater 78, A VI, a 1 und B I, 2.

3965 cf. Caputo, Dioniso 12, 1949, 87. Dazu 68. Der Altar stand auf dem Podium, und nicht im Orchestrazentrum, wie Fuchs, Theater 154 angibt.

3966 cf. Caputo, Dioniso 12, 1949, 86. Dazu Caputo, Leptis Magna a. O. 68.

3967 cf. Caputo, Dioniso 12, 1949, 85. Dazu Caputo, Leptis Magna a. O. 67.

3968 cf. Caputo, Dioniso 12, 1949, 88. Dazu Caputo, Leptis Magna a. O. 67.

anderen Planelementen bestimmt, insbesondere die Lösung, welche für die Form der Zugänge von aussen, der überwölbten *aditus*, gewählt wurde, die ganz, teilweise oder überhaupt nicht in den Caveahalbkreis integriert werden konnten. Feste Elemente der Orchestraausstattung sind die flachen Stufen für die *subsellia* der Magistratspersonen und der *balteus*, die trennende Schranke zwischen diesen und dem Zuschauerbereich. Besonders wichtig für den Orchestrabereich ist das *theatrum tectum* in Pompeii, welches als früher Bau alle neuen Elemente wie überwölbte *aditus*, *balteus* und flache Stufen für die *subsellia* in guter Erhaltung zeigt.

Die Grundform der römischen Orchestra ist der Halbkreis, der sich im Lauf der republikanischen Zeit jedoch erst allmählich durchsetzt. Er wird durch die Caveaform vorgegeben. Je nach der Art und Weise, wie die *aditus* angelegt wurden, kommt zwischen dem Orchestrahalbkreis und der *pulpitum*-Front zusätzlich eine Rechteckfläche zu liegen, die funktional Teil der Orchestra ist und deren Breite von der *aditus*-Breite oder einem Teil davon vorgegeben ist. Die verschiedenen Möglichkeiten bleiben im ganzen westlichen Bereich des Imperiums nebeneinander möglich, auch wenn Schwerpunkte und Vorlieben für die einzelnen Varianten zu erkennen sind.

Die überdeckten *aditus*, welche für die römischen Grundrissform des Theaters charakteristisch sind, haben sich im Lauf des 1. Jahrhunderts v. Chr. durchgesetzt. Die Gewölbe hatten die *tribunalia* und die dahinter ansteigenden Sitzreihen zu tragen. Je nach der vorgegebenen Geländesituation liefen sie horizontal oder hatten ein mehr oder weniger ausgeprägtes Gefälle gegen innen hin. Waren sie in einer Radialkammer der Cavea untergebracht, hatten sie gegen die Orchestra hin oft einen konvergierenden Verlauf, was aber durch geeignete Planungsmassnahmen später vermieden worden ist, da ein solcher Grundriss von der Funktion her nicht günstig war. Die *aditus*-Öffnung in die Orchestra war innerhalb der Architektur eine markante Stelle, welche denn auch für repräsentative Zwecke genutzt wurde; gerne wurden hier die Stiftungsinschriften angebracht.

Die Steinschranken hinter den flachen Stufen für die *subsellia* sind oft aus besonderem Stein gearbeitet. Auf dem *balteus* sind gelegentlich auch Inschriften angebracht worden, welche den repräsentativen Rang dieses Elementes unterstreichen. Die eingebürgerte moderne Bezeichnung *balteus* ist im Übrigen im antiken Sprachgebrauch nicht belegt. Die flachen Stufen für die *subsellia* der Magistratspersonen sind ein charakteristisches Element eines römischen Theaters und müssen dort, wo sie vorhanden sind, als Nachweis für eine römische Form der lokalen Verwaltung verstanden werden.

Der Orchestraboden der römischen Theater diente nicht mehr zum Tanzen. Er bestand in der Regel aus Stein, und es lag nahe, ihn mit besonderen Schmuckelementen hervorzuheben. Dies konnte durch das Material geschehen, neben einfacheren Steinarten oft auch Marmor, während Ziegel selten bleiben. Durch besondere Muster konnte der Boden optisch gegliedert werden, wobei durch mehrfarbiges Steinmaterial eine zusätzliche Wirkung erzielt wurde. Mosaikschmuck spielt dagegen im Bereich der Orchestra kaum eine Rolle. Dagegen kommen vereinzelt bemalte Orchestraböden vor, die in kürzeren Abständen erneuert werden mussten und die nur bei besonders günstigen Erhaltungsbedingungen nachgewiesen werden können. Für die Entwässerung der Orchestra wurde einerseits das aus der griechischen Theaterarchitektur herkommende System mit einem Ringkanal (*euripus*) vor den untersten Sitzreihen benutzt, der aber in den westlichen Provinzen selten bleibt. Daneben kommen andere Lösungen für die Wasserableitung vor, meist einfache Kanäle. Schliesslich ist noch beizufügen, dass Altäre keineswegs zur Standardausrüstung der Orchestra gehört haben und nur ganz vereinzelt nachzuweisen sind.

34. Römische Theater im Westen: Die Herausbildung der *scaenae frons*[3969]

Die Anfänge: Gerade Bühnenwände

Wie früher gezeigt worden ist[3970], kann die architektonische Gliederung der römischen Bühnenfront auf sizilische Vorbilder zurückgeführt werden, wie sie etwa in Segesta oder in Tyndaris bezeugt sind. In Sizilien sind solche Bühnenwände mit plastischem Architekturdekor mit dem Paraskeniengrundriss für das Bühnenhauses verbunden. Bei den kampanischen und verwandten Theatern der Jahrzehnte um

[3969] Mit der Chronologie und der Typologie der Bühnenhäuser Italiens und Siziliens hat sich C. Courtois, zuletzt in ihrem 1989 veröffentlichten Buch, befasst, cf. Courtois 1989. Ihr Gesamtbild der Entwicklung des römischen Bühnenhauses weicht von demjenigen, welches in den folgenden Kapiteln gezeichnet werden wird, in manchen wichtigen Punkten ab, insbesondere auch deshalb, weil sie einige der wichtigsten Monumente hinsichtlich der Interpretation und der Zeitstellung ganz anders beurteilt. Es ist in den meisten Fällen wenig sinnvoll, hier jeweils Gegenargumente im Einzelnen anzuführen. Wir begnügen uns in der Regel damit, unseren Standpunkt zu begründen, den wir für besser auf die Realitäten des Erhaltungszustandes abgestützt halten, zumal unsere Darstellung sich auch auf ein breiteres Material und auf präzisere Datierungen abstützen kann. Besonders hingewiesen sei auf die zahlreichen, in der Regel sehr aussagekräftigen Detailabbildungen bei Courtois, auf welche oft verwiesen wird.

[3970] cf. oben 266–268. So auch Courtois 1989, 89.

100 v. Chr. wird dann der Paraskeniengrundriss durch eine gerade Bühnenfront ersetzt, wie z. B. in *Pietrabbondante*; solche Bauten dienten als Vorbilder für den geschlossenen Grundriss der römischen Theater. Ihre geraden Bühnenwände blieben teilweise glatt und waren mit einer Architekturdekoration bemalt, wie im *theatrum tectum* in Pompeii und in *Gioiosa Ionica* sowie, inschriftlich bezeugt, in Supinum[3971]. In *Pietrabbondante*[3972] gab es keine architektonische Gliederung der Bühnenwand. Andernorts sind vor der geraden Wand stehende Säulenordnungen nachgewiesen, so beim bald nach 80 v. Chr. errichteten Bühnenhaus von Pompeii 2[3973], in Tarracina, wo vom ursprünglichen Zustand um 70 v. Chr. nur ein vor der geraden Wand durchlaufendes profiliertes Podium aus Kalksteinblöcken erhalten ist[3974], in Alba Fucens aus dem mittleren 1. Jahrhundert v. Chr.[3975], möglicherweise auch in Amiternum, wo die Bühnentore von Zungenmauern flankiert werden[3976].

Mehrgeschossige Säulenfronten sind für stadtrömische Holztheater des 1. Jahrhunderts v. Chr. bezeugt. Möglicherweise gehörten schon die wenigen Säulen aus Marmor im Theater des *L. Licinius Crassus* aus den Jahren 105–103 v. Chr. zum Schmuck der Bühnenwand[3977]; das Theater des *M. Aemilius Scaurus* von 58 v. Chr. wies eine dreigeschossige Bühnenfront auf[3978]. Vitr. V 7, 6 gibt Anleitung, wie bei einer zweigeschossigen oder dreigeschossigen Bühnenfront die Proportionen der Sockel, Säulen und Gebälke anzunehmen sind; er betrachtet derartige Bühnenfronten offensichtlich als üblich. Zur Zeit, in welcher Vitruv schrieb, kann es sich nur um gerade Säulenfronten gehandelt haben, wie sie seit Pompeii 2 belegt sind.

Ein sehr wichtiges neues Zeugnis ist das Theater von Aphrodisias. Sein Bühnenhaus weist eine mit Hilfe der erhaltenen Bauglieder recht genau rekonstruierbare gerade *scaenae frons* auf, welche sich hinter einem trapezförmigen Proskenion des hellenistischen Typus[3979] erhebt. *scaenae frons* und Proskenion sind gleichzeitig und exakt datiert. Der Stifter, welcher seine Inschrift auf beide Elemente gesetzt hat, war *C. Iulius Zoilos*, ein Freigelassener des *Octavianus*. Der Bau wurde zwischen 39 und 27 v. Chr. errichtet. Das Proskenion hat eine dorische Halbsäulenordnung mit Eierstabdekoration auf dem Echinos, darüber folgten ein ionisches und ein korinthisches Geschoss der *scaenae frons*[3980], welche Nischen aufwies und als Schmuck drei monumentale Statuen trug[3981].

Wie sein Name sagt, kam der Stifter aus der östlichen Reichshälfte, eben aus Aphrodisias. Er machte seine Karriere aber teilweise im Westen, besonders auch in Rom[3982]. Wie früher gezeigt worden ist, gab es in der griechischen Bühnenhausarchitektur schon früh Bühnenfassaden mit plastischem Schmuck[3983], welche über sizilische Zwischenglieder die Entstehung der römischen *scaenae frons* beeinflusst haben[3984]. Auch in Kleinasien gibt es vereinzelte Beispiele für derartige Bühnenfassaden, doch sind diese eher früh innerhalb des Hellenismus anzusiedeln[3985]. Die *scaenae frons* von Aphrodisias lässt sich nicht mit ihnen verbinden, sie kann nur als Einfluss aus dem Westen, aus Italien verstanden werden[3986]. Ein deutlicher Hinweis auf eine west-

3971 cf. oben 299. Dazu auch Vitr. VI 2, 11 zitiert oben Anm. 2600). Nichts mit einer Bühnenfront zu tun, wie Courtois 1989, 101 zu glauben scheint, hat die Anekdote bei Vitr. VII 5, 5: Der dort genannte Bau in Tralleis ist ein Ekklesiasterion, das mit Sicherheit keine Bühne aufgewiesen hat.

3972 cf. oben 267.

3973 cf. unten 413.

3974 cf. N. Cassieri, ScAnt 14, 2004–2005, 521, Abb. 14–16. Die erhaltenen Säulenbasen gehören zur augusteischen Erneuerung der *scaenae frons*. Von der ursprünglichen Architekturordnung sind nur einzelne Bauglieder aus Kalkstein gefunden worden.

3975 Die Form im Einzelnen bleibt unklar, cf. oben 303 und unten 417.

3976 Das Theater ist möglicherweise noch spätrepublikanisch. Für jüngere gerade Bühnenwände cf. unten Zu Amiternum oben 305f.; zu den geraden Bühnenwänden hier 403–405.

3977 cf. oben 274.

3978 cf. oben 275.

3979 Zum Proskenion von Aphrodisias cf. oben 257. J. R. Green, The Theatre of Paphos and the Theatre of Alexandria: Some First Thoughts, in: R. Macleod, The Library of Alexandria. Centre of Learning in the Ancient World (2004) 123 verkennt die baugeschichtliche Position; mit Alexandreia hat das Bühnenhaus von Aphrodisias mit Gewissheit nichts zu tun!

3980 cf. N. de Chaisemartin, Anatolia Antiqua 1998, 210, Abb. 6. Die vorläufige Rekonstruktion bei Theodorescu, La *scaenae frons* du théâtre: innovations et particularités à l'époque de Zoïlos, Aphrodisias Papers 3 (oben Anm. 2226) 128, Abb. 1. 12 ist damit überholt.

3981 In seiner Weihinschrift nennt Zoilos das Proskenion Logeion, während er wohl für die Bezeichnung der *scaenae frons* den Ausdruck Proskenion verwendet; cf. dazu J. M. Reynolds, Epigraphic evidence for the construction of the theatre: 1st c. B. C. to mid 3rd c. A. D., Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50). JRA Suppl. 2, 1991, 15f. Derselbe Sprachgebrauch findet sich in antoninischer Zeit auch in Patara, cf. Katalogteil *s. v.* Patara, Theater, worauf Reynolds a. O. hinweist. Ein weiteres ebenfalls antoninisches Beispiel ist eine lateinische Inschrift im Theater von Leptis Magna, cf. den Katalogteil *s. v.*, wo die Säulen des *proscaenium* durch Marmorsäulen ersetzt worden sind; gemeint ist die *scaenae frons*, denn die Inschrift befindet sich auf dem Architrav des Erdgeschosses. Zur ganzen Problematik schon oben 27. Auch unten 650f.

3982 Zur Person des C. Iulius Zoilos zuletzt Reynolds, Aphrodisias Papers 2 a. O. 15. Ausführlicher schon dies., Aphrodisias and Rome (1982) 156–164.

3983 Dazu oben 210–219.

3984 Dazu oben 266f.

3985 cf. oben 219–222.

3986 Nicht erkannt von N. de Chaisemartin/D. Theodorescu, Recherches préliminaires sur la *scaenae frons* du théâtre, Aphrodisias Papers

liche Herkunft des Modells ist auch die rechtwinklig vorspringende Säulenstellung an der Schmalseite der Bühne[3987], welche an die Stelle der Zungenmauern tritt, die bei spätrepublikanischen westlichen Theatern wie Alba Fucens an dieser Stelle auftauchen. Sie spiegelt damit ein westliches Vorbild des dritten Viertels des 1. Jahrhunderts v. Chr. und illustriert, wie reich solche geraden Bühnenfronten in der spätrepublikanischen Zeit gewesen sind. Solche Bühnenfronten haben auch Vitr. VII 6 vor Augen gestanden. Was sie von der später kanonischen *scaenae frons* noch unterscheidet, ist das Fehlen einer Nischengliederung für die Türen.

Das Aufkommen der Nischenfront

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wann und wo die typisch römische Nischenfront des Bühnenhauses herausgebildet wurde, wie sie schon bei augusteischen Theatern begegnet[3988]. Als erstes sollen im erhaltenen Denkmälerbestand die ältesten Beispiele identifiziert werden. Dabei geht es zunächst nur darum, Bühnenfronten zu finden, bei welchen die drei Bühnentore in Nischen gesetzt sind, ohne dass der Grundrissform der Nischen im Einzelnen Beachtung geschenkt wird.

Ein sicher datiertes Beispiel für eine Nischenfront zeigt das Theater von Volaterrae, welches gestützt auf eine Inschrift in die ersten Jahre unserer Zeitrechnung datiert werden kann, vielleicht auch mit einer etwas längeren Bauzeit. Volaterrae zeigt die verbreitetste Form der römischen Bühnenfront mit einer Halbrundnische im Zentrum zwischen seitlichen Rechtecknischen, wobei hier die mittlere Nische vergleichsweise gross ausgefallen ist. Die übliche Nischenfront ist damit spätestens für die spätaugusteische Zeit sicher bezeugt. Eine Reihe weiterer Theater in Italien, bei welchen der Bühnenhauskomplex noch kenntlich ist, lassen sich mit mehr oder weniger Sicherheit wie Casinum, Faleria, Nuceria 2 und Ostia in die mittelaugusteische Zeit oder wie Augusta Praetoria, Ferentium und Saepinum in spätaugusteische Zeit datieren. Spätaugusteisch bis tiberisch ist Tusculum 2. Nur allgemein in augusteische Zeit werden die Theater von Amiternum[3989], Bovillae, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Liternum, Minturnae[3990], Mons Aegrotorum, das Theater am Kapitolshügel in Pola, diejenigen in Suessa, Urbs Salvia, Venafrum und schliesslich Vicetia datiert. Hier steht die Datierung aber meist nicht ganz sicher fest[3991].

Elf der genannten Bauten, nämlich Amiternum[3992], Faleria, Liternum, Minturnae, Mons Aegrotorum, Nuceria 2, Ostia, Saepinum, Suessa, Tusculum[3993] und wohl auch Venafrum weisen eine gerade Bühnenfront auf, schliessen sich damit an die ältere Bühnenfronttypologie an. Mehrfach, so in Faleria, das inschriftlich in die Zeit nach 6 v. Chr. datiert ist[3994], oder in Liternum finden sich Sockel für Säulen, welche den ganzen Zwischenraum seitlich der Türen einnehmen. In Suessa sind dies Sockel sehr mächtig und erreichen eine Tiefe von um die vier Meter. Zwar sind nur die Abdrücke der Blöcke im Unterbau und der Raubgraben der Bühnenrückwand erhalten, doch scheint eine Rekonstruktion der Bühnenwand mit zwei hintereinander stehenden Säulenreihen bereits für den augusteischen Bau unabweisbar[3995]. Suessa wäre dann das

2 a. O. 57; cf. dagegen N. de Chaisemartin, Anatolia Antiqua 6, 1998, 209, wo von einer *structure scénique hybride* gesprochen wird. Wie hier unten deutlich wird, ist das Fehlen einer Nischengliederung der Bühnenfront kein Hinweis auf eine östliche Bautradition, da die Nischenfront erst später entstanden ist. cf. auch N. de Chaisemartin/D. Theodorescu, RA 1992, 187, wo die *scaenae frons* von Aphrodisias als *modèle de transition* von der hellenistisch-kleinasiatischen zur römischen Theaterarchitektur bezeichnet wird. cf. zuletzt N. de Chaisemartin/D. Theodorescu, Pallas 71, 2006, 58. Die Verwandtschaft der Bühnenfassade mit westlichen *scaenae frontes* ist dagegen der Epigraphikerin J. M. Reynolds, Aphrodisias Papers 2 a. O. 16, aufgefallen.

3987 de Chaisemartin/Theodorescu, Aphrodisias Papers 2 a. O. 41 und RA 1992, 187 verweisen zu Recht auf Parallelen in der pompeianischen Wandmalerei, ohne jedoch die Beziehungen zu westlichen Theatern zu bemerken.

3988 Das Verhältnis zwischen der *scaenae frons* der Theater und den Nymphaen hat M. C. Parra, Per la definizione del rapporto fra teatri e ninfei, StClOr 25, 1976, 89–118 untersucht; danach ergeben sich keinerlei direkte Abhängigkeiten, cf. besonders a. O. 116. Zu dieser Problematik cf. zuletzt G. Aristodemou, Theatre Façades and Façade Nymphaea. The Link between, BCH 135, 2011, 163–197, Abb. 1–11, welche Ähnlichkeiten zwischen beiden Monumenttypen feststellt.

3989 Möglicherweise noch spätrepublikanisch, cf. oben 305f.

3990 Möglicherweise noch spätrepublikanisch, cf. zur Datierungsproblematik im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

3991 Augusteisch ist möglicherweise auch Nola. Die Bühnenfront des grossen Theaters von Neapolis gehört, wie fast alle sichtbaren Reste, zu dessen domitianischer Phase.

3992 Hier liegt ein Sonderfall vor, cf. unten 414.

3993 Das Bühnenhaus von Tusculum gehört auf Grund der neuen stratigraphischen Untersuchungen zur zweiten Phase des Theaters, cf. den Katalogteil *s. v.* Bei diesen Untersuchungen hat sich auch herausgestellt, dass die heute erhaltenen Reste weitgehend auf einer Rekonstruktion von Canina beruhen, welche das Bild verfälscht hat. Für den korrekten Grundriss der Bühnenfront cf. Dupré, Scavi archeologici di Tusculum a. O. (oben Anm. 2994) 80–82, Abb. 54f.; 199, Abb. 149.

3994 Zur Inschrift cf. Katalogteil *s. v.* Faleria.

3995 S. Cascella, Il teatro romano di Sessa Aurunca (2002) Taf. 4. Auch S. Cascella, Il teatro romano e la topografia di Sessa Aurunca, in: La forma della città e del territorio. Atlante tematico di topografia antica 15, 2006, 98–101, Abb. 12.

älteste Beispiel mit zwei Säulenreihen hintereinander. In Saepinum ist die Bühnenfront nur teilweise bekannt, doch ist deutlich, dass vor der geraden Wand eine dichte Reihe von Sockeln für eine Säulenstellung steht; der Theaterbau ist nach 4 n. Chr. begonnen und erst in nachaugusteischer Zeit abgeschlossen worden[3996]. In Ostia[3997] steht jede Säule auf einem eigenen Postament. In Tarracina 2 stehen die Säulen der augusteischen Bühnenfront aus Marmor auf dem durchlaufenden älteren Podium. In Tusculum 2[3998] sind die drei Bühnentore von einem Säulenpaar eingefasst, die Säulen der *valvae regiae* [3999]auf Einzelsockeln, diejenigen der *hospitalia* auf vorgezogenen Zungenmauern; auch auf den Sockeln zwischen den Toren und seitlich davon müssen je zwei Säulen gestanden haben, was auf eine Gesamtzahl von vierzehn Säulen führt. Ganz entsprechend ist die Bühnenfront von Amiternum[4000] gestaltet, nur dass hier auch die Säulen neben den *valvae regiae* auf Zungenmauern standen. In Mons Aegrotorum zeigt die *scaenae frons* eine besondere Lösung mit Nischenschmuck. In Nuceria 2 ist die Form der geraden Bühnenwand im Einzelnen nicht mehr deutlich[4001]. Auch in Minturnae sind Einzelheiten der ursprünglichen, nur im Fundament erhaltenen Bühnenfront nicht bekannt; der erhaltene aufgehende Teil mit Sockeln vor der Bühnenwand gehört zum hadrianischen oder antoninischen Neubau. Weitere augusteische Beispiele für eine gerade Bühnenfront gibt es ausserhalb Italiens. Bei den Bühnenhäusern von Italica 1, welches in spätaugusteischer Zeit begonnen und unter Tiberius fertiggestellt wurde, und von Metellinum aus dem Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr., beide in der *Hispania Lusitania*, steht vor der geraden Wand eine Reihe von Sockeln für die Säulen der *scaenae frons*. Schliesslich ist das Theater von Forum Iulii in der *Gallia Narbonnensis* zu nennen[4002], welches nicht vor dem Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr., vielleicht auch erst später entstanden ist; dort sind keine Sockel für eine Säulenstellung zwischen den Toren nachgewiesen.

Die beiden übrigen genannten mittel- bis spätaugusteischen Bauten, Augusta Praetoria und Ferentium, weisen Nischenfronten auf. Mit dem hinten gerade beschnittenen Halbkreisgrundriss der *valvae regiae* steht dabei Ferentium dem Grundriss von Volaterrae sehr nahe, und auch die Gesamtanlage ist gut vergleichbar. Die Grundrissform des Bühnenhauses geht auf den ursprünglichen Entwurf für das Theater zurück[4003]. Bei der Bühnenwand von Augusta Praetoria findet sich eine sehr flache gekurvte Mittelnische zwischen gleichfalls wenig tiefen Seitennischen; davor gab es keine durchgehende Säulenfront. Offen bleibt, ob die Form der Bühnenwand mit der besonderen Form des Gesamtgrundrisses des Theaters zusammenhängt, welcher in ein Rechteck eingeschrieben wurde, das durch den Stadtplanraster vorgegeben war. Unsicher bleibt, ob Augusta Praetoria tatsächlich noch in die spätaugusteische Zeit zurückgeht, nicht überhaupt später ist.

Innerhalb der augusteischen Zeit nicht genauer datierbar sind die Theater von Bovillae, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Pola (Kapitolshügel), Urbs Salvia, Venafrum und Vicetia. Sie weisen alle Nischenfronten für das Bühnenhaus auf, doch ergibt sich im Einzelnen ein variationsreiches Bild. Nur dreimal, nämlich in Iguvium, in Interamnia Praetuttiorum und in Urbs Salvia, begegnet die Grundrissform mit einer Halbrundnische zwischen zwei Rechtecknischen; in Urbs Salvia ist der Halbkreis hinten nicht beschnitten[4004]. In Vicetia, das vielleicht erst nachaugusteisch ist, sind alle drei Nischen der Bühnenfront halbkreisförmig. Nur eine einzige Nische für die *valvae regiae* gibt es in Pola (Kapitolshügel), wo das ganze mittlere Drittel der Bühnenwand zurückgesetzt ist und damit eine flache Rechtecknische bildet, und auch in Bovillae, wo die mittlere Nische halbkreisförmig ist[4005].

Die bisherigen Ergebnisse zusammenfassend kann damit festgehalten werden, dass sich bestätigt hat, was das Bühnenhaus von Volaterrae nachweist, dass es Nischenfronten für Bühnenhäuser seit spätaugusteischer Zeit gegeben hat. Solche scheinen damals bereits recht verbreitet gewesen zu sein, auch wenn daneben die gerade Bühnenfront noch weitergelebt hat. Die Variationsbreite für die Ausgestaltung der Nischenfronten scheint vergleichsweise gross gewesen

3996 cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Saepinum.

3997 cf. P. Pensabene, ScAnt 12, 2004–2005, 632, Abb. 22.

3998 cf. den schematischen Plan bei Dupré, Scavi archeologici di Tusculum a. O. 199, Abb. 149.

3999 Bezeichnung nach Vitr. 117, 20 und 119, 11. Eigentlich 'königliche Türflügel, königliche Doppelflügeltür'.

4000 cf. Tosi Taf. 6, 31.

4001 Johannowsky, in: La regione sotterrata a. O. (oben Anm. 4103) 845 vermutet in dieser Phase in Analogie zu Volaterrae eine grosse mittlere Nische und seitlich Podien, doch ist deren Existenz nicht nachgewiesen.

4002 Auf die Ähnlichkeiten mit dem Bühnenhaus von Amiternum wurde schon oben Anm. 3066 hingewiesen.

4003 Dazu Pensabene, Ferento a. O. (oben Anm. 3465) 21. Auch im Katalogteil *s. v.* Ferentium.

4004 In Interamnia Praetuttiorum ist dieser Bereich nicht erhalten.

4005 Offen ist hier allerdings, in wieweit der überlieferte Plan zuverlässig ist; dieselbe Grundrissform begegnet auch in Herculaneum, auf welches zurückzukommen ist, cf. unten 407.

zu sein, doch liess sich bisher nur die Form mit halbrunder Mittelnische zwischen seitlichen Rechtecknischen genauer datieren, da die Varianten bei Bauten auftraten, die nur allgemein, und oft nicht ganz sicher, in die augusteische Zeit datiert werden können.

Es fragt sich, ob das Aufkommen der Nischenfront noch genauer datiert werden kann. Tatsächlich gibt es in Italien drei bisher noch nicht genannte Theater, die mit einiger Wahrscheinlichkeit noch ins 1. Jahrhundert v. Chr. datiert werden können, nämlich Faesulae, Herculaneum und Verona. Leider lässt sich die Datierung in allen Fällen bisher nicht ganz sichern. In Faesulae geht die Bauzeit des Theaters noch ins letzte Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. zurück, doch scheint das Bühnenhaus erst unter Kaiser Claudius vollendet worden zu sein; nachdem sich in der Ruine keine Planänderungen abzeichnen, besteht eine gute Wahrscheinlichkeit, dass der Entwurf auch des Bühnenhauses in die frühe Bauzeit zurückgeht. Der Statuenschmuck claudischer Zeit kann auch etwas später hinzugekommen sein, wie dies auch sonst oft der Fall ist[4006]. Die Front hat eine halbkreisförmige zwischen zwei Rechtecknischen.

In Herculaneum findet sich nur eine halbkreisförmige Mittelnische, die seitlichen Bühnentore sind durch Säulen vor geraden Wandabschnitten flankiert. Der Plan ist demjenigen von Bovillae, wie ihn Poletti gezeichnet hat, sehr ähnlich und könnte für dessen Zuverlässigkeit sprechen[4007]. Die Datierung von Herculaneum in augusteische Zeit ist nicht bestritten, ein Ansatz noch in frühaugusteische Zeit ist wahrscheinlich[4008]. Trifft er zu, wäre die besondere und seltene Bühnenfront mit halbrunder Mittelnische ohne seitliche Nischen eine frühe Form.

Das Theater von Verona wird in die letzten Jahre des 1. Jahrhunderts v. Chr. datiert; der Aufriss scheint das Vorbild des *theatrum Marcelli* aufzunehmen[4009]. Die Bühnenfront zeigt zwei Rechtecknischen neben einer mittleren Halbrundnische; diese dürfte wie in Volaterrae und Ferentium hinten beschnitten gewesen sein, doch sind die entsprechenden Teile des Grundrisses nicht erhalten. Auf Grund dieser frühen Beispiele aus Italien ergibt sich mit grosser Wahrscheinlichkeit, dass die Nischenfront schon kurz vor der Zeitenwende geschaffen worden ist, insbesondere die Form mit einer Halbrund- zwischen zwei Rechtecknischen, wahrscheinlich auch diejenige mit einer einzigen mittleren Nische mit Halbkreisform.

Vor dem Hintergrund dieser Ergebnisse ist nochmals auf das Theater von Iguvium zurückzukommen[4010]. Dieses hat als einziges der möglicherweise noch spätrepublikanischen Theater Italiens eine Nischenfront mit einer mittleren Halbrundnische zwischen seitlichen Rechtecknischen, wie sie sonst erst gegen Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr., mit Sicherheit jedenfalls nicht bereits im Beginn der augusteischen Periode oder gar in caesarischer Zeit belegt ist[4011]. Auch wenn man Verona gleichfalls noch ins dritte Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. ansetzt, wie vorgeschlagen worden ist[4012], bleibt das Problem einer Frühdatierung der Nischenfront ohne Lösung; statt eines völlig isolierten Zeugnisses gäbe es dann deren zwei, und offen bliebe dennoch, weshalb die Nischenform erst ein Vierteljahrhundert später wieder aufgegriffen worden wäre, um sich dann sofort allgemein durchzusetzen. Vielmehr ist offensichtlich, dass die Bühnenfront von Iguvium, wie auch Verona, aus typologischen Gründen nicht früher als im späten 1. Jahrhundert v. Chr. errichtet worden sein kann [4013].

Der Zeitpunkt des Aufkommens der Nischenfront des Bühnenhauses lässt sich dank einiger ausseritalischer datierter Bauten bestätigen und präzisieren. Heranzuziehen sind Augusta Emerita in der *Hispania Lusitania*, Carthago Nova in der *Hispania Tarraconensis*, Caesarea (Iol) in der Provinz *Mauretania*, Caesarea Maritima in *Iudaea* und Leptis Magna in der *Tripolitania*.

4006 Zum grundsätzlichen Problem, das mit der Datierung von Bühnenhäusern auf Grund ihres Statuenschmuckes verbunden ist, cf. unten 439f.

4007 Falls Poletti sich für seinen um 1825–1830 gezeichneten Plan nicht an denjenigen von Herculaneum angelehnt hat. cf. erste Pläne von Herculaneum bei Pagano, CronErc 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 122–128, Abb. 1. 4. 7–8.

4008 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Herculaneum.

4009 So Gros, L'Urbs 336f. Zur Datierungsproblematik im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.* Verona; der Ansatz noch ins dritte Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr., wie ihn M. Verzàr vorschlug, dürfte zu hoch sein.

4010 cf. oben 306. Welche Teile des Bühnenhauses von Spoletium zum ursprünglichen Bau gehören, bleibt offen, cf. unten 431. Dies gilt insbesondere auch für die flache kurvenförmige Nische ähnlich wie in Augusta Praetoria und Neapolis.

4011 Zum Datierungsproblem cf. oben 306 und auch den Katalogteil *s. v.*

4012 cf. oben Anm. 4009.

4013 Augusteisch datiert die Bühnenfront auch Gros, L'architecture romaine 288. Eine frühaugusteische Datierung, wie sie Courtois 1989, 90, mit Berufung auf E. Frézouls, aber offenbar ohne Kenntnis der Architravinschriften CIL XI 5828 a-f (dazu Fuchs 72f., B I, 1–2) vorgeschlagen hat, löst das Problem nicht, denn auch so bleibt ein Abstand von 10 bis 20 Jahren bis zum nächsten sicher dokumentierten Beispiel.

Das Theater von Caesarea Maritima ist, wie *Flavius Josephus* (bell. Jud. 1, 415) bezeugt, von Herodes dem Grossen errichtet worden, der 4 v. Chr. gestorben ist. Unter der jüngeren *scaenae frons*, welche eine halbkreisförmige zwischen zwei Rechtecknischen zeigt, ist die ursprüngliche Bühnenfront beobachtet worden. Diese hat eine ganz ungewöhnliche Form; in der Mitte befindet sich eine Rechtecknische, während die seitlichen Nischen einen Grundriss in Form einer flachen Kurve aufweisen. Trotz der unkanonischen Form ist deutlich, dass die Existenz von Nischenfronten, welche dem Architekten als Vorbild dienen konnten, vorauszusetzen ist, denn man möchte nicht annehmen, dass die Nischenfront, zudem in unkanonischer Form, erstmals im peripheren *Iudaea* verwendet worden ist. Vielmehr wird man die eigenartige Form so erklären, dass der Architekt des Theaters von Caesarea Maritima zwar wusste, dass man Nischen an der Front anzubringen hatte, jedoch die Lösung im Einzelnen nicht kannte[4014]. Das Theater von Caesarea Maritima bestätigt in jedem Fall, dass die Nischenfront des Bühnenhauses noch *vor* der Zeitwende eingeführt worden ist. Es ist, zusammen mit den anderen, wenig bekannten Theaterbauten des Herodes[4015], ein Zeugnis für die Ausrichtung des Herodes nach Rom, welchem er seine Königsherrschaft verdankte[4016]. Von dort sind die Modelle für seine Bautätigkeit gekommen[4017], die er während seines mehrjährigen Aufenthalts in Rom[4018] kennen lernen konnte.

Das Theater von Caesarea, früher Iol, in der *Mauretania* ist von König Juba II während seiner Regierungszeit 25 v. Chr. bis 23 n. Chr. errichtet worden. Auch Juba II verbrachte lange Jahre in Rom[4019], wo er 46 v. Chr. als kleines Kind im Triumphzug C. Iulius Caesars vorgeführt wurde[4020]. Auch er wurde, wie Herodes der Grosse, vom Kaiser in seine Herrschaft eingesetzt. Wie Herodes der Grosse brachte er die Modelle für seine Hauptstadt, welche er nach seiner Rückkehr aus Italien völlig neu errichtete, aus Rom mit[4021]. Das Theater ist innerhalb der Herrschaftszeit nicht genauer datiert, doch dürfte es eher früh sein, in Nachahmung wohl der Bautätigkeit eines Pompeius, Caesar und Augustus. Der Bühnenbereich ist durch den nachträglichen Einbau einer Arena stark beeinträchtigt worden, doch bleibt deutlich, dass seitliche Rechtecknischen vorhanden waren, während die Form der Mittelnische nicht mehr zu bestimmen ist. Caesarea (Iol) ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein weiterer Beleg für eine Nischenfront noch in frühaugusteischer Zeit.

Das Theater von Augusta Emerita weist ein Bühnenhaus mit Halbrundnische zwischen zwei Rechtecknischen auf; der Säulenaufbau aus Marmor ist, wenn auch weitgehend neu aufgerichtet, zu einem guten Teil erhalten[4022]. Das Theater ist im Jahr 16/15 v. Chr. von *M. Vipsanius Agrippa* eingeweiht worden. Die Marmorfront des Bühnenhauses gehört allerdings nicht zum ursprünglichen Bau; möglicherweise war die Fassade ursprünglich bloss verstuckt[4023]. Zuletzt wurde eine ursprüngliche Front aus Granit postuliert[4024]. Die *scaenae frons* ist aber wohl nicht viel später, vielleicht noch im letzten Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts v. Chr. errichtet worden[4025]. Augusta Emerita als Stiftung des *Agrippa*, des zweiten Mannes im Staat, dürfte den stadtrömischen Vorstellungen von einem Theater besonders nahe gekommen sein. Sollte seine Bühnenfront in der Planung

4014 Der Architekt muss wohl italische Theater gesehen haben, um sie zum Vorbild nehmen zu können. Wie auch die altertümliche Konstruktionsweise der ursprünglichen Cavea mit ummauerten und aufgefüllten Kammern als Unterbau der Sitze zeigt, muss sein Italienaufenthalt einige Zeit zurückgelegen haben, als das Theater von Caesarea Maritima zu errichten war. War der Architekt zur Zeit des Exils des Herodes 40–37 v. Chr. mit diesem zusammen in Italien?

4015 Damaskos, Hierosolyma, Iericho; cf. den Katalogteil *s. v.*

4016 cf. K. Bringmann, DNP 5, 1998, 458, *s. v.* Herodes [1].

4017 Zur Bautätigkeit des Herodes cf. Bringmann a. O. 459, welcher diese im Rahmen der Förderung der griechischen Kultur und in der Tradition des hellenistischen Königtums sieht. Die Bautypen, neben den Theatern sicher auch das Amphitheater, sind jedoch, soweit zu erkennen, römisch westlich.

4018 Herodes war zwischen 40 und 37 v. Chr. in Rom, cf. Bringmann, DNP 5 a. O. 458.

4019 cf. J. Fündling, DNP 5, 1998, 1185f., *s. v.* Juba [2].

4020 cf. Plut. Caesar 55.

4021 cf. K. Fittschen, Juba II. und seine Residenz Jol/Caesarea (Cherchel), in: H. G. Horn/Ch. B. Rüger (Hrsg.), Die Numider, Ausstellungskatalog Bonn (1979) 227–231. Zu Caesarea (Iol) auch M. Floriani Squarciapino, EAA 2 (1959) 543–545, *s. v.* Cherchel. Ph. Leveau, EAA, Secondo suppl. 1971–1994, II (1994) 115f., *s. v.* Cherchel.

4022 Zur Zuverlässigkeit der Anastylose im Einzelnen cf. H. von Hesberg, in: W. Trillmich/P. Zanker (Hrsg.), Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit. Kolloquium Madrid 1987. AbhMünchen n. F. 103, 1990, 355.

4023 cf. von Hesberg, Stadtbild und Ideologie a. O. 360. Zur Restaurierung des Theaters von Augusta Emerita J. Menéndez-Pidal Alvarez, Algunas notas sobre la restauraciòn y atenciòn prestadas a los monumentos emeritenses, in: Augusta Emerita. Actas del Simposio Internacional Conmemorativo del Bimilenario de Mérida 1975 (1976) 207–211, mit der Rekonstruktionszeichnung der Bühnenfront Abb. 4; zur Anastylose der BH-Front besonders 208–210.

4024 cf. N. Röring, Deutsches Archäologisches Institut, Jahresbericht 2007, AA 2008, Beiheft 220, Abb. 40f.

4025 So von Hesberg, Stadtbild und Ideologie a. O. a. O. 355ff., besonders 361. cf. auch den Katalogteil *s. v.* Augusta Emerita. W. Trillmich, NüBlA 19, 2002/03, 76 datiert die Marmorfront allerdings erst in spätneronische Zeit

noch auf das Projekt des *Agrippa* zurückgehen, wäre damit eine Nischenfront bereits für die ersten Jahre des vorletzten Jahrzehnts des 1. Jahrhunderts bezeugt, doch bleibt dies unsicher.

Ein eindeutiges Zeugnis für eine Nischenfront noch vor der Zeitenwende ist das Theater von Carthago Nova in der *Hispania Tarraconensis*. Der Bau ist auf Grund einer Inschrift an der *scaenae frons* dem *C. Caesar* geweiht, ebenso ein Altar im Theater, welcher den *C. Caesar* als *consul designatus* nennt, was auf eine Datierung in die Jahre 5 v. Chr.–1 n. Chr. führt[4026]. Damals war das Theater mit dem Bühnenhaus demnach bereits fertiggestellt. Von der *scaenae frons* ist nur der Unterbau erhalten, in welchem sich der Grundriss abzeichnet. Die Wand hatte drei halbkreisförmige Nischen, eine eher seltenere Form, die hier aber eindeutig für das letzte Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts v. Chr. bezeugt ist. Eine *scaenae frons* mit drei Halbrundnischen weist auch das Theater von Leptis Magna auf[4027]. Die Säulen im ersten Geschoss sind zum guten Teil erhalten und heute wieder aufgestellt[4028], sodass sich hier ein guter Eindruck von der Wirkung einer solchen Bühnenfront gewinnen lässt. Die Halbrundnischen gehören aus konstruktiven Gründen zum ursprünglichen Baubestand, welcher inschriftlich datiert ist: das Theater ist im Jahr 1/2 n. Chr. eingeweiht worden. Damit wird die frühe Datierung dieser Grundrissform noch in die frühere augusteische Zeit bestätigt[4029].

Neben den genannten mit einiger Sicherheit noch ins letzte Jahrhundert v. Chr. datierten ausseritalischen Theatern gibt es einige weitere Bauten, welche in die spätere Regierungszeit oder allgemein bloss in augusteische Zeit datiert werden können. Augusteisch ist Arelate in der *Gallia Narbonnensis*, wobei die Ansätze zwischen 20 v. Chr. und der spätaugusteischen Zeit schwanken, ohne dass eine Entscheidung möglich wäre[4030]. Nur auf allgemeinen Erwägungen beruhen die Datierungen der beiden anderen gallischen Theater, Arausio und Vienna, die mittel- oder spätaugusteisch datiert worden sind, aber auch später entstanden sein könnten[4031]. Ihr Aussagewert für die Entwicklungsgeschichte der Nischenfront ist daher nur gering. Alle drei gallischen Theater haben eine Nischenfront mit einer halbrunden zwischen Rechtecknischen.

Die Analyse der erhaltenen Bauten führt damit zusammenfassend zu folgenden Ergebnissen, was das Aufkommen der Nischenfront der Bühnenwand angeht. Deutlich ist, dass diese bereits in der früheren augusteischen Zeit verwendet wurde, sicher im letzten Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts v. Chr., wie insbesondere die Beispiele von Verona und Carthago Nova zeigen. Sollte der Grundriss der Bühnenfront in Augusta Emerita bereits auf den Bau des *Agrippa* zurückgehen, wäre für das Aufkommen der üblichen Nischenfront mit Halbrundnische zwischen zwei Rechtecknischen ein *terminus ante quem* von 16/15 v. Chr. gewonnen. Sicher scheint aber in jedem Fall, auch wenn die Datierungen im Einzelnen nicht immer genauer zu fassen sind, dass bereits vor der Zeitenwende die Nischenform eine gewisse Verbreitung in Italien und auch schon ausserhalb gefunden haben muss[4032]. Neben der üblichen Form mit einer halbrunden zwischen seitlichen Rechtecknischen sind auch andere Grundrisstypen gut bezeugt, insbesondere diejenige mit drei Halbrundnischen, aber auch diejenige mit einer einzigen mittleren Halbrundnische und Weiteres.

Nachdem der Zeitpunkt der Einführung der Nischenfront bestimmt worden ist, soll kurz auf die diesbezügliche Forschungsdiskussion hingewiesen werden. Die Ansicht, die Nischenfront sei erst jünger, nachaugusteisch, sogar erst neronisch, wie oft behauptet wurde[4033], lässt sich auf Grund der heutigen Denkmälerlage nicht mehr aufrecht halten. Gegen eine solche Spätdatierung hat sich P. Gros[4034] gewendet, welcher für eine Datierung der Nischenfront in augusteische Zeit eintritt. Er begründet seine Meinung insbesondere mit dem Hinweis auf die allerdings, wie oben ausgeführt worden ist, ebenfalls nicht immer sicher datierten frühen

4026 Am 1. Januar 1 n. Chr. trat C. Iulius Caesar das Konsulat an, cf. W. Eck, DNP 6, 1999, 29, *s. v.* Iulius II 32.

4027 R. Mar/J. A. Beltrán-Caballero, El teatro de Leptis Magna: Modelos de transición en la arquitectura pública romana, in: Ramallo Asensio/Röring, La *scaenae frons* a. O. (oben Anm. 2917) 294f. halten jetzt das Bühnenhaus mit den drei Halbrundnischen für einen Neubau, welcher eine gerade Bühnenfront ersetzt hätte. Von einer solchen älteren Bühnenfront sind allerdings keinerlei Reste nachzuweisen!

4028 cf. Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) Taf. 8.

4029 Zur Diskussion über die Datierung der Bühnenfront von Leptis Magna cf. unten 425.

4030 Zur Datierungsproblematik cf. den Katalogteil *s. v.* Arelate.

4031 Ein spätes Element ist in Arausio wohl die herausgehobene Mittelnische mit nur zwei Geschossen, die kaum älter als domitianisch datiert werden kann; cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Arausio.

4032 Auszuschliessen ist angesichts der angeführten Evidenz, dass die Nischenfront von östlichen Vorbildern hergeleitet werden muss, wie M. Lyttelton, Baroque Architecture in Classical Antiquity (1974) 200–203 erwogen hat, ohne zu einer sicheren Entscheidung zu gelangen. So auch Courtois 1989, 102, die allerdings Lyttelton nicht genau gelesen hat.

4033 cf. Stillwell, Corinth 2 a. O. (oben Anm. 487) 137–140. So auch noch Frézouls, ANRW 1982, 382. Courtois 1989, 296f. datiert sogar erst traianisch. Weitere Literatur zu dieser Datierung bei Gros, L'Urbs 336, Anm. 80. Lyttelton, Baroque Architecture a. O. 200 datiert allgemein ins 1. Jahrhundert n. Chr.

4034 P. Gros, L'Urbs 336

Theater der *Gallia Narbonnensis* wie Arelate aus augusteischer und Vasio aus tiberischer Zeit[4035]. Courtois[4036] hält die Nischenfront ebenfalls für eine augusteische Neuerung, welche in Iguvium, wo das Konzept noch auf die letzten Jahre der Republik zurückgehe, erstmals bezeugt sei[4037]. Auch H. von Hesberg[4038] geht von einer Herausbildung der Nischenfront in augusteischer Zeit aus. Diese Meinung, wie sie in der neueren Forschung auf Grund allgemeiner Erwägungen vertreten worden ist, entspricht somit dem Ergebnis, wie es hier aus der Analyse der erhaltenen Bauten abgeleitet werden konnte, nur dass auf diesem Weg eine noch etwas grössere Genauigkeit erreicht werden konnte.

Die Bühnenwände der drei grossen stadtrömischen Theater

Nachdem sich herausgestellt hat, dass die Nischenfront des Bühnenhauses eine Neuerung darstellt, welche im ausgehenden 1. Jahrhundert v. Chr. auftrat und innerhalb sowie, eher etwas überraschend, auch ausserhalb Italiens rasch aufgenommen wurde, stellt sich die Frage nach einem allfälligen zentralen Vorbild, für welches die Neuerung erstmals eingeführt worden ist. Und die Vermutung liegt nahe, die neue Ausgestaltung der Bühnenfront sei erstmals für eines der drei grossen stadtrömischen Theater, das *theatrum Pompei*, das *theatrum Marcelli* oder das *theatrum Balbi* erfunden worden und habe sich danach als vorbildlich schnell durchgesetzt.

Damit ist der Moment gekommen, auf die Form der Bühnenbereiche der stadtrömischen Grossbauten zurückzukommen. Der Bühnenbereich des *theatrum Pompei* mit einer rechteckigen zwischen zwei Halbrundnischen, wie er auf dem Marmorplan erscheint, geht nicht auf den ursprünglichen Bau zurück, sondern ist kaum älter als 80 n. Chr.[4039]. Auch wenn keine Reste bekannt sind, ist auf Grund des Gesamtplanes zu vermuten, dass die ursprüngliche Bühnenwand gerade war, denn die Nischen erscheinen wie in den bestehenden Grundriss der Porticus hineingezwängt[4040]. Auch von der typologischen Entwicklung der *scaenae frons* her, wie sie oben nachgezeichnet worden ist[4041], ist eine gerade Bühnenwand mit einer vorgesetzten zwei- bis dreigeschossigen Säulenstellung[4042] zu erwarten. Dieser Typus der *scaenae frons* ist allerdings nicht für das *theatrum Pompei* erfunden, sondern aus Sizilien[4043] oder aus Kampanien übernommen worden, wo die Bühnenwand desselben Typus im Theater von Pompeii 2, um 80 v. Chr. fest datiert ist. Daher scheidet das *theatrum Pompei* als mögliches Vorbild für die Nischenfront aus, wie dies auf Grund seiner Zeitstellung zu erwarten war.

Beim *theatrum Marcelli* ist der Bühnenbereich ebenfalls nur auf dem Marmorplan nachzuweisen[4044], wo er eher summarisch und durch die Namensinschrift teilweise überdeckt wiedergegeben ist[4045]. Auf einzelnen Renaissanceplänen erscheinen Teile des Bühnenhauskomplexes, aber von Bühne und Bühnenfront hat man damals offensichtlich keine Reste gesehen. Der Marmorplan, welcher die ursprüngliche Bühnengestaltung zu dokumentieren scheint[4046], macht deutlich, dass der Bühnenbereich eine einfache Form mit einer geraden Bühnenfront hatte, selbst wenn man annehmen will, dass wegen der Schrift nicht alle Details wiedergegeben werden konnten. Nichts deutet somit darauf hin, dass beim *theatrum Marcelli* erstmals eine Bühnenfront mit drei Nischen Verwendung gefunden hätte; wäre dies der Fall gewesen, hätten die Hersteller des Marmorplans diese ihnen vertraute Bühnenform mit Sicherheit eingezeichnet. Somit steht auch noch das *theatrum Marcelli* in der Entwicklungstradition der geraden Bühnenfronten, für welche es in augusteischer Zeit auch weitere Belege gibt[4047]. Als Vorbild für die Nischenfront fällt damit auch das *theatrum Marcelli* weg.

Der Bühnenbereich des dritten der stadtrömischen Theater, desjenigen des *L. Cornelius Balbus*, ist ganz unbekannt[4048]. So kann nur vermutet werden, dass die Nischenfront im kleinsten und seiner Konzeption nach jüngsten stadtrömischen Theater eingeführt worden ist. Die Planung und der Bau setzten erst nach 19 v. Chr. ein[4049], auch wenn

4035 Zum Problem der Datierung von Vasio cf. den Katalogteil *s. v.* Zur späteren Datierung von Arausio hier oben Anm. 4031.

4036 Courtois 1989, 101f.; 192.

4037 Zur augusteischen Datierung von Iguvium Courtois 1989, 90. Zur Datierungsproblematik von Iguvium cf. schon oben 306 und den Katalogteil *s. v.*

4038 cf. H. von Hesberg, JdI 107, 1992, 134–137, besonders 135.

4039 cf. oben 279f.

4040 So oben 279.

4041 cf. unten 424.

4042 Zu erinnern ist an die gleichzeitige dreigeschossige *scaenae frons* im provisorischen Theater des *M. Aemilius Scaurus*, cf. oben 275. 404.

4043 Nach Sizilien weisen die Panfiguren. cf. oben 282f.

4044 cf. oben 289–291.

4045 Nochmals sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass auf dem schematischen Plan des *theatrum Marcelli*, wie er bei Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. (oben Anm. 163) Abb. 22 erscheint, um danach immer wieder aufgenommen zu werden, der ganze Bereich von Bühne und Bühnenhaus frei ergänzt ist! Zu den älteren Plänen des *theatrum Marcelli* allgemein cf. oben Anm. 2874.

4046 cf. oben 290.

4047 cf. oben 403–405.

4048 cf. oben 292.

4049 Dazu oben 291.

das *theatrum Balbi* ungefähr gleichzeitig oder sogar etwas früher als das grössere *theatrum Marcelli* eingeweiht worden ist[4050]. Dies würde gut mit dem Befund zusammenpassen, wie er durch die Analyse der ältesten erhaltenen Theaterbauten mit Nischenfront innerhalb und ausserhalb Italiens gewonnen worden ist, welche ergeben hat, dass die Nischenfront bereits im letzten Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts v. Chr. eine gewisse Verbreitung gefunden hat. Sollte die Bühnenfront von Augusta Emerita, wie dies möglich scheint[4051], auf den ursprünglichen Bau des *M. Vipsanius Agrippa* zurückgehen, wäre dort eine unmittelbare und direkte Übernahme des Vorbildes aus der Hauptstadt gegeben, wie sie mit Blick auf die Person des Bauherrn durchaus wahrscheinlich scheint. Es bleibt zu hoffen, dass künftige Grabungen im Bühnenbereich des *theatrum Balbi* einen Beitrag zur Klärung der wichtigen Frage nach dem Aufkommen der Nischenfront des Bühnenkomplexes werden leisten können.

Typologie der *scaenae frons*

Im Folgenden geht es darum, die Form der erhaltenen *scaenae frontes*, insbesondere der Nischenfronten im Einzelnen zu analysieren. Die bisherigen Beobachtungen haben bereits gezeigt, dass das Bild schon in den ersten Jahren, als die neue Form auftrat, recht bunt gewesen sein muss[4052]. Neben den bisher besprochenen frühen Beispielen für gerade Fronten und für Nischenfronten sollen nun auch die jüngeren Theater des römisch westlichen Typus, welche gerade Fronten oder Nischenfronten aufweisen, mit einbezogen werden[4053]. Insgesamt sind von 128 römischen Theatern im Westen[4054] zumindest Teile der *scaenae frons* bekannt[4055], gelegentlich auch mit mehr als einem Bauzustand. Es sind dies

– in Italien[4056] 70 Theater, nämlich Acelum, Alba Fucens, Albanum Domitiani, Albintimilium, Allifae 2, Amiternum, Antium, Ariminum, Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Beneventum, Bovillae, Brixia, Caere, Cales 2, Carsulae, Casinum 1 und Casinum 2, Civitas Camunorum, Copiae 3, Concordia, Eporedia, Faesulae, Faleria, Falerii Novi, Ferentinum, Ferentium, Firmum, *Gioiosa Ionica*, Grumentum 2, Helvia Ricina, Herculaneum, Hispellum, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Libarna, Liternum, Luna, Lupiae 2, Minturnae 2, Mons Aegrotorum, Neapolis, Nemi 2, Nola, Nora, Nuceria 2 und Nuceria 3, Ocriculum, Ostra, Ostia, Pola (Kapitol), Pola (Monte Zara), Pompeii 2 und Pompeii 4, Pompeii (*theatrum tectum*), Roma (*theatrum Marcelli*), Roma (*theatrum Pompei*), Saepinum, Scolacium 2, Suessa, Spoletium, Tarracina, Teanum Sidicinum 2, Tergeste, Tibur (Hercules-Heiligtum), Tibur (*Villa Hadriana*, griechisches Theater), Tibur (*Villa Hadriana*, Akademietheater), Tusculum, Urbs Salvia, Verona, Vicetia, Volaterrae.[4057]

– in Sizilien drei Bauten, nämlich Katane 2, Syrakusai S 5, Tauromenion 2 und Tauromenion 3.

– in Gallien[4058] 14 Theater, nämlich Alba Helviorium 3, Antipolis, Aquae Sextiae, Arausio, Arelate, Augustodunum, Divona Cadurcorum, Forum Iulii, Lugdunum, Lutetia, Nemausus, *Thénac*, Vasio und Vienna,

– in Spanien 14 Theater, nämlich Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Carthago Nova, Clunia, Italica, Malaca, Metellinum, Olisipo, Regina, Saguntum 1, Segobriga 2 und Urso,

– in Nordafrika[4059] 21 Theater, nämlich Althiburus, Ammaedara, Assuras, Bulla Regia, Caesarea (Iol), Calama, Carthago, Cillium, Civitas Popthensis, Cuicul, Leptis Magna, Madauros, Rusicade, Sabratha, Sicca Veneria, Simitthus, Sufetula, Thignica, Thubursicum Numidarum, Thugga und Uthina,

4050 cf. oben 291.

4051 Dazu oben 408f.

4052 cf. oben 403–410.

4053 Zur Abgrenzung allgemein cf. oben 309f.

4054 Auch die bereits eingehend besprochenen frühen Beispiele, cf. oben 306, sind hier nochmals mit aufgeführt. Dagegen sind alle als Odeia zu interpretierenden Bauten weggelassen; sie werden unten 732–734 gesondert behandelt.

4055 Im besten Fall sind der Plan und auch der Aufriss bekannt, manchmal aber auch nur Reste des Fundaments der Bühnenwand oder auch nur einzelne Architekturglieder und Skulpturen des Schmuckes der *scaenae frons*. Für eine Beschreibung im Einzelnen wird auf den Katalogteil *s. v.* verwiesen.

4056 Unter Ausschluss der kampanischen Vorläufer wie Nuceria 1, Sarnus oder *Pietrabbondante*. Einbezogen sind alle Bauten innerhalb der XIV *regiones* des Augustus, auch wo diese über die Grenzen des modernen Italien hinausreichen.

4057 Der Plan von Asisium ist frei erfunden, das Theater ist bisher nur inschriftlich bezeugt; cf. den Katalogteil *s. v.*

4058 Hier werden nur die Theater des klassischen römischen Typus berücksichtigt. Die sog. gallo-römischen Theater sind nicht Gegenstand dieses Buches, cf. unten 538.

4059 Ohne die Theater der Kyrenaika und Ägyptens, welche im Zusammenhang mit den östlichen Bauten besprochen werden sollen, cf. unten 671–677.

– und schliesslich sechs Bühnenhäuser des westlichen Typus auf dem Balkan, nämlich Buthroton, Issa, Phoinike, Salona, Scupi und Virunum

– sowie die Sonderfälle[4060] in Aphrodisias in Kleinasien und in Caesarea Maritima 1 in *Iudaea*.

Auf Grund der Erhaltungslage lassen sich über die Grundrissgestaltung des öfteren genauere Aussagen treffen, während Architekturelemente der Bühnenwand nur selten in ausreichender Zahl erhalten sind.

Gerade Bühnenwände

Zunächst ist festzuhalten, dass die gerade Bühnenfront auch im Westen[4061] noch lange neben der Nischenfront weitergelebt hat. Nicht weniger als 43 Bauten mit gerader Bühnenfront sind bekannt[4062], darunter 31 Beispiele aus Italien, nämlich Alba Fucens, Albanum Domitiani, Amiternum, Augusta Bagiennorum, Augusta Taurinorum, Casinum 1, Civitas Camunorum, Eporedia, Faleria, Falerii Novi, Firmum, *Gioiosa Ionica*, Liternum, Luna, Minturnae 2, Mons Aegrotorum, Nuceria 2, Ostia, Pola (Monte Zara), Pompeii 2, Pompeii (*theatrum tectum*), Roma (*theatrum Marcelli*), Roma (*theatrum Pompei*), Saepinum, Suessa, Tarracina, Teanum Sidicinum 2, Tibur (Hercules-Heiligtum), Tibur (*Villa Hadriana*, griechisches Theater), Tibur (*Villa Hadriana*, Akademietheater), Tusculum. Die übrigen Beispiele sind in Gallien Augustodunum und Forum Iulii, in Spanien Acinipo, Baelo, Clunia, Italica 1 und 2, Metellinum, in Nordafrika Cillium und Civitas Popthensis und schliesslich Buthroton und Phoinike in *Epeiros* und im Osten Aphrodisias in Karien.

Die gerade *scaenae frons* mit Architekturdekoration geht, wie oben[4063] gezeigt worden ist, als Typus der Nischenfront voraus, doch läuft diese traditionelle neben der neuen Form bis in den Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. weiter; zu den jüngsten Beispielen gehören in Italien neben den beiden Theatern in der *Villa Hadriana* in Tibur das Bühnenhaus von Minturnae 2 aus hadrianischer oder antoninischer Zeit sowie Teanum Sidicinum 2, das nun in die spätere Regierungszeit des Septimius Severus datiert wird, während ausserhalb Italiens später nur gerade Phoinike aus dem Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. genannt werden kann.

Der Überblick über die bezeugten Monumente zeigt, dass es sich insgesamt doch um einen Bühnenfronttypus handelt, der im Lauf des 1. Jahrhunderts n. Chr. deutlich zurücktritt. Nur acht Beispiele des 1. Jahrhunderts in Italien sind nachaugusteisch, nämlich Albanum Domitiani, Augusta Bagiennorum, Augusta Taurinorum[4064], Civitas Camunorum, Eporedia, Firmum, Luna und Pola (Monte Zara). Luna ist iulisch-claudisch datiert, Pola (Monte Zara) wird in die Mitte des 1. Jahrhunderts angesetzt. Vier weitere, Albanum Domitiani, Augusta Bagiennorum, Augusta Taurinorum und Civitas Camunorum, werden in die zweite Jahrhunderthälfte gesetzt, zwei weitere, Eporedia und Firmum, lassen sich innerhalb des Jahrhunderts nicht näher eingrenzen. Von den Beispielen ausserhalb Italiens sind fünf nachaugusteisch[4065], Augustodunum, Cillium, Civitas Popthensis[4066] und Clunia.

Im Ganzen ist die Dokumentation für gerade *scaenae frontes* eindrücklich, denn fast ein Drittel der bekannten Bühnenhäuser hatte diese Form. Es ist also genau gesehen nicht richtig, wenn wie üblich die Nischenfront als typisches Element des westlichen römischen Theaters betrachtet wird. Allerdings ist einzuräumen, dass es sich bei den Beispielen mit geraden *scaenae frons* oft um nicht sehr repräsentative Anlagen handelt. Es ist offensichtlich, dass sich mit einer Nischenfront mehr Pracht entfalten liess. Dies gilt allerdings nicht für die frühen Beispiele in Rom, das *theatrum Pompei* und das *theatrum Marcelli*, deren Bühnenwände der Erfindung der Nischenfront, wie oben gezeigt wurde, vorausgingen. Auf das Prestige, das diese beiden Bauwerke für die römische Theaterarchitektur hatten, ist das Weiterleben der geraden Fronten wohl teilweise zurückzuführen. Im *theatrum Marcelli* hat sich die gerade Front, wie der Marmorplan zeigt, während der ganzen Benutzungszeit gehalten, während im *theatrum Pompei*, wohl in der Folge der

4060 Dazu oben 239 und 404f.

4061 Zur Entwicklung der geraden Bühnenfront im Ostteil des römischen Reiches cf. unten 586. 600. 635f. 659. 675. 678. 690. 700.

4062 Hinzu kommt möglicherweise noch Lugdunum, cf. unten Anm. 4204 und den Katalogteil *s. v.* Lugdunum, Theater. Auch Venafrum, dessen Bühnenhaus nicht vollständig ausgegraben ist, hatte wohl eine gerade Front, cf. den Katalogteil s. v.

4063 cf. oben 403–405.

4064 Die ebenfalls vorgeschlagene späte Datierung von Augusta Taurinorum in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. kann auch angesichts der aufgeführten Parallelen kaum überzeugen; mindestens der Bühnenhaustypus muss auf den ursprünglichen Bau zurückgehen! cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

4065 Die Bühnenfront in Baelo Claudia gehört zum ursprünglichen, augusteischen Bau, wurde aber möglicherweise z. T. neu aufgebaut. cf. den Katalogteil *s. v.*

4066 Innerhalb der Kaiserzeit nicht näher datiert, aber angesichts der Parallelen wohl kaum spät anzusetzen.

Zerstörungen des Brandes von 80 n. Chr.[4067], eine moderne Nischenfront eingebaut worden ist.

Ein weiterer Grund für die Wahl einer geraden *scaenae frons* könnte auch die Grösse des zu errichtenden Theaters gewesen sein. Dies hat etwa für die *scaenae frons* im Albanum Domitiani Geltung, dessen architektonische Pracht im Detail kaum zu überbieten ist; hier wurden die Säulen des Obergeschosses durch Karyatidenfiguren ersetzt. Auch sonst sind manche der aufgeführten nachaugusteischen Bauten eher klein, mit einer Gesamtbreite, die 60 m nicht überschreitet[4068], so etwa Augusta Bagiennorum, Firmum, *Gioiosa Ionica*, Luna und die beiden Theater der *Villa Hadriana*, aber auch die nordafrikanischen Beispiele in Cillium und Civitas Popthensis. Eine Breite von nur gerade 28 m hat Mons Aegrotorum. Aber auch einzelne sehr grosse Theater mit einer Gesamtbreite deutlich über 100 m wie Augustodunum und Clunia weisen eine gerade Bühnenfront auf; hier wird man dies nur mit einer direkten Anknüpfung an die grossen Vorbilder in der Hauptstadt Rom erklären können. Im Hercules-Heiligtum von Tibur ersetzte die augusteische Bühnenfront aus Marmor wohl eine ältere gerade Bühnenwand, deren Fundamentierung sie weiter benutzte.

Daneben gab es wohl auch ökonomische Gründe, die zur Wahl einer geraden Bühnenfront führen konnten, wie die Besprechung der geraden Fronten im Einzelnen zeigen wird. Tatsächlich konnten solche geraden *scaenae frontes* in ganz unterschiedlicher Weise ausgestaltet sein. Die Erhaltungslage gestattet es allerdings in manchen Fällen kaum mehr, eine genauere Vorstellung davon zu gewinnen. Dennoch lässt sich ein Gesamtbild nachzeichnen.

Eine einfache Lösung für die *scaenae frons*, wie sie durch die beiden Beispiele noch des 1. Jahrhunderts v. Chr. in *Gioiosa Ionica* und Pompeii (*theatrum tectum*) belegt ist[4069], bestand darin, die Bühnenwand mit Stuck zu überziehen und mit einer gemalten Architekturdekoration zu schmücken. Bei den beiden genannten Bauten lässt sich eine solche gemalte Dekoration dank einer günstigen Fundlage nachweisen, doch wird es noch manche weiteren, heute nicht mehr fassbaren Belege für eine solche ebenso eindrucksvolle wie ökonomisch günstige Dekorationsart gegeben haben[4070]; denkbar ist, dass dort, wo nur einzelne Säulen als Schmuck verwendet worden sind, daneben auch gemalte Dekorationen angebracht wurden.

Manche der geraden *scaenae frontes* besassen mehrgeschossige Säulenstellungen, welche sich in der Ausführung, abgesehen vom anderen Grundplan, nicht grundsätzlich von den Nischenfronten unterschieden haben. Am Anfang standen einfache Lösungen, wie in Pompeii 2, wo mehrere Säulen in einer Reihe auf einem gemeinsamen Sockel vor der Bühnenwand standen, ohne dass ersichtlich wäre, dass die Tore besonders hervorgehoben waren. In Pompeii 2 hat A. Mau[4071] eine Verdoppelung der Säulenstellung neben den *valvae regiae* angenommen, doch ist dies nicht gesichert, ebensowenig wie die ganze Rekonstruktion der Säulenfront, von welcher nur die Sockel erhalten sind. In Tarracina war die augusteische Erneuerung der *scaenae frons* in Marmor zweigeschossig, die Säulen standen wie in Pompeii 2 auf einem gemeinsamen Sockel, der zum ersten Bauzustand um 70 v. Chr. gehört; auch die ursprüngliche Säulenstellung wird ähnlich anzunehmen sein. Eine Lösung mit durchgehenden Sockeln zeigten wohl auch einige weitere Bühnenfronten, nämlich Liternum, Faleria und Falerii Novi. In keinem Fall sind Säulenreste erhalten geblieben. In Liternum[4072] sind die aufgemauerten Sockel gut erhalten; sie scheinen seitlich der Bühnentore kürzer zu sein als dazwischen[4073]. In Faleria sind die sockelartigen Vorbauten offenbar nicht mit der BH-Front verbunden, sondern nur davor gesetzt. Auch hier sind die Sockel seitlich der Tore kürzer als diejenigen zwischen den Bühnentoren. Es dürfte sich daher um eine übliche Lösung handeln, welche nur in Pompeii 2[4074] nicht anzutreffen ist. Eine ganz einfache Lösung mit nur acht paarweise angeordneten Säulen zeigt der Plan L. Caninas von Falerii Novi von 1829[4075]. Der Plan ist allerdings mit Sicherheit idealisiert und in den Einzelheiten heute nicht mehr nachzuprüfen. Festzuhalten ist, dass Canina in seiner Zeit keine direkten Vorbilder für seine

4067 Zum Datierungsproblem cf. oben 279f. und den Katalogteil *s. v.*

4068 Die Abmessungen im Einzelnen sind im Katalogteil *s. v.* aufgeführt. Für Civitas Camunorum ist die Gesamtbreite nicht bekannt, doch handelt es sich nicht um ein grosses Theater.

4069 Dazu schon oben 299. 304, wo auch auf eine möglicherweise ähnliche Situation in Lavernae hingewiesen worden ist, die nur inschriftlich belegt ist.

4070 cf. etwa auch unten 417 zu Cillium und Tibur (*Villa Hadriana*, griechisches Theater).

4071 A. Mau, RM 21, 1906, 10, Abb. 3.

4072 Zum Problem der Datierung dieses Theaters cf. oben 305.

4073 Läge ein Plan vor, könnte wohl eine Rekonstruktion versucht werden.

4074 Maus Rekonstruktionszeichnung der Sockel ist aber kaum exakt, denn in Wirklichkeit ist nur ein durchlaufendes Fundament erhalten; cf. den Plan bei Courtois 1989, 71, Abb. 45. Dazu auch alte Aufnahmen vor der Erstellung des modernen Bühnenbodens wie diejenige aus dem Jahr 1912, Fototeca Unione, van Deman no. 1602, mit dem Westteil des Bühnenbereiches.

4075 cf. I. Di Stefano Manzella, MemPontAcc 12, 2, 1979, 55, Abb. 16.

Säulenstellung kennen konnte, sodass man davon ausgehen wird, dass es in Falerii Novi eine einfache gerade Bühnenwand gegeben hat, auch wenn deren Form im Einzelnen möglicherweise nicht genau dem rekonstruierten Plan von Canina entsprochen hat; daher wird man den vier gleich langen Sockeln des Plans kein grosses Gewicht geben.

In Tusculum 2 aus augusteischer Zeit standen auf den vier Sockeln zwischen und neben den Bühnentoren je zwei Säulen, dazu je ein Säulenpaar vor den drei Bühnentoren. Die *scaenae frons* bestand teilweise aus Marmor, teilweise aus Tuff[4076]. Nach L. Canina, welcher das Theater 1839–1840 ganz freilegte, gab es eine ionische und eine korinthische (oder dorische?)[4077] Säulenordnung aus lokalem Tuff, was auf eine zweigeschossige Bühnenfront hinweist. Allerdings ist offen, ob die Elemente aus Tuff zu einer ursprünglichen BH-Front gehört haben, mit welcher vielleicht auch ein korinthisches Tuffkapitell zu verbinden ist. Zur Bühnenfront von Tusculum 2 müssen auch die inschriftlich genannten Statuen der griechischen epischen Helden *Orestes*, *Pylades*, *Iaso Telegonus* und *Telemachos* sowie diejenige des Komödiendichters *Diphilos poetes*[4078] sowie eine Panzerstatue wohl des Tiberius gehört haben. Eine ganz entsprechende Ausgestaltung der Bühnenfront zeigt das Theater von Amiternum aus spätrepublikanischer oder augusteischer Zeit. Die Bühnentore sind durch schmale Zungenmauern eingefasst, die wie in Tusculum zwei Säulen getragen haben müssen. Zwischen und neben den Toren gibt es in *caementicium* gegossene Sockel für eine Säulenstellung. Wie die Aufrissgestaltung im Einzelnen ausgesehen hat, lässt sich, besonders für den Bereich der *valvae regiae*, wo die Zungenmauern sehr weit auseinander stehen, kaum mehr rekonstruieren. Architekturglieder sind keine bekannt. Deutlich ist, dass die Tore durch die Zungenmauerkonstruktion herausgehoben waren, während dazwischen eine gerade Säulenstellung auf gemeinsamem Sockel vorhanden war, wie sie oben für andere insgesamt eher frühe Bauten diskutiert worden ist[4079]. Einzigartig ist in Amiternum, dass die frei stehende Bühnenfront einen leicht gekrümmten Verlauf hat. Dies lässt sich möglicherweise dadurch erklären, dass der Architekt bereits Nischenfronten gekannt hat, von denen er sich wohl anregen liess. In Ostia standen sechs Säulen auf Einzelfundamenten vor der geraden Front. In der zweiten severischen Bauphase war der Aufriss dreigeschossig[4080]; auch die ursprüngliche *scaenae frons* bestand aus Architekturgliedern in Marmor, vom Aufbau ist im Einzelnen keine Vorstellung mehr zu gewinnen. Ausserhalb Italiens zeigt das Theater von Acinipo durchgehende Sockel vor der Bühnenwand, welche seitlich der Bühnentore wiederum etwas kürzer sind. Auch hier sind die Sockel, wie in Faleria, vorgesetzt und nicht massiv gebaut. Sie müssen eine nicht erhaltene Säulenordnung getragen haben. Diese war, wie die Höhe des Bühnenhauses und die Einlassungen der Gebälke des ersten Geschosses in der Bühnenwand zeigen, zweigeschossig. Zwischen den Bühnentoren müssen auf Grund der Sockelbreiten und der Proportionen vier, seitlich je zwei Säulen gestanden haben, ein Schema, das auch sonst verbreitet war.

Eine gerade Wand mit einer einfachen Säulenstellung bedeutete gegenüber den älteren kampanischen Theatern wie Pompeii 1[4081] und den sizilischen Vorgängern[4082] wie Iaitas, Segesta oder Solus eine Vereinfachung, da die perspektivisch verkürzten Paraskenien wegfielen. Die Vorgänger wiesen, soweit sich dies im Einzelnen rekonstruieren lässt, eine eher schlichte Säulenreihung auf, die aus Halbsäulen und Pilastern bestand[4083]. Dadurch, dass Vollsäulen vor die Wand gestellt wurden, erhielt die neue *scaenae frons* der römischen Theater eine stärkere plastische Durchbildung[4084], eine Tendenz, die durch die Einführung der Nischenfront wieder aufgenommen und verstärkt wurde.

Am besten bekannt hinsichtlich des Plans und des Aufrisses ist die frühe gerade *scaenae frons* von Aphrodisias[4085] aus Marmor, deren Säulen ebenfalls auf durchgehenden Sockeln

4076 cf. O. Rodríguez Gutiérrez, RM 113, 2007, 557.

4077 Dazu cf. den Katalogteil *s. v.* Tusculum.

4078 Die Inschriften CIL XIV 2647–2651, mit welchen CIL XIV 2600–2601 zu Ehren von römischen Nobiles zusammengehen, werden auf Grund der Schriftform augusteisch datiert, was zeitlich passt. Für die Thematik des Statuenschmuckes kann an die republikanischen Beispiele von der Fassade des Scipionengrabes, dazu F. Coarelli, Il sepolcro degli Scipioni, in: Revixit ars (1996) 207–217 mit Abb. 65, und an die Grabdekoration mit Orpheus, Coarelli a. O. 52–55 mit Abb. 12, erinnert werden.

4079 Dazu oben 406.

4080 cf. die Skizze des Aufrisses bei P. Pensabene, ScAnt 112, 2004–2005, 632, Abb. 22. Wie weit die Einzelheiten gesichert sind, lässt sich bei der aktuellen Publikationslage nicht beurteilen.

4081 cf. A. Mau, RM 21, 1906, 7, Abb. 2.

4082 Dazu oben 217f.

4083 cf. die Rekonstruktionszeichnungen für Segesta bei Bulle, Untersuchungen Taf. 23, und für Tyndaris bei Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. (oben Anm. 1809) Taf. 4. Zur Zuverlässigkeit dieser Rekonstruktionen im Einzelnen oben 212 mit Anm. 1872f.

4084 Der Gedanke, Vollsäulen vor eine Wand zu stellen, ist charakteristisch für die römische Architektur und im griechischen Bereich nicht häufig belegt. cf. dazu allgemein auch oben 161 mit Anm. 1373 zur Rekonstruktion der Bühnenfront des Dionysostheaters von Athenai. Ein frühes Beispiel ist ein Altar der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Selinus, cf. H. Lauter, RM 83, 1976, 233–259.

4085 Dazu schon oben 404f. Dort auch zu ihrem römisch-westlichen Typ.

stehen. Sie besteht aus einem ionischen und einem korinthischen Geschoss. Weil sie über einem hohen dorischen Proskenion hellenistischer Tradition errichtet ist, entsteht insgesamt der Eindruck einer dreigeschossigen Bühnenfront. Aphrodisias vermittelt als einziges bekanntes frühes Beispiel einer mehrgeschossigen *scaenae frons* einen Eindruck von der Gestaltung des Aufrisses insgesamt[4086]. Auffallend ist, wie sehr die Säulen als Elemente dominieren[4087], während die Gebälke und Giebelelemente nur zurückhaltend verwendet sind. Die Tore sind mit schlichten Rahmen zwischen die vorspringenden Säulen gesetzt, die *valvae regiae* sind durch ein besonders weites Intercolumnium hervorgehoben. Die Säulenstellung wirkt nicht als durchgehende Ordnung, die Säulen sind vielmehr zu Gruppen zusammengefasst, die zwischen und neben den Toren stehen. Nur ganz oben sind die Säulengruppen, zumindest teilweise, durch Giebelformen zusammengefasst, doch gelingt mit keiner der beiden vorgeschlagenen Rekonstruktionslösungen eine wirkliche Verbindung der Säulen zu einer Einheit. Ein integrierter Teil der Bühnenfront ist auch der monumentale Statuenschmuck. Trotz der nicht weniger als 28 Marmorsäulen auf zwei Geschossen wirkt die *scaenae frons* in Aphrodisias schlicht. Sie ist insgesamt noch nicht allzu weit von den eben erwähnten sizilischen Vorbildern[4088] entfernt, wo ebenfalls die mit einfach durchlaufenden Gebälken verbundenen Säulen dominieren und nur über den Paraskenien einfache Giebel sitzen[4089].

Ausserhalb Italiens ist die gerade Bühnenwand mit einem gemeinsamen Sockel für die Säulen auch sonst belegt. Ein traianisches Beispiel ist Tauromenion, wo vor einer geraden Bühnenfront mit Bogennischen eine nischenförmig angeordnete Säulenordnung steht[4090]; beim Umbau zur Arena wurde die ursprüngliche Säulenstellung durch eine entsprechende nur wenig modifizierte Ordnung ersetzt. Schon die ursprüngliche Ordnung muss dreigeschossig gewesen sein. In der severischen Erneuerung war Tauromenion 3 mit einer dreigeschossigen *scaenae frons* aus weissem und farbigem Marmor, Breccia und Granit ausgestattet, in welcher 54, zusammen mit den Säulen an den *parascaenia* 66 Säulen verbaut waren[4091]. Ein weiteres Beispiel ist Buthroton in *Epeiros*, wo die drei Bühnentore von insgesamt zehn Säulen eingefasst waren. Dazwischen gab es sechs Nischen, in welchen der bei der Ausgrabung weitgehend erhaltene Statuenschmuck angebracht war. Buthroton, das vom Ausgräber frühaugusteisch datiert worden war, ist sicher etwas später, gehört aber noch in die frühere Kaiserzeit.

Eine durchgehende Säulenstellung mit Säulen, die auf einzelnen Sockeln stehen, findet sich in der frühen Kaiserzeit in Saepinum, Metellinum, Italica und Baelo noch aus der augusteischen Zeit, sowie in Clunia aus tiberischer Zeit. In Baelo ist noch deutlich, dass es insgesamt acht Säulen gewesen sind. Der Säulenabstand scheint überall gleich zu sein, mit Ausnahme des mittleren Joches, welches breiter war und damit die *valvae regiae* heraushob. Wahrscheinlich waren die Säulen zur Seite der Tore jeweils zusammengefasst, doch lässt sich dies nicht sichern. Von Italica 1 sind Reste einer Säulenordnung aus Sandstein erhalten, der verstuckt war. Die *scaenae frons* wird zweigeschossig rekonstruiert; auf jedem Sockel stand ein Säulenpaar, was eine Gesamtzahl von 16 Säulen ergibt[4092]. In Metellinum bestand die Säulenordnung aus grauem Granit, der verstuckt war; sie war zweigeschossig. Es hat im Hauptgeschoss sechs oder acht Säulen gegeben, beide Geschosse hatten eine ionische Ordnung[4093]. Noch einfacher als in Baelo war die *scaenae frons* in Clunia, wo es nur sechs Säulen gab, je zwei zwischen den Toren und je eine seitlich. Die Front war auch hier zweigeschossig, vom Aufbau sind Teile aus Kalkstein, darunter korinthische Kapitelle erhalten. Trotz seiner mit 107 m Gesamtbreite beachtlichen Grösse hat Clunia für eine Bühnenlänge von 49,5 m eine besonders sparsam ausgestattete Säulenfront. Die Säulen dürften dafür eine beachtliche Grösse erreicht haben, doch gibt es dazu keine Angaben.

Beim einzigen bekannten Beispiel mit einzelnen Sockeln in Italien, Saepinum, wo nur ein Teil der *scaenae frons* freigelegt ist, scheint die Säulenordnung etwas reicher gewesen zu sein, möglicherweise mit einer Verdoppelung der

4086 cf. die bereinigte Aufrissrekonstruktion bei Chaisemartin, Anatolia Antiqua 6, a. O. (oben Anm. 3986) 207 mit Abb. 6.

4087 Der Aspekt der Säule als kostbares Element, das *magnificentia* und *auctoritas* zum Ausdruck bringt, wie Vitr. V 1, 10 betont hat, ist bei der *scaenae frons* von Aphrodisias deutlich fassbar.

4088 cf. auch oben 414, auch 404.

4089 Zur Frage der Ausrichtung der Giebel zur Schmalseite hin cf. oben 237f.

4090 So F. Sear, BSR 64, 1996, 49–51. Dagegen nimmt P. Pensabene, Marmi e architettura nel teatro di Taormina, in: Un ponte fra l'Italia e la Grecia. Atti del simposio in onore di Antonino Di Vita, Ragusa 1998 (2000) 217 an, dass es sich um eine echte Nischenfront gehandelt habe.

4091 Die *scaenae frons* von Tauromenion 2 und 3 wurde von Pensabene, a. O. 220–229 analysiert.

4092 Die vorgelegte Rekonstruktion bei O. Rodríguez Gutiérrez, AEsp 73, 2000, 134, Abb. 15 zeigt die in der mittleren Kaiserzeit erneuerte Bühnenfront. Es ist nicht sicher, dass die ursprüngliche Front dieselbe Form hatte. Die Sandsteinsäulen haben jedoch die selben Abmessungen wie die Marmorsäulen. Zur Frage, ob die Sandsteinsäulen zur ursprünglichen Front gehören, cf. den Katalogteil *s. v.* und unten 435 mit Anm. 4290.

4093 cf. P. Mateos/Y. Picado, MM 52, 2011, 398, Abb. 5.

Säulenstellungen im mittleren Bereich. Auch hier war das Mittelintercolumnium deutlich breiter. Zur *scaenae frons*, welche teilweise nicht aus Haustein bestanden zu haben scheint, sondern aus Ziegeln aufgemauert war, gehörte wohl ein tuskanisches Kapitell. Eine gerade Bühnenwand mit davorgestellten Säulen hatte vielleicht auch Pola (Monte Zara), doch ist der alte Plan, der sich heute nicht mehr verifizieren lässt, unvollständig und möglicherweise auch unzuverlässig[4094]. Unbekannt bleibt auch die Ausgestaltung der augusteischen Bühnenfront des Theaters im Hercules-Heiligtum in Tibur, wo Gebälkteile aus lunensischem Marmor und Säulen aus weissem, grauem und afrikanischem Marmor gefunden wurden, was auf eine reiche Ausgestaltung weist.

Jüngere reicher ausgestattete gerade Bühnenfronten sind die beiden mit einer Gesamtbreite um 50 m vergleichsweise kleinen kaiserlichen Villentheater im Albanum Domitiani und in Tibur (*Villa Hadriana*, Akademietheater). Dazu kommt als einziges weiteres Theater späterer Zeit Teanum Sidicinum 2, welches im Zusammenhang eines Heiligtums stand[4095]. Hier war die *scaenae frons* auf 1,9 m hohen, teils durchlaufenden, teils einzelnen Sockeln, von der zahlreiche Elemente geborgen werden konnten, offenbar sehr aufwendig gestaltet. Verwendung fanden kostbare Marmorsorten sowie grauer und roter Granit. Im mittleren Teil war die Architekturfront zweigeschossig, seitlich dreigeschossig, wobei die drei Bereiche unverbunden vor der Bühnenwand standen. Die untere Ordnung hatte Kompositkapitelle, im oberen Geschoss in der Mitte und in den beiden seitlichen Obergeschossen war die Architektur korinthisch. Man wird sich fragen, weshalb dieses Bühnenhaus aus severischer Zeit nochmals die nicht mehr zeitgemässe gerade Bühnenfront aufgenommen hat. Die Antwort kann eigentlich nur sein, dass damit die Form des ursprünglichen Bühnenhauses der Zeit um 100 v. Chr., von dem keinerlei Reste bekannt sind, aufgenommen wurde; Teanum Sidicinum würde sich dann in die Reihe früher gerader Bühnenfronten[4096] einreihen. Dazu passt die einfache Form des Bühnenhauses von Teanum Sidicinum 2, welches nur wenig mehr als die Orchestrabreite einzunehmen und aus einer *scaenae frons* und einfachen seitlichen *parascaenia*-Räumen zu bestehen scheint[4097].

Auch die Ausführung der *scaenae frons* der beiden kaiserlichen Villentheater ist selbstverständlich sehr prächtig. Der Reichtum des marmornen Architekturschmucks im Albanum Domitiani ist kaum zu übertreffen[4098]. Es gab nur acht paarweise angeordnete Säulen, die seitlichen Paare mit etwas engerem Intercolumnium[4099]; im Obergeschoss stehen an der Stelle von Säulen Karyatiden. Nur im Obergeschoss findet sich im Zentrum ein kurvenförmiger Verlauf des Architravs, welcher eine Nische mit einer *aedicula* nachzeichnet[4100], ohne dass allerdings die Nischentiefe in die Bühnenwand hineinreicht; diese originelle Lösung ist offensichtlich von den Nischenfronten beeinflusst. Dabei ist der Säulenrhythmus im Obergeschoss schon aus statischen Gründen nicht verändert, die gefundene Lösung mit kaum angedeuteter Nische wirkt etwas gezwungen.

Weniger gut bekannt ist der Aufbau der *scaenae frons* des Akademietheater der *Villa Hadriana*, für den man auf ältere Beschreibungen angewiesen bleibt, welche den veröffentlichten Plan[4101] im Wesentlichen bestätigen. Es gab in jedem der beiden Geschosse 14 Säulen, die seitlichen einzeln, diejenigen neben den Bühnentoren paarweise angeordnet. Das untere Geschoss mit Granitsäulen und das Obergeschoss mit Säulen aus Portasanta-Marmor von Chios hatten Kompositkapitelle.

Daneben sind für gerade Bühnenfronten aber auch einfachere Lösungen bezeugt, bei welchen keine durchgehenden Säulenfronten vorhanden waren. In Augusta Bagiennorum und Augusta Taurinorum, beide mit einem wenig tiefen Bühnenhaus, sind vor der nicht besonders starken Bühnenwand zwischen und neben den drei Bühnentoren nicht sehr breite Sockel angebracht. In Augusta Taurinorum ist noch deutlich, dass die Sockel zwei Säulen aus lokalem Stein trugen, zwischen denen eine Nische in der Wand liegt, deren Stärke an dieser Stelle grösser ist; es handelte sich offenbar um vier nicht weiter verbundene *aediculae*.

4094 cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Pola, Theater am Monte Zara.

4095 Die Publikationslage dieses wichtigen Baus ist noch ungenügend. So bleibt bisher auch offen, ob das Heiligtum im 2. Jahrhundert n. Chr. überhaupt noch bestanden hat; cf. den Plan bei W. Johannowsky, in: Hellenismus in Mittelitalien 271, Abb. E. Zum Bühnenhaus zuletzt H.-J. Beste, Il teatro di Teano (Italia) e la sua *scaenae frons* in età severiana, in: Ramallo Asensio/Röring, La scaenae frons a. O. (oben Anm. 2917) 119–135, Abb. 1–15, Taf. 2f. F. Sirano, La *scaenae frons* del teatro di Teanum Sidicinum. Decorazione e arredo scultoreo, in: La *scaenae frons* a. O. 101–117, Abb. 1–29, Taf. 2f.

4096 Zu diesen oben 403–405.

4097 Das Bühnenhaus scheint nur teilweise freigelegt worden zu sein, genauere Hinweise gibt es nicht.

4098 cf. dazu besonders H. von Hesberg, RendPontAcc 51/52, 1978–80, 305–324. H. von Hesberg, La scaenae frons del teatro nella villa di Domiziano a Castel Gandolfo, in: Archeologia Laziale 4, 1981, 176–180, Abb. 1, Taf. 38–41.

4099 cf. den Plan bei Hesberg, Archeologia Laziale 4 a. O. 177, Abb. 1 und den Aufriss a. O. Abb. 2.

4100 cf. den Plan bei Hesberg, Archeologia Laziale 4 a. O. 179, Abb. 2.

4101 cf. H. Winnefeld, Villa des Hadrian (1895) 123, Abb. 40.

Ganz entsprechend ist die Wand in Augusta Bagiennorum geschmückt gewesen, allerdings ohne die Nischen, für welche in der Mauertiefe kein Platz ist. Die zweigeschossige Front ist hier reich mit Marmorverkleidung ausgestattet, Teile des Torschmucks sind erhalten. Die ähnliche Ausgestaltung der Bühnenfront legt eine ähnliche Datierung der beiden Bauten in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. nahe[4102]. Eine vergleichbare Lösung ist vielleicht auch in Minturnae 2 aus hadrianischer oder antoninischer Zeit vorhanden gewesen, wo sich neben den *hospitalia* gleichfalls Sockel finden, während der mittlere Teil der Front mit den *valvae regiae* ganz flach bleibt. Marmorgesimse zeigen, dass die *scaenae frons* aus *opus latericium* ebenfalls mit Marmor verkleidet gewesen ist. Eine entsprechende Lösung für die Gestaltung der Bühnentore findet sich für die *scaenae frons* von Forum Iulii[4103], wo auf Zungenmauern neben den Bühnentoren einzelne Säulen standen. Die Tore waren je von einer *aedicula* eingefasst; von einer korinthischen, ehemals verstuckten Ordnung aus lokalem Stein sind Elemente beobachtet worden[4104]. Eine ähnliche Ausgestaltung ist auch für das Theater von Luna zu rekonstruieren, wo nur im Bereich der drei Bühnentore breite Fundamente vorhanden sind; neben den Toren standen Säulen, welche über dem Tor eine *aedicula* gebildet haben müssen. Nicht näher beschriebene, heute verschollene Bauglieder aus Marmor und Bronze und Skulpturreste vom Schmuck der Bühnenfront wurden gefunden. Bei der severischen Erneuerung des Bühnenhauses von Phoinike wurden die drei Bühnentore in der geraden Bühnenwand etwas zurückgesetzt und mit seitlichen Halbsäulen hervorgehoben.

Vereinzelt bleiben unter den erhaltenen Bauten Bühnenhäuser, welche keine Säulenstellung aufwiesen, wie in Cillium und im griechischen Theater von Tibur. Wie hier die Bühnenwand ausgestaltet war, ist offen; möglicherweise war die Dekoration bloss gemalt[4105]. Eine ganz besondere und im Denkmälerbestand bisher einmalige Form hat die gerade Bühnenfront im sehr kleinen augusteischen Theater von Mons Aegrotorum, wo sich zwischen den Bühnentoren grosse rechteckige Nischen, seitlich halbrunde Nischen finden[4106]. Eine Säulenstellung hat es nicht gegeben. Es ist offensichtlich, dass hier die Idee der Nischenfront anklingt, deren Existenz also vorausgesetzt ist, die Nischen jedoch nicht für die Tore, sondern als zur Rhythmisierung der Zwischenwände genutzt worden sind. Keine näheren Vorstellungen über das Aussehen der geraden *scaenae frons* lassen sich schliesslich für Alba Fucens, Augustodunum, Casinum 1, Civitas Camunorum, Civitas Popthensis, Eporedia[4107], Firmum, Nuceria 2 und insbesondere auch für die beiden grossen Theater des Pompeius und des Marcellus in Roma[4108] gewinnen.

Nischenfronten

Häufiger belegt als die gerade *scaenae frons* ist die Nischenfront[4109]. 77 Bauten mit Nischenfront stehen den 43[4110] oben diskutierten Theatern mit gerader *scaenae frons* gegenüber. Von den Theatern mit Nischenfront liegen 38 in Italien, nämlich Acelum, Albintimilium, Allifae 2, Antium, Augusta Praetoria, Beneventum, Bovillae, Brixia, Cales 2, Carsulae, Casinum 2, Copiae 3, Faesulae, Ferentinum, Ferentium, Grumentum 2, Helvia Ricina, Herculaneum, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Libarna, Mons Aegrotorum, Neapolis, Nemi 2, Nola, Nora, Nuceria 3, Ocriculum, Ostra, Pola (Kapitol), Pompeii 4, Scolacium 2, Spoletium, Tergeste, Urbs Salvia, Verona, Vicetia, Volaterrae. Dazu kommen in Sizilien Katane 2, Syrakusai S 5 und Tauromenion, in Gallien Antipolis, Arausio, Arelate, Lugdunum, Lutetia, Vasio und Vienna, in Spanien Augusta Emerita, Bilbilis, Carthago Nova, Malaca, Regina, Saguntum 1, Segobriga 2, in Nordafrika Althiburus, Ammaedara, Assuras, Bulla Regia, Caesarea (Iol), Calama, Carthago, Cuicul, Leptis Magna, Madauros, Sabratha, Simitthus, Sufetula, Thignica, Thubursicum Numidarum, Thugga und Uthina, im Balkan Issa, Salona, Scupi und Virunum sowie als Sonderfall[4111] Caesarea Maritima 1 in *Iudaea*.

4102 Zur kontroversen Datierung der beiden Theater cf. den Katalogteil *s. v.* Augusta Bagiennorum und Augusta Taurinorum.

4103 Dazu kurz schon oben 406 cf. den Plan bei J. Formigé, Congrès archéologique de France d'Aix-en-Provence et Nice, 1932, 259.

4104 Für eine Holzarchitektur, wie sie vermutet worden ist, gibt es keine Anhaltspunkte; sie wäre auch ganz singulär. cf. den Katalogteil *s. v.* Forum Iulii.

4105 cf. oben 413 mit Anm. 4070.

4106 Schmucknischen in Verbindung mit einer Säulenstellung finden sich auch anderswo, etwa in Tauromenion 2 oder in Aphrodisias, doch sind sie dort weniger dominierend.

4107 Für Eporedia sind Reste einer Säulenordnung unbestimmter Form und Reliefschmuck, der zur *scaenae frons*, aber auch zum *pulpitum* gehört haben kann, bezeugt.

4108 Zur wahrscheinlichen Form der *scaenae frons* im *theatrum Balbi* cf. oben 410f., auch unten 436.

4109 Zu ihrem Aufkommen cf. oben 417.

4110 Zusammengestellt oben 412.

4111 Dazu oben 424.

Belegt sind Nischenfronten mit drei Nischen und solche mit nur einer zentralen Nische. Als Grundrissform der Nischen begegnet das Rechteck oder der Halbkreis; dieser kann auch zu einem Kreissegment reduziert werden. Für die Dreinischenfronten ergeben sich vier Kombinationsmöglichkeiten, nämlich drei Rechtecknischen, drei Halbkreisnischen sowie eine halbkreisförmige zwischen zwei rechteckigen oder eine rechteckige zwischen zwei halbkreisförmigen Nischen. Nur eine dieser Variationsmöglichkeiten, diejenige mit drei Rechtecknischen, ist im Denkmälerbestand bisher nicht belegt[4112]. Für die Einnischenfront ist eine gerade oder eine Halbkreisnische möglich; beide Varianten kommen vor. Aber nur zwei der aufgeführten Möglichkeiten haben eine grosse zeitliche und geographische Verbreitung, die Nischenfront mit einer Halbrundnische zwischen Rechtecknischen und die Nischenfront mit drei Halbrundnischen.

Bei einigen wenigen Bauten, nämlich Acelum, Antium, Libarna und Nora in Italien sowie Ammaedara, Antipolis, Issa, Simitthus[4113] und Thignica, zeigt das breite Frontfundament, dass es eine Nischenfront gegeben haben muss, doch lässt sich deren Form nicht mehr sicher bestimmen. Vom Theater von Lutetia Parisiorum (Rue Racine) wird berichtet, dass es eine architektonisch gestaltete *scaenae frons* hatte, doch fehlen Angaben zu deren Form; schon wegen der Entstehungszeit im Beginn des 2. Jahrhunderts n. Chr. dürfte es sich um eine Nischenfront gehandelt haben.

Bei einer Reihe von Theatern, nämlich Ariminum, Caere, Concordia, Hispellum, Lupiae 2, Alba Helviorum, Aquae Sextiae, Divona Cadurcorum, Nemausus, *Thénac*, Olisipo, Urso, Rusicade und Sicca Veneria sind nur einzelne Architekturglieder der *scaenae frons* bezeugt; über die Form der Bühnenfront lässt sich daher nichts mehr aussagen.

Halbrundnische zwischen Rechtecknischen

Die am meisten verbreitete Form der Nischenfront war, mit 26 Beispielen, davon 14 in Italien, diejenige mit einer Halbrundnische zwischen Rechtecknischen. Unter den spätrepublikanischen und augusteischen Theatern in Italien ist sie, wie schon erwähnt[4114], in Faesulae, Ferentium, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Urbs Salvia, Verona und Volaterrae belegt, ausserhalb Italiens in Arausio, Arelate, Augusta Emerita, Vienna und wahrscheinlich auch in Caesarea (Iol)[4115]. Jüngere Beispiele aus Italien sind[4116] Albintimilium (um 200 n. Chr.), Allifae 2 (späthadrianisch-antoninisch), Carsulae (flavisch oder etwas älter), Helvia Ricina (traianisch oder etwas älter), Nuceria 3 (82 n. Chr.), Pompeii 4 (neronisch-flavisch) und Tergeste (traianisch)[4117]. Dieser Bühnenhaustypus bleibt somit in Italien während der ganzen Zeit, in welcher dort Theater errichtet worden sind, möglich; Albintimilium gehört zu den letzten Theaterneubauten in Italien.

Auch ausserhalb Italiens ist eine Reihe von jüngeren Beispielen bekannt. Vasio in der *Gallia Narbonnensis* aus tiberisch-claudischer Zeit schliesst sich an die augusteischen Vorgänger an. Vereinzelt bleibt auf dem Balkan der wohl hadrianische Bau in Scupi. Dagegen wird diese Form der *scaenae frons* in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. in der *Africa Proconsularis* und der *Numidia* viermal fassbar, nämlich in Althiburus (184–187 n. Chr. oder bald danach), Cuicul (unter *Antoninus Pius*, vor 160 n. Chr.), Sufetula (2. Jahrhundert, wohl ebenfalls zweite Hälfte) und Thugga (eingeweiht 166–169 n. Chr.). Nur in Nordafrika kann man somit von einer Tradition sprechen, welche, sieht man vom (wahrscheinlichen) frühen Beispiel Caesarea (Iol) ab, erst im mittleren 2. Jahrhundert n. Chr. einsetzte und bis in die Zeit des *Commodus* belegt ist.

Bei den frühen Beispielen in Italien sind zwei Grundformen der mittleren Nische unterschieden worden[4118]. Bei einem Teil der Beispiele (Ferentium, Volaterrae, vielleicht auch Verona) ist das Halbrund hinten beschnitten, d. h. die Toröffnung, manchmal mit einer eigentlichen Türwand wie in Ferentium, erhält ein zusätzliches Gewicht. Daneben stehen Faesulae, Iguvium und Urbs Salvia, wo der Halbkreis der Nische vollständig ist und nur durch eine vergleichsweise schmale Toröffnung durchbrochen wird. Die Tiefe der seitlichen Rechtecknischen ist im Vergleich zur Mittelnische je nach Bau unterschiedlich; nur in Ferentium sind die Tore in einer Flucht angeordnet, sonst liegen die *valvae regiae* überall tiefer in der Bühnenfront,

[4112] In Caesarea (Iol) sind nur die seitlichen Rechtecknischen erhalten, doch wird auch hier die Mittelnische als Halbrundnische zu ergänzen sein.

[4113] Nicht deutlich auf dem Plan bei J. Toutain, MEFR 12, 1892, Taf. 1f.

[4114] cf. hier 418–423.

[4115] cf. oben mit Anm. 4112.

[4116] Im Folgenden werden jeweils nicht alle vorgeschlagenen Datierungsvarianten angeführt, sondern nur diejenigen, die wahrscheinlich sind. Für die Datierungsproblematik im Einzelnen wird auf den Katalogteil zu den einzelnen Bauten verwiesen!

[4117] Zur Chronologie dieses Theaters cf. den Katalogteil *s. v.*

[4118] cf. oben 409.

besonders ausgeprägt in Volaterrae, dessen Mittelnische besonders stark dominiert.

Bei den nachaugusteischen Theatern lässt sich in einer Reihe von Beispielen sehen, dass die mittlere Nische keinen ganzen Halbkreis mehr erreicht, nur noch die Form eines Kreissegmentes hat, so in den beiden fast gleichzeitigen flavischen Theatern von Nuceria 3, Pompeii 4 und auch in Tergeste[4119]. Eine flache Nische in Kreissegmentform hatte, falls die Rekonstruktionszeichnung stimmt, schon Interamnia Praetuttiorum, das noch in die augusteische Zeit zurückgeht. In Tergeste liegen die drei Bühnentore in einer Flucht, bei den flavischen Bauten sind die *valvae regiae* etwas zurückversetzt.

Daneben stehen mit Helvia Ricina und Albintimilium zwei Theater mit sehr massiver Bühnenwand, in welche die vergleichsweise kleinen Nischen wie hineingegraben erscheinen und die im Innern offenbar nicht weiter gegliederten Tordurchgänge sehr schmal, tunnelartig, erscheinen. In Albintimilium ist nur der kleinste Teil des Halbkreises der Mittelnische in die Bühnenwand eingelassen, der grössere Teil wird durch die vorgestellten Säulensockel definiert. Die plastische Wirkung der Nischengliederung der *scaenae frons* tritt damit zurück. Auch die Tordurchgänge sind hier fast in einer Flucht angeordnet, während in Helvia Ricina der Halbkreis tiefer einschneidet und die *valvae regiae* deutlich zurückversetzt sind.

In Carsulae ist der Bühnenbereich schlecht erhalten[4120]; möglicherweise gab es hier in nachaugusteischer Zeit nochmals eine Halbrundnische[4121].

Nicht immer lässt sich eine mehr oder weniger genaue Vorstellung vom Aufbau der Bühnenwand gewinnen. Im Fall von Albintimilium[4122] wurde eine zweistöckige Säulenordnung mit Rücksprüngen vor den Nischen und einer mittleren *aedicula* im Obergeschoss rekonstruiert, ohne dass irgendwelche Bauglieder erhalten wären. Bei der Bühnenwand von Pompeii 4, mit denen Bau nach dem Erbeben von 63 n. Chr. begonnen worden war, ist der Architekturschmuck nie angebracht worden, denn es haben sich bei der Freilegung keinerlei Architekturglieder gefunden: Die Front war beim Vesuvausbruch von 79 n. Chr. noch unfertig. In Interamnia Praetuttiorum sind nur wenige Bauglieder aus Travertin erhalten, in Helvia Ricina wenige Architekturglieder aus Kalkstein. Auch in Verona ist ein Teil des Architekturschmucks aus Marmor erhalten geblieben, darunter korinthische Kapitelle; der Gesamtaufbau bleibt unbekannt. In Allifae ist über die Form der *scaenae frons* im Einzelnen nicht bekannt, doch sind einige Bauglieder und zwei Porträtköpfe wurden gefunden[4123]. Keine Angabe zum Aufbau gibt es auch für Carsulae.

In den Nischen standen üblicherweise zwei Säulen, die einen *aedicula*-Aufbau trugen. Dies ist nachgewiesen für Nuceria und Urbs Salvia[4124]. Bei beiden Theatern bleibt offen, ob es dazu auch eine durchgehende Säulenstellung vor der Bühnenwand gegeben hat; allerdings ist das Fundament in Urbs Salvia so schmal, dass Säulen ausgeschlossen scheinen. In Tergeste standen jedenfalls nur in den drei Nischen Säulenpaare, während zwischen den Toren kein Platz für Säulensockel vorhanden ist[4125]; Teile des Gebälks aus weissem Kalkstein sind erhalten. Auch in Faesulae, wo nur ein Teil der Sockel der BH-Front erhalten ist, standen in den Nischen Säulenpaare; auch vor der BH-Wand muss hier eine Säulenordnung gestanden haben[4126].

Bessere Kenntnisse vom Aufbau der *scaenae frons* sind nur für zwei Theater vorhanden, die beide möglicherweise noch augusteisch zu datieren sind. In Volaterrae ist die zweistöckige korinthische BH-Front teilweise wieder aufgebaut. Ihre Höhe über dem *pulpitum* misst 15,57 m[4127]. Die Säulenhöhen der beiden Geschosse betragen 5,5 m und 5,15 m, sind also nur geringfügig verschieden. Die *scaenae frons* besteht aus zweimal vier Säulen, zwischen denen sich die *hospitalia* öffneten. In der grossen halbrunden Mittelnische sind zwei freistehende Sockel für zwei Säulenpaare erhalten. Dahinter scheint eine Blendwand gestanden zu haben. Entlang der Halbrundnische gab es keine weiteren Säulen. Die zweigeschossige Front mit zwölf Säulen pro Geschoss wirkt eher schlicht, die seitlichen Nischen für die *hospitalia* sind nicht im Baukörper selber aufgenommen, sondern werden nur durch die Sockelvorsprünge der seitlichen Säulenstellung markiert.

4119 Dieses Detail dürfte ein weiteres Argument für eine traianische Datierung dieses Baus sein. Zum Datierungsproblem unten Anm. 5459 und den Katalogteil *s. v.*

4120 Erhalten ist bloss eine gerade, schräg nach hinten laufende Mauer, welche eine solche Nische seitlich begrenzt haben dürfte.

4121 Keine näheren Angaben sind zur *scaenae frons* von Allifae vorhanden.

4122 cf. N. Lamboglia, RStLig 28, 1962, 277, Abb. 6.

4123 Zu diesen Fuchs, Theater 19.

4124 Über die Angaben auf dem Plan bei Ch. Delplace, La romanisation du Picenum, l'exemple d'Urbs Salvia (1993) 282, Abb. 35 hinaus sind in der Mittelnische eine Zungenmauer und ein Säulensockel erhalten.

4125 cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Tergeste.

4126 Die reiche Säulenstellung, wie sie A. Minto, Dioniso 6, 1937/38, Abb. 11 rekonstruiert hat, ist nicht durch Standspuren gesichert.

4127 Dies entspricht etwa der halben Höhe des *theatrum Marcelli*, cf. oben 291.

In Ferentium gehört die reich ausgestaltete *scaenae frons* erst zum zweiten, severischen Bauzustand. Rekonstruieren lässt sich eine zweigeschossige ionische Ordnung. P. Pensabene[4128] hat jeweils 16 Säulen[4129] vor der Wand angenommen. In den Rechtecknischen stand je ein Säulenpaar, während in der Nische der *valvae regiae* nach Pensabene eine *aedicula* über 8 in zwei Reihen angeordneten Säulen wohl korinthischer Ordnung gestanden hat. Diese Rekonstruktion ist von F. Sear[4130] zu Recht kritisiert worden. Nach ihm standen auf den Sockeln zwischen und seitlich der Bühnentore nur je zwei Säulen, was durch die erhaltenen Standspuren bestätigt wird; neben den *valvae regiae* sind in der Halbrundnische nur zweimal zwei Säulen vorhanden gewesen. Die ionischen Kapitelle gehören teilweise der ersten, teilweise der zweiten Bauperiode an. Die Gebälke aus Peperin waren wahrscheinlich verstuckt. Die Bühnenwand war mit Marmor verkleidet und weist kleinere Nischen auf, in welchen Statuen standen[4131].

Ein weiteres augusteisches Beispiel ist Iguvium, dessen *scaenae frons* sich weitgehend rekonstruieren liess. Das Baumaterial für die Architekturglieder ist Kalkstein[4132]. Die Gesamthöhe der Architekturordnung ist mit 12,13 m errechnet worden[4133]. Die von Cenni vorgeschlagene dreigeschossige Rekonstruktion ist in Tat und Wahrheit völlig willkürlich[4134]. Sie stützt sich nicht auf den Baubefund und die erhaltenen Bauglieder ab, sondern auf Vitruv und Vergleiche mit Sabratha und Thugga[4135], beides Bauten erst der mittleren Kaiserzeit. In Wirklichkeit war die *scaenae frons* zweigeschossig, denn von zwei Säulenordnungen sind Elemente erhalten geblieben, die bei den frühen Grabungen geborgen wurden[4136]. Das Hauptgeschoss war ionisch, das zweite Geschoss korinthisch.[4137] In jedem Geschoss hat es 18 Säulen gegeben, nämlich drei Paare in den Nischen und insgesamt zwölf weitere auf durchlaufenden Podien zwischen den Nischen der Bühnenfront. Auch Sear hat eine Aufrissrekonstruktion vorgelegt[4138], welche jedoch mit 26 Säulen einen zu grossen Säulenreichtum aufweist und offensichtlich unter dem Einfluss der Rekonstruktion von Cenni entstanden ist.

Zusammenfassend lässt sich für Italien also festhalten, dass bisher fast nur zweigeschossige *scaenae frontes* sicher nachgewiesen sind. Einzig in Suessa war die erneuerte Bühnenfront aus hadrianischer oder antoninischer Zeit dreigeschossig[4139]. Die Berichte vom Holztheater des *M. Aemilius Scaurus*[4140] und auch die zitierte Stelle bei Vitruv[4141] zeigen jedoch, dass es im Ausgang der Republik bereits dreigeschossige *scaenae frontes* gegeben hat[4142]. Die Säulen im ersten Geschoss der *scaenae frons* des *Scaurus* erreichten mit ihren überlieferten 11 m fast die Höhe der gesamten *scaenae frons* in Iguvium!

Bei den reicher ausgestalteten Bühnenfronten der Theater in Italien stehen nicht nur in den Nischen meist paarweise angeordnete Säulen, sondern auch vor den dazwischen liegenden Mauerpartien sind Säulen angeordnet. Daneben gibt es Beispiele, wo nur die Nischen mit Säulenschmuck versehen waren. Das Material ist oft, auch noch im Lauf der Kaiserzeit (Helvia Ricina, Tergeste, wo daneben auch Marmorsäulen gefunden worden sind) lokaler Stein, doch begegnet anderseits Marmor bereits beim frühen augusteischen Theater von Verona.

Im Folgenden sollen auch die ausserhalb Italiens liegenden Beispiele für die *scaenae frons* mit einer Halbrund- zwischen Rechtecknischen[4143] näher analysiert werden. Eine erste Gruppe bilden die Beispiele von Arausio[4144], Arelate, Vienna und Vasio in der *Gallia Narbonnensis*. Der Gesamteindruck ist bei allen vier Grundrissen sehr ähnlich.

4128 cf. Pensabene, Ferento a. O. (oben Anm. 3465) Taf. 5.

4129 Die Säulen sind aus verschiedenen Marmoren und aus Granit, cf. im Einzelnen Pensabene a. O. 19f.

4130 cf. F. Sear, JRA 7, 1994, 351–357 mit Abb. 1–5.

4131 Zu diesen Fuchs, Theater 91–96. Pensabene a. O. 63–95, Taf. 60–90.

4132 Aus Kalkstein bestehen die Blöcke der fragmentarischen Dedikationsinschrift, cf. den Katalogteil *s. v.*

4133 cf. F. Sear, MedArch 17, 2004 (= Festschrift in Honour of J. Richard Green) 219. Ähnliche Abmessungen bei Marcattili, Gubbio a. O. (oben Anm. 3072) Taf. 35 (ohne Massangaben).

4134 cf. B. Cenni, Tecniche costruttive romane. Teatro romano di Gubbio (1973) Taf. 2 a. Die Rekonstruktion wurde akzeptiert von Courtois 1989 a. O. 89f. und spielt als angebliches ältestes Beispiel einer *scaenae frons* aus Stein für ihre Analyse eine grosse Rolle; cf. auch a. O. 101f. Ablehnend jetzt auch Sear 2004 a. O. 213, Anm. 7.

4135 Dies nach Cenni, Gubbio a. O 72. Ein Katalogteil der erhaltenen Architekturglieder ist offensichtlich nie erstellt worden.

4136 cf. zuletzt Sear, MedArch 2004 a. O. 219. Zur alten Grabung Sear a. O. 213 mit Anm. 1. Eine zweigeschossige Bühnenfront rekonstruiert auch Marcattili, Gubbio a. O. (oben Anm. 3072) Taf. 35.

4137 cf. Marcattili, Gubbio a. O. Taf. 38.

4138 cf. Sear a. O. 219 mit Abb. 3; cf. auch 214, Abb. 1.

4139 cf. die Rekonstruktionszeichnung bei Cascella, Atlante a. O. (oben Anm. 3995) 99, Abb. 12.

4140 cf. oben 275.

4141 cf. oben 404.

4142 Eine dreigeschossige *scaenae frons* mit drei Halbrundnischen hat auch Brixia, cf. unten 425. Courtois 1989, 194 hält eine dreigeschossige *scaenae frons* auch in Verona für möglich, doch sind davon keinerlei Reste bekannt. Angesichts der Grösse des Theaters mit einer Gesamtbreite von 108 m sind drei Geschosse nicht unwahrscheinlich.

4143 Aufgezählt oben 418.

4144 Zur Datierung von Arausio nicht vor Domitian cf. unten 439 und den Katalogteil *s. v.*

Die mittlere Nische ist in der Bausubstanz ein Halbkreis, der aber durch hineingestellte Sockel und vorgezogene Türwände, hinter welchen *postscaenium*-Kammern liegen, auf der Schauseite beschnitten; in Vasio, wo kein *postscaenium* bekannt ist, sind an dieser Stelle flache Rechtecknischen zu sehen. In der Mittelnische stehen bei den drei augusteischen Beispielen[4145] zwei Säulenpaare, bei den *hospitalia* ein einziges Säulenpaar; in Vasio ist die Säulenstellung nicht bekannt.

Was den Aufriss angeht, ist die Dokumentation meist ungenügend. In Vasio sind von der BH-Front nur wenige Elemente vorhanden, dazu Teile des Statuenschmucks[4146], insbesondere Kaiserstatuen. In Vienna, wo die *scaenae frons* reich verziert gewesen sein muss, sind nur geringe Reste der BH-Front erhalten, darunter zwei Fragmente von Kopien der Erechtheionkoren. In Arelate sind noch zwei korinthische Säulen des ersten Geschosses der *scaenae frons* vorhanden, und auch Teile des Statuenschmuckes sind gefunden worden. Man wird sich den Aufriss in Arelate ähnlich wie in Arausio vorstellen, bei etwa gleichen Abmessungen wie dort wohl sicher dreigeschossig[4147]. Die Anordnung der Säulen im Einzelnen war jedoch unterschiedlich. In Arelate standen in der Halbrundnische zwei, in den Rechtecknischen ein Säulenpaar. Zwischen den Nischen und seitlich gab es je vier Säulen. Zurückgestellte Säulen in der Halbrundnische waren nicht vorhanden[4148]. Grundsätzlich ist die Säulenanordnung gleich wie in Volaterrae, nur dass die Anzahl der Säulen vor den Wandteilen zwischen und neben den Toren zugenommen hat, entsprechend der Grösse des gesamten Bauwerks, das mit einer Gesamtbreite von 102 m Volaterrae mit nur etwa 67 m bei weitem übertrifft. Auch die drei Geschosse des Bühnenhauses ergeben sich aus der Notwendigkeit, die Gesamthöhe des Theaters zu erreichen.

Nur für Arausio, wo der Bühnenhaus-Komplex bis zum Dachrand aufrecht steht, lässt sich von der *scaenae frons* eine genauere Vorstellung gewinnen, auch wenn der grösste Teil des Architekturaufbaus nicht erhalten ist. Die Gesamthöhe beträgt 38 m. Die *scaenae frons* war dreigeschossig, die Mittelnische jedoch nur zweigeschossig[4149] und dadurch deutlich herausgehoben. Paarweise aufgestellte Säulen akzentuieren alle drei Nischen. Auch vor die vorspringenden Wandteile zwischen den Nischen und seitlich sind Säulenpaare gestellt. Die Gesamtwirkung ist damit deutlich bewegter als in Arelate und bei den italische Beispielen, wohl doch ein Hinweis auf eine spätere Datierung von Arausio erst in domitianische Zeit[4150]; eine derartige herausgehobene Mittelnische ist wohl erstmals im *theatrum Pompei* in Rom im Zusammenhang mit dessen Restaurierung nach 80 n. Chr. errichtet worden[4151]. In den Nischen des Obergeschosses der Bühnenwand standen Statuen, in der Mitte, wie auch in Arelate und Vasio, eine Kaiserstatue. Für die *scaenae frons* kamen Granitsäulen und Säulen aus farbigem Marmor zur Verwendung, weitere Marmore auch für die übrige Dekoration, doch gehört all dies wohl zu einer späteren Erneuerung[4152].

Augusta Emerita in der *Hispania Lusitania* ist gut erhalten. Sein Nischengrundriss steht den italischen Theatern mit nicht beschnittener Halbrundnische wie Faesulae, Iguvium und besonders Urbs Salvia näher als den eben besprochenen gallischen Beispielen. Die wieder aufgerichtete *scaenae frons*, welche in die Frühzeit des Baus zurückgeht[4153], ist zweigeschossig. Beide Ordnungen sind korinthisch und bestehen aus bläulichen Marmorsäulen mit weissen Kapitellen und Gesimsen. In den drei Nischen mit den Bühnentoren steht je ein Säulenpaar. Vor der geraden Wand neben den Toren und in der Halbrundnische der *valvae regiae* finden in jedem Stockwerk 22 Säulen Platz. Nur bei der *aedicula* des Ost-*hospitalium* ist der Abschluss im Obergeschoss in der Form eines Kreissegmentgiebels erhalten.

Erstmals ist somit in Augusta Emerita eine *scaenae frons* belegt, bei welcher die Säulenstellung auch der Halbkreisform der Mittelnische und dem Rechteck der Seitennischen folgt[4154]. Oben ist vermutet worden[4155], dass das von *M. Vipsanius Agrippa* errichtete Theater von Augusta Emerita besonders nahe von einem hauptstädtischen Vor-

4145 In Vienna ist von der BH-Front nichts mehr erhalten und es ist fraglich, wie weit der Plan in diesem Bereich zutrifft, wie weit er nur auf Analogie beruht. Säulen am Rand der Halbrundnische sind bei den übrigen Theatern in Gallien nicht belegt.

4146 cf. de Kisch, in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 134–136, mit Abb.9–12.

4147 Ob auch in Arelate die Mittelnische durch eine zweigeschossige Säulenstellung herausgehoben war, wie dies in der Rekonstruktion von J. Formigé bei Sautel, Le théâtre de Vaison a. O. (oben Anm. 3458) 12, Abb. 8 angenommen wurde, bleibt offen, ist aber angesichts der augusteischen Datierung wohl kaum wahrscheinlich.

4148 cf. oben 306 zur verfehlten älteren Rekonstruktion von Iguvium.

4149 cf. die schematische Rekonstruktionszeichnung bei Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 78, b.

4150 Zum Datierungsproblem cf. den Katalogteil *s. v.* Arausio.

4151 Dazu oben 279f.

4152 So G.-Ch. Picard, cf. den Katalogteil *s. v.* Arausio.

4153 cf. dazu schon oben 408.

4154 Bei den *scaenae frontes* mit drei Halbrundnischen scheinen die Säulen von Anfang an auch in den Halbrundnischen gestanden zu haben, cf. unten 425.

4155 cf. oben 411.

bild beeinflusst ist, das dann nur das *theatrum Balbi* gewesen sein kann; offen bleibt allerdings, ob die *scaenae frons* von Augusta Emerita bereits zum ursprünglichen Plan gehört hat, auch wenn dies wahrscheinlich ist[4156]. Wenn man das Vordringen der ursprünglich nur gerade aufgereihten Säulen der *scaenae frons* zunächst in die Halbrundnische und später, wie unten dargelegt wird, auch in die Rechtecknischen als Entwicklung hin zu einer grösseren plastischen Strukturierung der *scaenae frons* ansehen will, wie dies wahrscheinlich scheint, kann die Front von Augusta Emerita jedoch kaum auf ein älteres hauptstädtisches Vorbild zurückgeführt werden.

Bei den nordafrikanischen Theatern stellt sich insbesondere die Frage, in wieweit eine Verbindung zwischen dem frühaugusteischen Bau von Caesarea (Iol) und den Beispielen der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. in Althiburus, Cuicul, Sufetula und Thugga zu erkennen ist. Allerdings ist in Caesarea (Iol) vom Grundriss der *scaenae frons* nur noch das West-*hospitalium* in einer Rechtecknische mit Sockeln für 2 Säulen, die gegenüber der Front etwas zurücktraten, kenntlich[4157]. Das Erhaltene entspricht eher dem, was von den italischen Theatern und auch von Augusta Emerita her bekannt ist, als den gallischen Theatern von Arausio und Arelate mit ihren tieferen *postscaenium*-Kammern. Der Aufbau der *scaenae frons* war dreigeschossig, entsprechend dem grossen Durchmesser von 130 m[4158] und damit der grossen Höhe der Cavea und des Bühnenhauskomplexes. Die *scaenae frons* bestand aus korinthischen Ordnungen, die farbige Wirkung mit Kapitellen und Gebälken aus weissem und Säulen aus farbigem Marmor muss derjenigen in Augusta Emerita vergleichbar gewesen sein.

Von hier scheint keine direkte Verbindung zu den jüngeren nordafrikanischen Bauten zu führen, soweit diese noch eine Beurteilung zulassen. Alle vier Theater sind deutlich kleiner als Caesarea (Iol), die Gesamtbreite liegt um die 60 m. Ausser in Althiburus, wo der *postscaenium*-Bereich, nicht erhalten ist, lässt sich im Grundriss des Bühnenkomplexes eine grosse Ähnlichkeit erkennen. Die Rückwand ist gerade, die Nischen sind tief, unregelmässig geformte Resträume dienen als *postscaenium*[4159]. Offensichtlich sind zumindest die drei besser erhaltenen Bühnenkomplexe von Cuicul, Sufetula und Thugga, aber wohl auch Althiburus eng miteinander verwandt und vertreten eine besondere nordafrikanische Bautradition.

In Althiburus sind die Sockel der *scaenae frons* noch zu erkennen[4160], Elemente des Aufbaus sind jedoch nicht erhalten; in der grossen mittleren Halbrundnische standen zwei Einzelsäulen, in den eher schmalen seitlichen Rechtecknischen fehlten solche. In Cuicul, wo ebenfalls keine Reste des Aufbaus vorhanden sind, stand in jeder der drei Nischen ein Säulenpaar. Vor der geraden Wand neben den Toren und in der Mittelnische sind Sockel für eine Säulenstellung vorhanden.

In Sufetula und in Thugga folgte die Säulenstellung der *scaenae frons* nicht nur dem Halbrund der Mittelnische, sondern auch den seitlichen Rechtecknischen. Damit ist eine besonders reiche Ausformung der *scaenae frons* erreicht, die für die Form mit einer Halbrundnische zwischen Rechtecknischen erst in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts und nur in Nordafrika belegt ist. In Sufetula stehen in den Rechtecknischen keine Einzelsäulen, in Thugga gibt es sie dagegen, was zu einer grösseren Tiefe auch der seitlichen Nischen führt. Thugga weist unter den erhaltenen *scaenae frontes* des hier besprochenen Grundrisstyps die reichste Form auf. In Sufetula gab es, abgesehen von den zwei Säulen der Mittelnische, im allein nachgewiesenen Erdgeschoss 22 korinthische Säulen, alle aus Breccia, in Thugga neben den sechs Nischensäulen nicht weniger als 34 Säulen mit Marmorkapitellen je Geschoss. Die Ordnungen der zweigeschossigen *scaenae frons*, welche auf dem Architrav des ersten Geschosses eine Dedikationsinschrift trägt, waren korinthisch. Der Aufriss der *scaenae frons* hat sich graphisch rekonstruieren lassen[4161].

Isoliert im Denkmälerbestand bleibt Scupi, wo zudem nur Fundamente und geringe Teile des Aufgehenden erhalten sind. In der Halbrundnische und wohl vor der ganzen zweigeschossigen *scaenae frons* stand eine korinthische Säulenordnung. Scupi belegt, dass der westlich-römische Typus der *scaenae frons* auch östlich der Adria im nicht griechisch geprägten Gebiet bekannt gewesen ist.

4156 Zur Datierungsfrage oben 408f.

4157 Es hat sich wohl um eine Dreinischenfront mit mittlerer Halbrundnische gehandelt, cf. dazu oben 408.

4158 Im Vergleich zu bloss 86,82 m etwa in Augusta Emerita.

4159 In Sufetula war das *postscaenium* tiefer, doch der gerade rückwärtige Abschluss der Bühnenwand begegnet auch hier.

4160 Ein Plan des aktuellen Zustandes ist bisher nicht vorgelegt worden, cf. den Katalogteil *s. v.*

4161 cf. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 80, b. Pfeiffer, MemAmAc 1931 a. O. (oben Anm. 3189) Frontispiz, cf. auch Taf. 2. Pfeiffer, a. O. 154f. verwirft zu Unrecht Fiechters Vorschlag. Für seine eigene Lösung mit Nischen, die von Halbkuppeln überwölbt werden, finden sich innerhalb der Theaterarchitektur keine Parallelen; sie wird auch durch den erhaltenen Baubestand nicht gestützt.

Die *scaenae frontes* mit Halbrundnische zwischen Rechtecknischen ausserhalb Italiens ergänzen das Bild, wie es die italischen Beispiele haben zeichnen lassen. Anders als in Italien sind bei der Gruppe der Bauten ausserhalb Italiens jedoch keine Beispiele bekannt, bei welchen nur in den Nischen Säulen standen. Beim Material wird gerne ein farbiger Effekt gesucht, wie dies in Augusta Emerita und in Caesarea (Iol) schon früh, aber auch noch in Sufetula deutlich ist. Insgesamt wird die Ausgestaltung der Säulenfronten im Lauf der Zeit immer reicher, besonders deutlich bei den späten nordafrikanischen Bauten. Die frühen Bauten in Spanien und in Nordafrika zeigen eine enge Verwandtschaft mit den italischen Vorbildern, während sich in Gallien eine selbständige Plangestaltung auf der Basis der italischen Vorbilder abzuzeichnen scheint. Eine eigenständige Gruppe, die sich durch besonderen Säulenreichtum auszeichnet, bilden, zeitlich isoliert, einige nordafrikanische Theater der antoninischen Zeit. Verglichen mit den an Säulen reichen *scaenae frontes* in Sufetula und Thugga wirkt diejenige in Ferentium aus severischer Zeit mit nur 16 Säulen je Geschoss, davon acht in den drei Tornischen, fast zurückhaltend, auch wenn der reiche Skulpturschmuck hier die Pracht der *scaenae frons* zusätzlich erhöht.

Halbrundnische zwischen Rechtecknischen: Sonderfälle

Eine Sonderform der *scaenae frons* mit einer sehr flachen Kreissegmentnische zwischen ebenfalls sehr flachen Rechtecknischen wird durch vier Theater unterschiedlicher Datierung vertreten, Augusta Praetoria vielleicht noch aus spätaugusteischer Zeit, Neapolis (Napoli) aus der Zeit des Domitian oder bald danach sowie Ferentinum und Nemi 2, beide aus traianischer oder etwas späterer Zeit. Den Theatern von Augusta Praetoria und Nemi 2 gemeinsam ist, dass sie in ein rechteckiges bzw. trapezförmiges Feld eingefügt sind, das in Augusta Praetoria durch den Stadtraster bestimmt ist. Bei beiden Bauten ist die Tiefe des Bühnenhauses sehr gering gehalten, was möglicherweise zu einer flachen Form der *scaenae frons* geführt hat. In Augusta Praetoria gibt es zwischen der aufgehender Bühnenwand und der Vorderkante des Bühnenhausfundaments auf einem schmalen erhaltenen Sockel keinen Platz für eine durchgehende freistehende Säulenstellung vor der Front, auch wenn in der Literatur[4162] von einer zweistöckigen Säulenfront die Rede ist. Vor der mittleren Nische und vor den seitlichen Nischen standen korinthische Säulenpaare aus lokalem Stein, in den Aussenecken je eine weitere Säule. Vom Architekturaufbau aus lokalem Haustein sind nur wenige Elemente erhalten[4163].

In Nemi gehört das ausgegrabene Bühnenhaus im Grundriss erst der zweiten, von der Stifterin *Volusia Cornelia* errichteten Phase an, einer Renovation des im Verfall begriffenen Baus[4164]. Der Plan gleicht demjenigen von Augusta Praetoria sehr. Von daher ist nicht unwahrscheinlich, dass er den Plan des ursprünglichen Baus wohl der claudischen Zeit wieder aufgenommen hat. In der mittleren Nische standen zwei Säulen. Es dürfte weder Säulen vor den *hospitalia* noch eine Säulenstellung vor der Wand gegeben haben, welche aber reich geschmückt gewesen ist. Teile der Marmordekoration, Architekturglieder, Maskenreliefs und Statuen wurden gefunden.

In Ferentinum ist die Tiefe des Bühnenhauses nicht bekannt. Die *scaenae frons* ist nur in ihrem östlichen Teil freigelegt worden. Vor der Front ist ein durchlaufender Sockel für den Architekturaufbau vorhanden, welcher im Bereich des östlichen *hospitalium* unterbrochen ist. Hier ist eine flache Rechtecknische anzunehmen, auch wenn deren Rückwand mit der Tür bisher aber nicht gefunden worden ist.

Auch das grosse Theater von Neapolis gehört hierher, das in der erhaltenen Form domitianisch oder wenig jünger ist[4165]. Seine z. T. hoch erhaltene dreistöckige Bühnenfront wies drei flache Nischen auf; der veröffentlichte Plan[4166] zeigt eine flache kreissegmentförmige Nische für die *valvae regiae* zwischen zwei flachen Rechtecknischen für die *hospitalia*, was den drei eben besprochenen Bauten entspricht. Die Bühnenwand war durch weitere kleinere Nischen strukturiert; seitlich der *hospitalia* liegen Rechtecknischen, über den *hospitalia* Bogennischen. Vor den geraden Teilen der Wand standen Säulen, während in den Nischen keine Säulenpaare bezeugt sind; Säulenelemente aus Marmor wurden gefunden. Bei den Theatern mit sehr flacher *scaenae frons*

[4162] cf. zuletzt Courtois 1989, 177, dazu den Plan Abb. 180. Mit diesem Bestandplan lassen sich die beiden bisher vorgelegten, voneinander stark abweichenden Aufrissrekonstruktionen der *scaenae frons* nicht vereinbaren; cf. Izenour, Roofed Theaters a. O. (oben Anm. 3589) 82, Abb. 2, 3 e sowie F. Corni, Aosta antica. La città romana (1992) 71.

[4163] Dazu auch Courtois 1989, 177. Reste von Bronzestatuen werden als Schmuck der BH-Front interpretiert.

[4164] ... *theatrum vetustate corruptum restituit et excoluit* ... , cf. AE 1932, no. 68

[4165] Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.* Neapolis, grosses Theater.

[4166] cf. den Plan bei M. Napoli, Napoli greco-romana (1959) 185, Abb. 8. und jetzt auch den Plan mit den 2003–2009 untersuchten Teilen der Bühnenfront bei Baldassarre, Il teatro di Neapolis a. O. (oben Anm. 3723) Taf. 3, B, wo die seitlichen Nischen weggelassen sind. cf. jedoch F. Longobardo/F. Zeli, in Baldassarre a. O. 40.

handelt es sich um eine kleine Gruppe von Bauten, die auf Italien beschränkt geblieben ist.

Rechtecknische zwischen Halbrundnischen

Im Gegensatz zur *scaenae frons* mit einer Halbrundnische zwischen Rechtecknischen blieb die Form mit seitlichen Halbrundnischen und einer mittleren Rechtecknische sehr selten. Die grosse zeitliche Streuung und auch die geographische Verbreitung in Italien und Nordafrika lässt allerdings vermuten, dass der Grundrisstypus verbreiteter gewesen ist, als dies der erhaltene Denkmälerbestand nahe legt. Es fällt schwer, Gründe für solche Präferenzen zu nennen, aber es scheint, dass die runde Form in der Mitte mehr Eleganz mit sich brachte, formalästhetisch also überlegen war.

Alle erhaltenen Beispiele für den Typus der *scaenae frons* mit mittlerer Rechtecknische und seitlichen Halbrundnischen sind nur ungenügend erhalten, sodass sich von den Einzelheiten nur ein bruchstückhaftes Bild ergibt. Die Nischenfront des *theatrum Pompei* in Roma geht nicht auf den ursprünglichen Bau zurück, sondern dürfte nach dem Brand von 80 n. Chr. eingebaut worden sein[4167]. Nur die seitlichen Halbrundnischen sind hier auch archäologisch nachgewiesen, die ganze Anlage ist vom severischen Marmorplan her bekannt. Entsprechend der Grösse des Theaters und damit des Bühnenhauses muss die Ausstattung der *scaenae frons* grossartig ausgefallen sein. Dem Marmorplan ist zu entnehmen, dass es im Erdgeschoss 50 Säulen gab, welche der ganzen Wand folgten, also die halbkreisförmigen Nischen und die Rechtecknische einschlossen. Vor den *hospitalia* stand zusätzlich ein Säulenpaar, vor den *valvae regiae* gab es eine doppelte Reihe von je vier Säulen, die dadurch zu erschliessende *aedicula* dürfte die Form einer viersäuligen Prostylos-Front gehabt haben. Möglicherweise war die Mittel-*aedicula*, wie in Arausio[4168] oder Brixia[4169], über die ganzen Geschosse durch eine grössere Säulenordnung hervorgehoben; dieser im Westen wenig verbreitete Typus der *scaenae frons*[4170] hat vielleicht im *theatrum Pompei* seinen Ursprung gehabt. Die gesamte Höhe des *theatrum Pompei* bis zum Scheitel des Venustempels betrug etwa 45 m[4171], was für die Cavea und das Bühnenhaus ein Höhenmass von gegen 40 m ergibt. Die grosse Säulenzahl zeigt, dass die Säulengrösse nicht ins Monumentale gesteigert worden ist. So ist es nicht sicher, dass drei Geschosse für die ganze Höhe der Bühnenfront ausgereicht haben; dies wäre dann allerdings der einzige bekannte Fall, wo eine *scaenae frons* mehr als drei Geschosse umfasst hätte[4172]. Wo im Einzelnen die beiden Stützfiguren in der Form von Panfiguren[4173] angebracht waren, welche als Reminiszenz an die ursprüngliche *scaenae frons* des *theatrum Pompei* und an deren sizilische Vorgänger verstanden werden müssen, bleibt angesichts der Erhaltungslage des ganzen Baus offen.

Auch eine baugeschichtliche Tradition lässt sich an die *scaenae frons* des *theatrum Pompei* nicht anknüpfen. Offen bleibt insbesondere die Frage, wie das frühe Beispiel von Caesarea Maritima[4174] zu beurteilen ist. Die *scaenae frons* im Bau des Herodes ist nur in Resten erhalten, doch ergibt sich, dass ihre Form ungewöhnlich ist, mit zwei flachen Kurvennischen für die *hospitalia*, in welchen je vier Säulen standen, und mit einem Doppeltor (?) als *valvae regiae*. Ist in dieser Anlage ein frühes Beispiel des Typus der Nischenfront mit einer rechteckigen zwischen Halbrundnischen zu erkennen, oder zeigt sich darin nicht eher, wie oben[4175] vermutet worden ist, eine Unsicherheit des Architekten, welcher noch keine genaueren Vorstellungen vom neuen Typus der Nischenfront besass, die während der Bauzeit von Caesarea Maritima im Italien aufgekommen ist.

Eine Rechtecknische zwischen Halbrundnischen ist in Nola nachgewiesen., wo bereits die Umbauphase frühkaiserzeitlich ist; der Bühnenfront-Typus ist damit spätestens für diese Zeit nachgewiesen. Die drei übrigen sicheren Beispiele für diesen Typus der Nischenfront, Grumentum, Calama und Uthina, sind jünger als das *theatrum Pompei*. Im *theatrum Pompei* könnte der Typus gewählt worden sein, weil sich die Viersäulenfront in der grossen Mittelnische für eine Monumentalisierung in der Form einer Giebelfassade sehr gut geeignet hat. Die drei jüngeren Beispiele sind nur ungenügend bekannt. Die *scaenae frons* von Grumentum 2 aus severischer Zeit weist nur sehr flache Nischen auf, deren Form an Augusta Praetoria erinnert. Eine Säulenstellung hat es offensichtlich nicht gegeben. Eine Tendenz hin zu flacheren Nischen hat sich auch oben bei den *scaenae frontes*

4167 Zum Problem der Chronologie ausführlicher schon oben 279f.

4168 Dazu oben 421.

4169 Dazu unten 426.

4170 **Es sind keine weiteren Beispiele bekannt. cf. aber die gerade Bühnenfront von Teanum Sidicinum 2, oben 416 und im Katalogteil *s. v.***

4171 cf. Gros, L'Urbs 324. cf. auch den rekonstruierten Längsschnitt Guida Laterza 6 (Roma) 290, wo allerdings darauf verzichtet worden ist, die Bühnenfront darzustellen.

4172 In Arausio liegt die Gesamthöhe bei 38 m. Oberhalb der dreigeschossigen *scaenae frons* bleibt ein Attikageschoss, darüber der Raum für das Dach.

4173 Dazu ausführlich oben 28.

4174 cf. schon oben 408.

4175 cf. oben 408.

mit Halbrund- zwischen Rechtecknischen gezeigt[4176]. In Uthina aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. gab es eine *scaenae frons* aus Marmor[4177]. In Calama in der *Africa Proconsularis*, wo nur Fundamente erhalten waren, ist die mittlere Rechtecknische anders als bei *theatrum Pompei*, eher klein, die Halbrundnischen waren hinten beschnitten[4178]; der Bau ist zwischen 161 und 169 n. Chr. eingeweiht worden.

Drei Halbrundnischen

Die zweithäufigste Form der Nischenfront ist diejenige mit drei Halbrundnischen. Die mittlere Nische ist meist etwas grösser und damit herausgehoben. Drei Halbrundnischen sind für immerhin 21 Theater nachgewiesen[4179], davon in Italien Beneventum, Brixia 1 und Brixia 2, Copiae 3, Scolacium 2 und Scolacium 3 sowie Vicetia[4180]. In Sizilien sind es Katane 2 und Syrakusai S 5[4181], in Spanien Bilbilis, Carthago Nova, Malaca, Regina und Saguntum, in Gallien Lugdunum, auf dem Balkan Virunum. Besonders verbreitet war dieser Typus mit Assuras, Bulla Regia, Carthago, Leptis Magna, Madauros, Sabratha und Thubursicum Numidarum in Nordafrika[4182]. Deutlich scheint, dass, anders als für die Nischenfront mit einer Halbrundnische zwischen Rechtecknischen der Schwerpunkt der Verbreitung ausserhalb Italiens liegt, insbesondere in Spanien und in Nordafrika.

Lange war der Zeitpunkt des Aufkommens der *scaenae frons* mit drei Halbrundnischen umstritten. Das einzige bekannte frühe Beispiel war lange Leptis Magna, dessen *scaenae frons* mit dem ganzen Theater im Jahr 1/2 n. Chr. fertiggestellt war. Die Datierung der *scaenae frons*, deren erhaltene Marmorarchitektur eine antoninischen Erneuerung ist, wurde angezweifelt, weil es für eine *scaenae frons* mit drei Halbrundnischen vor dem späteren 1. Jahrhundert n. Chr. keine Beispiele gebe[4183]. Dieses Argument entfällt, nachdem mit Carthago Nova[4184] nunmehr ein Theater mit einer *scaenae frons* mit drei Halbrundnischen bekannt ist, welches in den Jahren 5–1 v. Chr. und damit etwa gleichzeitig mit Leptis Magna fertiggestellt worden ist. Auch die Nischenfront in Malaca scheint noch in die augusteische Zeit zurückzugehen[4185]. Bemerkenswert ist, dass diesen ausseritalischen Beispielen nur gerade ein Bau in Italien, Vicetia[4186], gegenübersteht, welcher ebenfalls noch früh, in augusteische Zeit datiert werden kann.

Zunächst sollen wiederum, wie bei den *scaenae frontes* mit einer halbrunden zwischen Rechtecknischen, die Bauten in Italien genauer betrachtet werden. Was zunächst auffällt, ist die sehr massive Bühnenwand beim ältesten Beispiel, Vicetia. Hier, und auch in Copiae 3, wo die ganze sekundär eingebaute Bühnenhauskonstruktion sehr leicht ist, sind die Nischen ganze Halbkreise, während bei den jüngeren Beispielen in Italien die Nischen hinten beschnitten sind, die Türwand also zusätzlich betont worden ist. Dies war bei einigen *scaenae frontes* mit Halbrund- zwischen Rechtecknischen wie etwa Ferentium schon in augusteischer Zeit zu beobachten gewesen[4187], es kann sich also bei den vorliegenden Bauten nicht um ein spätes Kennzeichen handeln. Bei zwei Bauten laufen die vorgestellten Säulenordnungen auch in die Halbrundnischen hinein, wie dies die erhaltenen Sockel in Brixia 1 und Beneventum deutlich zeigen; in Brixia sind auch alle Säulenplinthen auf den Sockeln erhalten geblieben. Säulen an den zurückweichenden Nischenwänden sind bei den *scaenae frontes* mit halbrunder Mittelnische zwischen Rechtecknischen erstmals in Augusta Emerita[4188] und dann besonders bei den afrikanischen Theatern von Sufetula und Thugga aus dem 2. Jahrhunderts nachgewiesen[4189]. Der Vergleich mit den frühen

4176 cf. oben 419.

4177 Ch. Landes/H. Ben Hassan, RA 2013, 1, 109, Abb. 4.

4178 Falls der veröffentlichte Plan zuverlässig ist; cf. Gsell, Algérie 1 a. O. (Anm. 3382) Abb. 64. Danach Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) Taf. 84.

4179 Gegenüber den 26 Beispielen mit Halbrundnische zwischen Rechtecknischen, cf. oben 418.

4180 Hinzu kommt möglicherweise Suasa, wo auf dem Plan nach Vorgabe des Luftbildes im Bühnenhausbereich eine Linie mit drei flachen Kurven eingetragen ist, die wohl als *scaenae frons* zu interpretieren ist. cf. M. Podini, Eidola 4, 2007, 129, Abb. 5.

4181 Dieses Beispiel bleibt unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.* Syrakusai, grosses Theater.

4182 Die Beispiele mit einer entsprechenden *scaenae frons* im Osten des Reiches, Korinthos und Bostra, werden in ihrem geographischen Kontext besprochen werden, cf. unten 573 und 692.

4183 So zuletzt F. B. Sear, JRA 3, 1990, 379f. Von einem einheitlichen augusteischen Entwurf für Leptis Magna geht dagegen M. A. Amucano aus, cf. Il complesso teatro – porticus di Leptis Magna: elementi per una decifrazione modulare dei criteri di pianificazione progettuale, in: A. Mastino/P. Ruggeri, L'Africa romana, Atti del X convegno di studio, Oristano 1992 (19) 691–702. Das traditionelle Datum wird auch akzeptiert bei Lyttelton, Baroque Architecture a. O. (oben Anm. 4032) 200. cf. im Weiteren den Katalogteil *s. v.* Leptis Magna.

4184 Zur chronologischen Bedeutung von Carthago Nova schon oben 409.

4185 Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

4186 Zur Datierung im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.* Ans Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. datiert die Bühnenfront ohne Begründung Sear, JRA 1990 a. O. 380.

4187 Dazu oben 407.

4188 cf. oben 409.

4189 cf. oben 422.

ausseritalischen Bauten von Carthago Nova und Leptis Magna zeigt, dass umlaufende Säulensockel von Beginn an zu diesem Typus der *scaenae frons* gehört haben müssen. Ob sie auch in Vicetia vorhanden waren, kann auf Grund der Publikationslage nicht mehr geklärt werden, die dortige *scaenae frons* war jedenfalls reich mit Statuen geschmückt[4190]. Für Brixia und für Beneventum sind auch Säulenpaare in den Nischen nachgewiesen, wie dies in Analogie zu den bisher diskutierten Nischenfronten zu erwarten ist. In Brixia standen in der mittleren Nische vier, nicht zwei Säulen nebeneinander. Hier dürfte ein Anklang an das Vorbild des etwa gleichzeitig restaurierten *theatrum Pompei* vorliegen. Eine vergleichbare reiche Artikulierung der Mittelnische findet sich sonst nur in Ferentium,[4191] wo sie erst zum severische Bauzustand gehört haben kann.

Eine weit einfachere Form der Gestaltung der *scaenae frons* zeigt Scolacium 2 aus iulisch-claudischer Zeit[4192]. Vom aufgehenden Teil mit 3 Halbrundnischen in *opus latericium* sind nur geringe Reste erhalten. Das Innere der Nischen (und möglicherweise auch die ganze Front) war mit Pilastern gegliedert, in den Nischen standen auf eigenen Fundamenten je 2 Säulen zu Seiten der Türen. Eine Säulenstellung vor der Nischenfront hat es dagegen nicht gegeben, dafür fehlen die Fundamente. Die *scaenae frons* war ganz mit Marmor verkleidet und wohl zweigeschossig; sie muss eher flach gewirkt haben. Statuenschmuck, welcher teilweise *in situ* erhalten war, stand in den Halbrundnischen. Beispiele für einfache Bühnenwände ohne durchgehende Säulenfront hat es auch beim Grundrisstypus mit einer Halbrundnische zwischen Rechtecknischen gegeben[4193].

Ein Sonderfall ist Copiae 2, wo eine halbkreisförmige *porticus* sekundär in ein Theater umgewandelt worden ist. Die *scaenae frons* kann nicht sehr massiv gewesen sein, tatsächlich sind nur Fundamente für Säulenpaare in den Exedren vorhanden, eine vorgelegte Säulenordnung war auch hier nie vorhanden. Auffällig ist, dass in den Halbkreisnischen zunächst keine Türen vorhanden waren, der Bau damit gar nicht als Spielbühne benutzt werden konnte und damit wohl als Odeion diente[4194], auch wenn auf Grund der leichten Konstruktionsweise ausgeschlossen werden kann, dass der Bau je überdacht gewesen ist. Erst in der dritten Bauperiode wurden Türen durchgebrochen und die Bühne damit in traditioneller From bespielbar gemacht.

Über den Aufriss von Vicetia lässt sich nichts sicheres mehr sagen. Angesichts der Grösse und der nachgewiesenen Architekturglieder wird eine zweigeschossige *scaenae frons* üblicher Art anzunehmen sein.

Besser ist die Ausgangslage für Brixia, wo zahlreiche Elemente des Aufbaus gefunden worden sind, sodass eine graphische Rekonstruktion möglich war[4195]. Dokumentiert ist der severische Zustand, für welchen verschiedene Marmore und Steinarten verwendet worden sind[4196]. Die *scaenae frons* war dreigeschossig und ersetzte die ursprüngliche, deren Plan sie jedoch übernommen hat. Neben den acht Säulen in den Nischen gab es in jedem Geschoss 22 Säulen, welche vor der Bühnenwand standen. Dies sind sechs mehr als in Ferentium. Dieses ist mit einer Gesamtbreite von 62 m deutlich kleiner als Brixia mit 86 m; daher war auch eine weniger lange Bühnenwand erforderlich. In Ferentium misst diese 40,37 m, in Brixia dagegen 49,5 m, ein Längenunterschied, der die zusätzlichen sechs Säulen erklären kann. Während in Brixia die mittlere *aedicula*, wenn die Aufrissrekonstruktion das Richtige trifft[4197], innerhalb einer dreigeschossigen *scaenae frons* zweigeschossig ausgebildet war, setzt sich diejenige in Ferentium[4198] im Aufriss nicht von den übrigen Säulenordnungen der Fassade ab. Für Beneventum ist der Plan der Bühnenwand aus hadrianischer Zeit gesichert. Mit Hilfe der erhaltener Architekturelemente wurde zeichnerisch eine dreigeschossige Bühnenfront rekonstruiert[4199]. Pro Geschoss waren 18 Säulen aus verschiedenen Marmorsorten vorhanden, wobei auch hier in den Nischen vor den Türen je zwei Säulen standen. Die Architekturordnungen waren korinthisch, vielleicht war ein Geschoss auch ionisch. Die Gesamtlänge der *scaenae frons* ist nicht bekannt, die gesamte Breite des Bühnenhauses beträgt 88,6 m und entspricht damit ungefähr derjenigen von Brixia.

4190 Dazu M. Denti, Ellenismo e romanizzazione nella X regio. La scultura delle élites locali dall'età repubblicana ai giulio-claudi (1991) 199–220, no. 1–9, Taf. 61, 4–69, 5; 223.

4191 Dazu oben 420.

4192 Sie ist in hadrianischer Zeit, teilweise mit dem gleichen Steinmaterial, erneuert worden.

4193 cf. oben 423.

4194 cf. dazu unten 429.

4195 cf. F. Rossi, Carta archeologica della Lombardia, V. Brescia. La città: Schede (1996) 127, Abb. 44. Die Rekonstruktion wird allerdings als hypothetisch bezeichnet; dazu auch unten 438, Anm. 4341.

4196 Im Einzelnen aufgeführt im Katalogteil *s. v.*

4197 cf. dazu unten Anm. 4306.

4198 cf. oben 420.

4199 cf. P. Pensabene, Marmi e architettura scenica: Osservazioni sui teatri restaurati di Ostia, Cassino e Benevento, in: 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. I quaderni di Palazzo Montalbo no. 9 (2007) 54, Abb. 17.

Von unterschiedlicher Aussagekraft sind die ausseritalischen Beispiele. Für Syrakusai S 5 gibt es nur geringe Hinweise auf seitliche Halbrundnischen, doch bleibt alles unsicher[4200]. Fest steht dank einzelner erhaltener Bauglieder nur, dass das römische Bühnenhaus flavischer oder traianischer Zeit eine *scaenae frons* aus Marmor besessen hat. Möglich, wenn auch statistisch gesehen weniger wahrscheinlich ist dass die mittlere Nische, von der es keine Spuren gibt, rechteckig gewesen ist und Syrakusai S 5 damit gar nicht in die hier diskutierte Gruppe gehört. Dasselbe gilt auch für Katane 2, wo bisher nur eine halbkreisförmige *hospitalium*-Nische beobachtet werden konnte. Von der reichen Marmordekoration der *scaenae frons*, die nicht vor dem Ende des 2. Jahrhunderts datiert werden kann[4201], sind nur wenige Reste erhalten[4202]. Die von P. Pensabene vorgeschlagene dreigeschossige Aufrissrekonstruktion der *scaenae frons* lässt sich nach M. G. Branciforti[4203] nicht mit den erhaltenen Bauresten der Bühnenfront vereinbaren und trifft somit nicht zu.

Für sich unter den gallischen Theatern, deren Bühnenfront noch kenntlich ist, steht Lugdunum, doch kann dies Zufall sein. Lugdunum gehört erst in die flavische Periode, aus welcher sonst keine gallischen Bühnenhäuser bekannt sind[4204]. Der Erhaltungszustand ist nicht sehr gut, nur die Nischenfundamente und die Fundamente für die Frontsäulenstellung sind erhalten; Teile der Säulenordnung sind wieder aufgestellt. Die Front lässt sich im Einzelnen nicht rekonstruieren, doch ist deutlich, dass die Sockel der Bühnenfront folgten und auch in den Nischen Säulen vor der Wand standen; Säulenpaare in den Halbrundnischen sind nicht nachgewiesen, aber doch anzunehmen. Als gesamte Höhe des Bühnenhauses sind 32 m berechnet worden, was darauf schliessen lässt, dass die *scaenae frons* dreigeschossig war, passend für ein mit einer Gesamtbreite von 108,5 m recht grosses Theater.

Für sich steht innerhalb des Balkanraums Virunum, doch wird man, wie im Fall von Scupi[4205] davon ausgehen können, dass der Bühnenfronttypus in diesem vom griechischen Theaterbau nicht erreichten Gebiet auch sonst verbreitet gewesen ist. Die *scaenae frons* des wohl hadrianischen Baus zeigt drei flache Nischen in Kreissegmentform, wie sie bei späteren Theatern des Typus mit einer halbrunden zwischen Rechtecknischen ebenfalls belegt sind[4206]. Der unterste Teil der Marmorfassade, die mit Säulen geschmückt war, wurde beobachtet, doch gibt es dazu in der Forschung keine genaueren Angaben.

Nur in zwei Gebieten, in Spanien und in Nordafrika, ist der Nischenfronttyp mit drei Halbrundnischen ausserhalb Italiens durch mehrere Beispiele vertreten[4207]. Drei spanische Beispiele, Bilbilis, Carthago Nova und Saguntum liegen in der *Hispania Tarraconensis*, Malaca und Regina in der *Baetica*. Von der frühen *scaenae frons* von Carthago Nova[4208] ist nur der Unterbau erhalten; der Plan[4209] zeigt, dass die Sockel der Säulenstellung auch in den Nischen umliefen. Die *scaenae frons*, von welcher zahlreiche Architekturglieder gefunden worden sind, war nach den Ausgräbern zwei oder vielleicht dreigeschossig, die Säulenordnungen waren korinthisch; angesichts der Gesamtbreite von 100 m ist eine dreigeschossige Bühnenwand durchaus wahrscheinlich. Im wohl augusteischen Bühnenhaus von Malaca[4210], von dessen Aufriss nur wenig bekannt ist, sind in der mittleren Nische zwei Einzelfundamente für Säulen erhalten. Wenig jünger ist Bilbilis aus tiberisch-frühclaudischer Zeit. Eine konstruktive Besonderheit ist hier, dass die Sockel für die Säulenstellung, welche auch in den Nischen vorhanden sind, für sich gebaut und ohne Verbindung mit der Bühnenwand sind. Der nur teilweise erhaltene Grundriss zeigt, dass im geraden Bereich zwischen den Nischen vier Säulen standen, in der Nische der *valvae regiae* mindestens eine, wahrscheinlich aber zwei Säulen beidseits des Tores[4211], während

4200 cf. die im Katalogteil *s. v.* diskutierten verschiedenen Rekonstruktionsvorschläge, besonders denjenigen von Polacco/Anti, Siracusa 1 a. O. (oben Anm. 319) Taf. 30.

4201 Zu den verschiedenen Datierungsvorschlägen cf. den Katalogteil *s. v.* Katane, Theater.

4202 cf. P. Pensabene, RendPontAcc 69, 1996/97 (2000) 54, Abb. 46; zuletzt P. Pensabene, in: R. Gigli (Hrsg.), ΜΕΓΑΛΑΙ ΝΗΣΟΙ. Studi dedicati a Giovanni Rizza per il suo ottantesimo compleanno 2 (2005) 195, Abb. 6.

4203 cf. Branciforti, Il teatro romano di Catania, in: Teatri antichi nell'area del Mediterraneo a. O. 154 mit Anm. 26.

4204 Eine auf neuen Bauuntersuchungen beruhende und noch nicht im Einzelnen belegte Chronologie haben B. Mandy/E. Hernandez/R. Mar, Dossiers Histoire et Archéologie 134, Jan. 1989, 30–35, vorgelegt. Danach wäre die ursprüngliche Bühnenfront in Lugdunum ins zweite Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr. zu datieren; sie wäre gerade gewesen, was angesichts der Grösse und der Zeitstellung doch überrascht. Die Nischenfront wäre dann später im 1. oder erst im 2. Jahrhundert n. Chr. errichtet worden.

4205 cf. oben 422.

4206 cf. oben 419.

4207 M. Martín Bueno/J. Núñez Marcén, La evolución del trazadi de la *scaenae frons* en los teatros de *Hispania*, Ktema 21, 1996, 149, erwägen, ob es sich hier um eine Neuerung der Hispania handeln könnte, doch scheint dies eher unwahrscheinlich. Zu den Besonderheiten der Theaterbauentwicklung in Spanien cf. auch unten 548.

4208 cf. dazu schon oben 425.

4209 S. F. Ramallo Asensio/P. A. San Martin Moro/E. Ruiz Valderas, CuadTH 61, Abb. 13.

4210 Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

4211 Die Standplatten der Säulen sind im Gussmörtelfundament erhalten; cf. M. Martín Bueno/J. Núñez Marcén, CuadTH 122, plano 2.

in den *hospitalia* ausser dem freistehenden Säulenpaar keine weiteren Säulen gestanden haben. Ein freistehendes Säulenpaar ist auch in der mittleren Halbrundnische zu ergänzen. Säulenpaare gab es wohl auch in Carthago Nova, wo sie bisher nicht nachgewiesen zu sein scheinen. Die *scaenae frons* von Bilbilis war bei einer Gesamtbreite des Theaters von etwas mehr als 80 m zweigeschossig und umfasste 22 Säulen pro Geschoss[4212]. An Architekturgliedern fanden sich nur ionische Säulen aus Kalkstein, die Ordnung war demnach ionisch oder wohl eher korinthisch.

In Saguntum, wo die *scaenae frons* zur flavischen Bauphase gehört, ist nur der Unterbau erhalten, dazu einige Architekturglieder. Über den Plan im Einzelnen und über den Aufbau im Einzelnen ist keine Aussage mehr möglich; neuerdings ist eine dreigeschossige Bühnenwand rekonstruiert worden[4213]. Allen drei Theatern der *Tarraconensis* gemeinsam ist die deutlich grössere Mittelnische. Soweit erhalten laufen die Sockel der Säulenstellung auch in den Nischen durch. Weitere Entsprechungen sind wegen der ungenügenden Erhaltung oder der erst partiellen Freilegung nicht zu erkennen, doch schliesst nichts aus, dass die drei Theater eine gemeinsame Bautradition vertreten.

Auch die *scaenae frons* von Regina gehört in die flavische Zeit. Im Gegensatz zu den drei Theatern der *Tarraconensis* weist sie wenig tiefe Nischen in Kreissegmentform auf, eine engere Verbindung zu den drei anderen, untereinander im Ganzen ähnlichen Bauten ist nicht gegeben. Flachere Nischen sind bei den *scaenae frontes* mit einer Halbrund- zwischen Rechtecknischen, abgesehen von Sonderfällen, erst auf einer entwickelteren Stufe bezeugt[4214]. Vor den geraden Teilen der Bühnenwand[4215] stehen in Regina Sockel, die eine zweigeschossige Säulenstellung[4216] aus Marmor mit zehn, im Erdgeschoss teilweise erhaltenen Säulen mit korinthischen Kapitellen trugen, deren Gebälke jedoch aus anderem Stein bestanden. Säulenpaare in den Nischen sind möglich, aber nicht nachgewiesen[4217]. Insgesamt war der Aufwand für die *scaenae frons* von Regina eher bescheiden, mit wenigen Säulen[4218] und teilweise billigem Material. Von der Bautradition her steht diese *scaenae frons* für sich.

Die nordafrikanischen Beispiele finden sich in der *Africa Proconsularis* und der angrenzenden *Tripolitania*. Das älteste Beispiel, auf dessen chronologische Bedeutung schon hingewiesen wurde[4219], ist Leptis Magna. Im ersten Geschoss gut erhalten ist hier auch die *scaenae frons*, die heute weitgehend wieder aufgerichtet ist. Sie ist eine 157 n. Chr. datierte Erneuerung aus kostbarem Material der ursprünglichen Front. Die Säulen vor der Bühnenwand finden sich auch in den Nischen; in der mittleren, etwas grösseren stehen zweimal vier, in den *hospitalia*-Nischen zweimal drei korinthische Säulen auf gemeinsamem umlaufendem Sockel; insgesamt sind es 26 Säulen, wozu noch zweimal zwei Säulen kommen, welche die Zugänge zu den *parascaenia* flankieren. Bemerkenswert ist der eher grosse Abstand, den die Säulen von der Wand haben. In den Nischen stehen vor den Toren wie üblich korinthische Säulenpaare, das mittlere ist nur wenig zurückgesetzt. Die Bühnenwand hatte drei Geschosse[4220] bei einer Gesamtbreite des Theaters von 87,6 m.

Im mit 92,6 m nur wenig breiteren Theater von Sabratha, das erst in severischer Zeit errichtet worden ist, wurde das Vorbild von Leptis Magna für die *scaenae frons* so genau übernommen, dass an einer direkten Abhängigkeit keine Zweifel bestehen können. Auch in Sabratha ist die *scaenae frons* zu guten Teilen erhalten und heute wieder aufgerichtet; es handelt sich um das vollständigste Beispiel einer westlichen Nischenfront[4221]. Ein deutlicher Unterschied im Grundriss zu Leptis Magna besteht darin, dass die Säulenpaare in den Nischen von der Kreislinie der Sockel der umlaufenden Säulen gelöst und vorgezogen worden sind, und zwar stärker bei den *valvae regiae*, sodass die Nischensäulen in einer Flucht zu stehen kommen. Die vorgeblendeten Säulen sind wie in Leptis Magna 26, wozu noch die zweimal zwei Säulen vor den *parascaenia* kommen. Die

4212 cf. die Plan- und Aufrissrekonstruktion bei M. Martín Bueno/J. Núñez Marcén, CuadTH 131, Plan 8f.

4213 Allerdings sind keinerlei Reste vorhanden; cf. Hernàndez Hervàs, Sagunto a. O. (oben Anm. 3333) 95. 99, Abb. 29. Zur sehr problematischen Rekonstruktion cf. A. Almagro Gorbea, AEsp 66, 1993, 324–329. F. Muñoz, El teatro romano de Sagunto: piedras de escándalo, Forum Arqueologia 1, 1995, 76–82, 4 Abb.

4214 cf. dazu oben 423.

4215 So auch M. Martín Bueno/J. Núñez Marcén, Ktema 21, 1996, 146 mit Abb. 2.

4216 Bei der eher geringen Breite des Theaters vom 53 m reichten zwei Geschosse ohne weiteres aus, um die Höhe der Cavea zu erreichen. Auch die *scaenae frons* mit einer Länge von 39,4 m ist eher kurz.

4217 Die erhaltenen Säulenteile weisen zwei Formate auf, doch bleibt offen, ob die beiden Geschosse deutlich unterschiedene Säulenhöhen hatten oder ob die grösseren Säulen als freistehende Nischensäulen Verwendung fanden.

4218 Auf Grund der neuen Funde von Bauteilen soll eine Rekonstruktion des Aufrisses möglich werden, cf. P. J. M. Alvarez Martinez/J.-L. Mosquera Müller, ExtremA 2, 1991, 361.

4219 cf. oben 409.

4220 cf. Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 103.

4221 cf. die Rekonstruktionszeichnungen bei Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) Taf. 80 und 61.

dreigeschossige korinthische *scaenae frons* erreichte eine Höhe von 22,75 m.

Weniger gut erhalten sind die fünf bekannten *scaenae frontes* mit Halbrundnischen in der *Africa Proconsularis*. Bulla Regia und Carthago gehören ins mittlere 2. Jahrhundert n. Chr., Thubursicum Numidarum und Madauros sind jünger, Assuras ist nicht genauer datiert. Nach ihrer Zeitstellung stehen sie damit weniger nahe beieinander als die auch nach der Bauform eng verwandten oben besprochenen vier nordafrikanischen Theater mit einer Halbrundnische zwischen Rechtecknischen[4222].

Mit einer Gesamtbreite von 105 m der anspruchsvollste Bau war Carthago, doch ist hier nicht nur der Erhaltungszustand ungenügend, auch die Ausgrabungsgeschichte und die Restaurierung verlief ungünstig, und heute ist vieles nicht mehr zu sehen, was nach der Ausgrabung erwähnt worden ist[4223]. Die mittlere Halbkreisnische ist etwas grösser als die seitlichen[4224]. Die Sockel der Säulenstellung vor der Bühnenwand sind nachgewiesen worden, deren Verlauf ist aber im Einzelnen nicht bekannt; man wird davon ausgehen, dass die Sockel auch hier in den Nischen umliefen. Ein freistehendes Säulenpaar ist für die *valvae regiae* bezeugt und auch für die *hospitalia* anzunehmen. Die *scaenae frons* aus Marmor soll dreistöckig gewesen sein, was angesichts der Grösse des Theaters durchaus wahrscheinlich ist; korinthische Kapitelle und Kompositkapitelle sind gefunden worden. Oberhalb der Bühnentore gab es Nischen für monumentale Statuen[4225], grössere Teile des reichen Statuenschmuckes der *scaenae frons* sind gefunden worden. Insgesamt bleiben die Kenntnisse von diesem wichtigen, für die weitere Entwicklung des Theaterbaus in der *Africa Proconsularis* möglicherweise bestimmenden Baus jedoch so beschränkt, dass sich kaum weiterreichende Schlüsse ziehen lassen.

Die *scaenae frons* von Bulla Regia ist nur in der Sockelzone erhalten. Deutlich ist noch, dass die Säulenstellung vor der Wand in den Nischen umlief und dass in diesen die üblichen freistehenden Säulenpaare vorhanden waren. Sehr ähnlich im Grundriss ist Thubursicum Numidarum, das mit 70 m etwas grösser ist als Bulla Regia, das eine Gesamtbreite von 60 m aufweist. Wie in Bulla Regia ist die mittlere Nische um weniges grösser. Nur der Sockel für die vorgeblendeten Säulen und die Sockel der Säulenpaare in den Halbrundnischen sind teilweise erhalten, während vom Aufgehenden wie in Bulla Regia jede Spur fehlt. Gsell[4226] hat sicher zu Recht eine zweigeschossige *scaenae frons* angenommen. Wie auch die Form des *postscaenium* zeigt, sind Bulla Regia und Thubursicum Numidarum zwei eng verwandte Bauten. So scheint auch wahrscheinlich, dass Thubursicum nicht viel später als Bulla und damit noch im späteren 2. Jahrhundert n. Chr. entstanden ist[4227].

Vom Bühnenhausgrundriss her anders ist das nicht freigelegte Nordtheater in Assuras, wo nur die Bühnenwand mit den drei Halbrundnischen und den Bühnentoren zu erkennen ist, Bauglieder jedoch nicht sichtbar sind. Für sich steht das severische Theater von Madauros. Als einziges unter den afrikanischen Beispielen hat es, ähnlich wie Regina, drei flache kreissegmentförmige Nischen. Auffällig ist, dass in den Nischen, wie sonst nur in Copiae[4228], keine Bühnentore vorhanden sind. Hinter der Bühnenwand liegt nämlich auf tieferem Niveau das Forum, ein Zugang von hinten wäre gar nicht möglich gewesen. Der Sockel, welcher eine vorgeblendete Säulenstellung trug, läuft vor der ganzen Wand durch; von der Säulenstellung ist möglicherweise ein korinthisches Kapitell erhalten; zwischen und seitlich neben den Nischen standen Säulenpaare. Das Theater von Madauros ist mit einer Breite von bloss 33 m sehr klein. Die türlosen Nischen der Schaufassade lassen an eine Benutzung als Odeion denken[4229]. Technisch ist es aber ausgeschlossen, dass je ein Dach vorhanden gewesen ist.

Zusammenfassend kann zum Typus der Nischenfront mit drei Halbrundnischen zunächst festgehalten werden, dass das Bild nicht sehr einheitlich ist. Insbesondere lässt sich, anders als beim Typus mit einer Halbrundnische zwischen Rechtecknischen, kein von Italien ausgehender Grundtypus fassen. Anderseits gibt es in der *Hispania* (Carthago Nova, Bilbilis) und in der *Tripolitania* (Leptis Magna, Sabratha) eine früh einsetzende lokale Entwicklung. Carthago Nova, Bilbilis und Leptis Magna stehen sich im Grundriss und in der Verteilung der Säulen jedoch so nahe, dass man eine gemeinsame Wurzel in Italien annehmen möchte, auch wenn sich ein konkretes Vorbild bisher nicht benennen lässt. Eine jüngere lokale Tradition hat es, wie auch für die Nischenfront mit einer Halbrundnische

4222 cf. oben 489.

4223 Den Kenntnisstand hat jetzt K. E. Ros, AJA 100, 1996, 449–489 zusammengefasst.

4224 Nach Ros, AJA 100, 1996 a. O. 472f. sind die Nischen bei der Freilegung falsch rekonstruiert worden und daher auf den Plänen zu gross eingetragen.

4225 Die Statuen des Apollo und des Hercules setzt Ros 1996 erst in severischer Zeit, cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Carthago, Theater.

4226 Gsell/Joly, Khamissa a. O. (obem Anm. 3191) 110.

4227 Zum Datierungsproblem cf. den Katalogteil *s. v.* Thubursicum Numidarum.

4228 cf. oben 426.

4229 cf. unten 491.

zwischen Rechtecknischen[4230], in der *Africa Proconsularis* gegeben, auch wenn sie nur durch die zwei Beispiele Bulla Regia und Thubursicum Numidarum belegt ist; dass gerade in der *Proconsularis* solche Tendenzen wahrzunehmen sind, dürfte mit der vergleichsweise grossen Zahl recht gut erhaltener Theater zusammenhängen, während lokale Besonderheiten der Bühnenwandkonstruktion anderswo wegen der Quellenlage zumindest bisher nicht fassbar werden.

Vom Aufriss her ergibt sich für die *scaenae frontes* mit drei Halbrundnischen grundsätzlich kein anderes Bild als für die früher besprochenen mehrgeschossigen *scaenae frontes*; deutlich ist jedoch, dass nur hier die vorgeblendeten Säulen von Beginn an regelmässig in den Nischen standen, während die frühen Fronten mit halbrunder zwischen Rechtecknischen zunächst meist an einer geraden Aufreihung der vorgeblendeten Säulen, ähnlich wie bei den geraden Bühnenfronten, festhielten.

Eine Halbrundnische

Während Bühnenhäuser mit einer einzigen Rechtecknische im Zentrum selten sind, gibt es immerhin neun Bauten mit einer zentralen Halbkreis- oder Kreissegmentnische. In Italien sind dies Bovillae, Cales 2, Casinum 2, Herculaneum, Ocriculum, Ostra, Spoletium, ausserhalb Italiens Segobriga 2 und Salona. Anders als die Dreinischenfronten haben die *scaenae frontes* mit nur einer zentralen Nische in der Forschung wenig Beachtung gefunden. Dies mag auch damit zusammenhängen, dass einzelne davon nur ungenügend überliefert sind. In Bovillae ist der Plan von 1829 offensichtlich idealisiert worden[4231], doch zeigt die Parallele zu Herculaneum, wie oben schon angeführt worden ist[4232], dass er grundsätzlich wohl zutreffen wird.

Auch der Plan von Ocriculum[4233] aus dem Jahr 1784 ist wenig zuverlässig; so wie das Bühnenhaus wiedergegeben worden ist, kann es mit Sicherheit nicht ausgesehen haben. Der Plan erklärt sich wohl nur so, dass der Zeichner G. A. Guattani beide Seitenräume oder doch einen davon sowie die üblichen Treppen auf die *tribunalia*[4234] gesehen hat, dazwischen nur den Rest einer Bühnenwand mit einer mittleren Kurvennische etwa in der Art von Herculaneum; ohne einen solchen Anhaltspunkt in der Ruine hätte er wohl kaum, entgegen allen auch in jener Zeit schon bekannten Parallelen, die ungewöhnliche Form mit einer mittleren Nische gewählt, zu der er die Rückwand und die *porticus post scaenam* nur aus der Phantasie ergänzen konnte.

Die Einnischenfronten sind im Einzelnen, wie noch zu zeigen ist, weniger aufwendig, die Theater, für welche sie bezeugt sind, meist auch eher klein[4235]. Bovillae erreichte eine Gesamtbreite von nur etwa 40 m, Ostra ist wenig grösser. Casinum und Herculaneum liegen zwischen 50 und 55 m. Selbst Cales 2 mit 70 m und Ocriculum mit seiner Breite von 79 m gehören noch zu den Theatern mittlerer Grösse. Segobriga 2 und Salona sind etwas grösser als die meisten italischen Beispiele, mit 60,4 m und 65 m aber immer noch eher klein.

Eine verlässliche Vorstellung von einer *scaenae frons* mit einer einzigen Kurvennische lässt sich in Herculaneum gewinnen[4236]. Die Bühnenwand mit einer Kurvennische im Zentrum war in *opus latericium* errichtet und reich mit farbigem Marmor inkrustiert. Die geraden Wandabschnitte sind durch vier flache Nischen seitlich der *hospitalia*, welche sich in der geraden Wand öffnen, zusätzlich gegliedert. Vor der geraden Wand standen auf durchlaufenden Sockeln acht Säulen, zwei weitere, wenn auch nicht freistehend, in der Kurvennische neben den *valvae regiae*. Zu diesen zehn Säulen kamen zwei weitere auf der Orchestraseite der *parascaenia*; die Ecksäulen der *scaenae frons* dienten damit gleichzeitig als innere Flankensäulen der *parascaenia*[4237]. Eine Gesamtzahl von nur zehn Säulen pro Geschoss der *scaenae frons* ist eher bescheiden, findet bei den geraden *scaenae frontes*[4238] und denjenigen mit einer mittleren Halbkreisnische zwischen Rechtecknischen[4239] ihre Entsprechung, wo in der frühen Zeit die Säulenzahl ebenfalls nicht sehr gross blieb. Nur bei den Fronten mit drei Halbkreisnischen[4240], in welchen von Anfang an ebenfalls vorgeblendete Säulen angeordnet wurden, war die Gesamtzahl der Säulen grösser. Die *scaenae frons* von Herculaneum war im Aufriss[4241] zweigeschossig,

4230 Dazu oben 418.
4231 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*
4232 cf. oben 407.
4233 cf. Pietrangeli, Ocriculum a. O. (oben Anm. 3152) 62, Abb. 9.
4234 Dazu unten 503 mit Anm. 5081, 506 mit Anm. 5110.
4235 Für die Masse im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*
4236 Zu diesem wichtigen, in der Literatur häufig genannten und wenig untersuchten Theater zuletzt ausführlich und gründlich Pagano, CronErc 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 121–156. cf. dort den neuen Plan 126, Abb. 5, b und das Modell 127, Abb. 6. Zu diesem auch Bieber, History² 186, Abb. 644.
4237 cf. dagegen die aufwendigere Lösung in Leptis Magna und Sabratha, oben 428 und unten 436f.
4238 cf. oben 415.
4239 cf. oben 428.
4240 cf. oben 425–430.
4241 cf. die Rekonstruktionszeichnung von Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) Taf. 37, bei Pagano, CronErc 23, 1993 a. O. 130, Abb. 11.

beide Ordnungen waren korinthisch. Im Erdgeschoss waren sechs, im Obergeschoss neun Statuen aufgestellt.

Herculaneum ist das älteste bekannte Beispiel für den Typus der Nischenfront mit einer kurvenförmigen Mittelnische, die damit noch in die frühere augusteische Zeit zurückgehen dürfte[4242]. Wie Herculaneum müssen auch, wie ausgeführt worden ist, Bovillae, wie jenes augusteisch, und das wenig jüngere Ocriculum aus iulisch-claudischer Zeit ausgesehen haben, auch wenn nicht mehr festzustellen ist, ob der Aufbau der *scaenae frons* dort im Einzelnen entsprochen hat[4243]. Auch in Ocriculum sind von der Dekoration der *scaenae frons* mehrere Statuen gefunden worden. In dieselbe Zeit gehört auch Cales 2, für welches keine Einzelheiten bekannt sind[4244].

In Ostra, das vielleicht traianisch ist[4245], ist nur die gerade Bühnenwand mit einer eher flachen kurvenförmigen Nische gesichert. In wieweit die auf dem Plan von Ostra[4246] eingetragenen Vorsprünge in und neben der Kurvennische mit einer Säulenstellung zu verbinden sind, muss angesichts der unzureichenden Dokumentation offen bleiben; denkbar ist, dass eine Säulenstellung ähnlich wie in Herculaneum mit zwei Säulen neben den *valvae regiae* vorhanden gewesen sind.

Schwer zu beurteilen ist Spoletium, wo der Bühnenbereich zum grössten Teil neuzeitlich überbaut ist. Von der Bühnenfront ist noch deutlich, dass sie nur in der Mitte eine sehr flache Nische aufwies; offen bleibt, zu welcher Bauphase sie gehört hat, doch ist der ganze Bühnenhauskomplex nicht Teil des ursprünglichen Baus aus dem dritten Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr[4247]. Ein Augustusporträt im Actium-Typus[4248] und ein republikanisches Porträt[4249] werden dem Schmuck der *scaena frons* zugewiesen, über die sonst nichts bekannt ist. Von hier aus wäre eine noch frühaugusteische Datierung auch der *scaenae frons* von Spoletium denkbar.

Ein Sonderfall ist Casinum 2, denn hier ging es darum, in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. eine bescheidene bestehende Bühnenwand noch aus spätrepublikanischer Zeit[4250] durch den Einbau einer Kurvennische etwas ansehnlicher zu machen. Auch dies geschah jedoch nur in bescheidener Art und Weise, auch wenn für die neue *scaenae frons* weisser und farbiger Marmor verwendet wurde. Die Reste der Architekturordnung zeigen, dass zwei Stockwerke mit Marmordekoration und Säulen vorhanden waren, davon mindestens eines mit korinthischer Ordnung; auch Skulpturschmuck ist nachgewiesen[4251]. Offen ist, wie weit die Erneuerung im Einzelnen ging, ob sie auch die *hospitalia* betraf, die sehr stark zur Seite gerückt und für einen Teil des Publikums nicht einsehbar waren. Fest steht nur, dass es für eine vorgeblendete durchgehende Säulenstellung keinen Platz gab, denn das *hyposcaenium* reicht bis an die Bühnenwand heran. Die nachgewiesenen Säulen können daher nur in der Mittelnische und möglicherweise bei den Seitentüren gestanden haben. Ob die ganze Bühnenwand oder nur die Torpartien mit Marmor verkleidet waren, ist gleichfalls ungewiss. Deutlich ist, dass in Casinum eine Adaptation des Bühnenwandtypus mit einer Kurvennische an einen bestehenden Bau vorliegt, dass das Resultat daher typologisch wenig aussagekräftig bleibt.

Alle bisher besprochenen Beispiele für die Nischenfront mit einer mittleren Nische aus Italien zeigen eine mehr oder weniger flache Nischenform, während bei den beiden ausseritalischen Beispiele die Halbkreisform für die Mittelnische zwar nicht ganz erreicht wird, diese aber doch deutlich tiefer ist. Wahrscheinlich scheint, dass auch diese Form ihre Wurzeln in Italien hat, denn eine Abhängigkeit des spanischen Theaters in Segobriga von Salona, welche die Ähnlichkeit andernfalls erklären müsste, ist kaum anzunehmen.

Salona ist in die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. zu datieren. Seine Lage nicht weit von Istrien und gegenüber der Küste Italiens erklärt, dass hier ein italisch westlicher Bühnenhaustypus verwendet worden ist. Erhalten ist nur der Unterbau der *scaenae frons*. Vor dem geraden Teil der Bühnenwand und in der Halbrundnische finden sich Sockel für die vorgeblendete Säulenstellung, die im Einzelnen nicht mehr rekonstruiert werden kann. Vor dem einen *hospitalium* sind zwischen den Sockeln Einzelbasen für ein freistehendes

4242 Zur Datierung von Herculaneum oben 407 und den Katalogteil *s. v.* Herculaneum.

4243 Das Fehlen der *hospitalia* auf dem oben Anm. 3525 zitierten Plan von Bovillae kann nur auf einen Fehler des Zeichners zurückgehen und bringt mit sich, dass auch die ganze eingetragene Reihe von Säulensockeln vor der Wand so nicht richtig sein kann.

4244 cf. zuletzt S. De Caro, CMGr 39, 1999 (2000) 619f.; 40, 2000, 896f. Die Architekturdekoration der Bühnenwand ist offenbar am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. oder bald danach erneuert worden.

4245 Dies könnte zutreffen, falls die Statue des *M. Ulpius Traianus* tatsächlich aus dem Theater stammt. Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.*

4246 cf. L. Mercando, BdA 13, 1982, 41, Abb. 3.

4247 Dazu auch oben 300.

4248 Fuchs, Theater 76, Taf. 27. Zum Actium-Typus P. Zanker, Studien zu den Augustus-Porträts. I. Der Actium-Typus [2](1978). Jetzt als Typus Béziers-Spoleto bezeichnet, cf. D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus, Das römische Herrscherbild 1 (1993) 25f. mit Kat. 1, Taf. 1, 1. 2.

4249 Fuchs, Theater 76, Taf. 28.

4250 cf. oben 301.

4251 Wie weit die Rekonstruktion bei Pensabene, ScAnt 12, 2004–2005, 630, Abb. 16f. in den Einzelheiten gesichert ist, bleibt offen.

Säulenpaar nachgewiesen. Ein besonderer Säulenschmuck ist danach wohl auch in der Mittelnische zu erwarten, doch gibt es davon keine Reste mehr. Angesichts der Gesamtbreite von Salona von 65 m wird die *scaenae frons* zweigeschossig anzunehmen sein. Sie war wohl wie üblich korinthisch, doch haben sich nur ionische Gebälkteile, aber keine Kapitelle gefunden.

Innerhalb der Reihe der hier zusammengestellten Theater ist Segobriga mit Abstand das jüngste Beispiel, falls die erhaltene *scaenae frons* erst severisch zu datieren ist. Damit wäre der Nachweis erbracht, dass dieser Nischentypus auch während des 2. Jahrhunderts n. Chr. noch Verwendung fand, falls die *scaenae frons* nicht, wie auch in Ferentium[4252] oder Leptis Magna[4253], die ursprüngliche, zwischen 40 und 70 n. Chr. datierte *scaenae frons*[4254] einfach im Aufbau erneuert hat; dies scheint durchaus wahrscheinlich, denn im Theater sind auch frühe Kapitelle gefunden worden, die vielleicht, wie in Ferentium, beim Neuaufbau wiederverwendet worden sind. Der einfache Grundriss der *scaenae frons* mit der paarweise auf eigenen Sockeln stehenden vorgeblendeten Säulen lässt an frühe Bühnenwände denken[4255]. Ein jüngeres Element ist die dichte Säulenstellung in der mittleren Nische[4256], die bei diesem Typus sonst nirgends anzutreffen war; in Salona war die Säulenzahl in der Nische allein aus Platzgründen sicher geringer. In der Mittelnische stand in Segobriga auch ein selbständiges Säulenpaar, das auf die Frontlinie der vorgeblendeten Säulen vorgezogen ist, ähnlich wie in Sabratha; auch dies ist möglicherweise ein spätes Element. Die *scaenae frons* hatte in beiden Geschossen eine korinthische Ordnung. Insgesamt finden sich pro Geschoss 22 Säulen. Auch Skulpturschmuck ist nachgewiesen.

Eine Rechtecknische

Das einzige bisher bekannte Bühnenhaus mit einer einzelnen Rechtecknische im Zentrum ist dasjenige im Theater am Kapitolshügel in Pola, das wohl in augusteische Zeit zu datieren ist. Die Mittelpartie der Bühnenwand ist zurückgesetzt, sodass eine flache Rechtecknische entsteht. Die *valvae regiae* und die *hospitalia* sind von Zungenmauern eingefasst und von Sockeln flankiert, auf welchen eine Architekturordnung aus Kalkstein stand, von der geringe Reste gefunden wurden. Jeder Sockel dürfte zwei Säulen getragen haben. Die paarweise Anbringung der Säulen erinnert an frühe Bauten mit gerader Bühnenfront[4257]. Die Zungenmauern neben den Toren, welche keine grossen Säulen getragen haben können, aber doch eine besondere Einfassung der Tore bezeugen, deren Form im Einzelnen nicht zu rekonstruieren ist, haben ihre Entsprechung bei einigen spätrepublikanischen und augusteischen Bauten[4258] wie Amiternum, Tusculum 2 oder Forum Iulii. Über den Aufriss der *scaenae frons* lässt sich nichts mehr aussagen.

Die Vergleiche machen deutlich, dass eine augusteische Datierung für das Theater am Kapitolshügel von Pola auch von der Bühnenwandgestaltung her angezeigt ist. Offen bleibt, ob es Fundzufall ist, dass nur ein einziges Beispiel für den Bühnenwandtypus mit einer Rechtecknische bekannt ist, oder ob es sich in Pola nicht vielmehr, wie dies eher wahrscheinlich ist, um eine Experimentierform handelt, die später nicht mehr aufgenommen worden ist. Rechtecknischen für die *valvae regiae* haben auch sonst nur wenig Verwendung gefunden und kommen insgesamt wohl erst in flavischer Zeit auf[4259].

Weitere Zeugnisse

Bei einigen der oben zusammengestellten Theater, bei denen die Form der *scaenae frons* oder doch der Typus der Nischenfront nicht mehr zu bestimmen sind[4260], sind Elemente des Architekturaufbaus erhalten. Es sind dies in Italien Acelum, ausserhalb Italiens Ammaedara, Issa, Lutetia Parisiorum und Thignica. Nur durch einzelne Architekturglieder oder durch Elemente des Skulpturschmucks belegt, welche mit keinem Grundriss verbunden werden können, ist eine *scaenae frons* in Ariminum, Caere, Concordia, Hispellum und Lupiae, sowie, ausserhalb Italiens, in Alba Helviorum 3, Divona Cadurcorum, Nemausus, Olisipo, Rusicade, Sicca Veneria, *Thénac*, Urvinum Metaurense, Urso. Mit Hilfe einiger dieser Bauten lassen sich die oben angestellten Beobachtungen zum Aufbau der *scaenae frons* ergänzen und bestätigen[4261].

Als Baumaterial dient einerseits Marmor, so belegt in Acelum (Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr.), Ariminum

4252 cf. oben 420.
4253 cf. oben 425.
4254 Zur Datierung im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*
4255 cf. oben 413 zu Pompeii 2 und seinen Verwandten.
4256 cf. den schematischen Aufriss bei M. Almagro Basch/A. Almagro Gorbea, Kongress Mérida 33.
4257 cf. oben 406.
4258 cf. oben 406.
4259 Dazu oben 424f.: Keine Bühnenwände nur mit Rechtecknischen, und hier oben: Rechtecknische zwischen Halbrundnischen
4260 cf. oben 418.
4261 Keine genaueren Angaben über einen generellen Hinweis hinaus gibt es für Concordia, Hispellum, Lutetia Parisiorum und Rusicade. Die im 19. Jahrhundert geborgenen Architekturteile in Caere sind nicht mehr erhalten.

(iulisch-claudisch), wo neben weissem Marmor auch Cipollino beobachtet wurde, Ostia (augusteisch), Urvinum Metaurense (wohl iulisch-claudisch), wo nur Säulen aus Cipollino und Basisteile aus Pavonazzetto beobachtet worden sind, sowie Divona Cadurcorum (Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr.), Nemausus (wohl augusteisch) und Urso (kaiserzeitlich). Daneben ist auch die Verwendung anderen Steins meist lokaler Provenienz bezeugt, so Kalkstein für Säulen und Gebälk in Ammaedara (kaiserzeitlich), *Thénac* (Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. oder davor) und Thignica (2. Jahrhundert n. Chr.), Tuff in Olisipo (augusteisch). Aus Sandstein bestand die *scaenae frons* im Theater von Malaca, die nur durch geringen Resten nachgewiesen ist und noch in frühaugusteische Zeit zu datieren sein dürfte[4262], wozu das schlichte Baumaterial passt. Säulen und Kapitelle aus Kalkstein in Verbindung mit Gebälken aus Marmor gab es in Issa (augusteisch). In Acelum und auch in Divona Cadurcorum war die Bühnenwand mit Marmor inkrustiert.

Mit Sicherheit war lokaler Stein als Baumaterial günstiger als Marmor, der oft weit hergeholt werden musste. So ist es vielleicht kein Zufall, dass die Verwendung von lokalem Stein insbesondere bei Bauten ausserhalb Italiens noch spät, bis ins 2. Jahrhundert n. Chr. hinein bezeugt ist. Die frühe Verwendung von Marmor in Nemausus lässt sich verstehen, da das Theater im Bauzusammenhang des Augusteums errichtet war[4263], während die Marmorfront in Divona Cadurcorum im Innern Galliens schon im mittleren 1. Jahrhundert n. Chr. bemerkenswert ist.

Vom Aufbau der *scaenae frontes* der hier zusammengestellten Bauten ist wenig bekannt. Zwei Geschosse sind nachgewiesen für Alba Helviorum 3 aus antoninischer Zeit, für Issa und für *Thénac*. Korinthische Ordnungen gab es in Acelum, *Thénac* und Urso. Auch die heute allein noch vorhandene ionische Basis in Malaca kann zu einer korinthischen Ordnung gehört haben. Dies gilt auch für das ionische Architravfragment in Thignica. Allerdings sind, anders als bei den früher besprochenen und meist besser erhaltenen *scaenae frontes*, in der hier zusammengestellten Gruppe mehrfach ionische Ordnungen bezeugt, indem tatsächlich ionische Kapitelle gefunden worden sind. Dies ist der Fall in Olisipo und in Sicca Veneria. In Issa sind ionische und korinthische Kapitelle nachgewiesen, es gab somit eine *scaenae frons* mit zwei verschiedenen Ordnungen.

Treppen in den Bühnentoren

Ein charakteristisches Element der römischen *scaenae frons* sind die Treppen in den Bühnentoren, über welche die Schauspieler auf die Bühne herabschritten, nachdem sie zuvor hinter der Bühnenfront entsprechend viele Stufen hinaufgestiegen waren. Ein solcher Auftritt galt als besonders effektvoll[4264]. Die Wirkung illustrieren römische Wandgemälde des vierten Stils mit dem Aufbau einer *scaenae frons*, wo Gestalten in den Toren wiedergegeben sind. Zu nennen sind etwa Darstellungen in der sog. Palaestra (reg. VIII, ins. 2, 21. f')[4265] und in der Casa dell'Apollo (reg. VI, ins. 7, 23. 25)[4266], aber auch eine Wand in der *Domus Aurea* des Nero[4267]. Solche Treppen sind bei den frühen geraden Bühnenfronten noch nicht vorhanden. Auch in Aphrodisias, wo die Bühnenfront bis in die Einzelheiten gut bekannt ist, gibt es sie noch nicht.

Es ist wahrscheinlich, dass solche Treppen zusammen mit den Nischenfronten aufgekommen sind, denn in die Nischen lassen sie sich effektvoll einfügen, besonders dort, wo zwei freistehende Säulen die Tore hervorheben, zwischen welchen die Treppen dann zu liegen kommen. Treppen sind tatsächlich schon unter den frühesten Theatern mit Nischenfronten bezeugt, so in Faesulae[4268], Iguvium[4269], Interamnia Praetuttiorum[4270] und Volaterrae[4271] sowie, ausserhalb Italiens, in Augusta Emerita[4272], Caesarea (Iol)[4273] und Leptis Magna[4274], die teilweise noch ins 1. Jahrhundert v. Chr. zurückgehen. Andererseits gibt es auch frühe Theater mit Nischenfront ohne die hohe Treppe. Im Theater am Kapitol in Pola[4275] liegt in den Toren nur eine tritthohe Schwelle, ebenso in Ferentium[4276], wo die

4262 Zur Datierung im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*; die Kapitelle aus dem Theater wurden in das dritte Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. datiert.

4263 cf. den Katalogteil *s. v.* Nemausus.

4264 So auch Courtois 1989, 194f. und schon H. F. Pfeiffer, MemAmAc 1931 a. O. (oben Anm. 3189) 155f.

4265 K. Schefold, Die Wände Pompejis (1957) 215. Courtois 1989, 284, Abb. 296.

4266 EAA, Pompei, pitture e mosaici 4 (1993) 512, Abb. 72. Courtois 1989, 285, Abb. 299.

4267 cf. W. Dorigo, Pittura tardoromana (1966) Abb. 6. Danach Courtois 1989, 286, Abb. 301.

4268 Zur Datierung cf. oben 407.

4269 Zur Datierung cf. oben 306.

4270 Zur Datierung cf. oben 406. 419.

4271 Zur Datierung cf. oben 405.

4272 Zur Datierung cf. oben 385.

4273 Zur Datierung cf. oben 551.

4274 Zur Datierung cf. oben 551.

4275 Zur Datierung cf. oben 291 mit Anm. 2918.

4276 Zur Datierung cf. unten 531 und den Katalogteil *s. v.*

Schwelle im östlichen *hospitalium* erhalten ist. Insgesamt führt der Befund zum Schluss, dass Treppen in den Toren, auf die Bühne hinunterführen, von Beginn an mit den Nischenfronten zusammen vorkommen, dass sie zunächst aber nicht fester Bestandteil solcher *scaenae frontes* sind. Sie haben sich jedoch bald allgemein durchgesetzt, und es gibt kaum jüngere Bauten, wo sie, wie z. B. in Thubursicum Numidarum, fehlen.

In Herculaneum, dem ältesten Beispiel für eine *scaenae frons* mit nur einer mittleren Halbrundnische, gibt es keine Treppen von den Bühnentoren auf die Bühne hinunter[4277]. Dies zeigt, dass solche Treppen zunächst nicht mit diesem *scaenae frons*-Typus verbunden waren. Später treten sie aber auch hier auf, so in Casinum 2. Unter den geraden *scaenae frontes* erstmals belegt sind sie bei Fronten mit Einzelsäulen auf Sockeln[4278] in augusteischer Zeit in Baelo[4279] und auch in Italica I[4280]. Solche Treppen sind für gerade Fronten also wohl noch in spätaugusteischer Zeit oder unmittelbar danach üblich geworden. Noch in Suessa mit seiner geraden Bühnenfront im Zustand der hadrianisch-antoninischen Zeit finden sich Treppen in den Bühnentoren.

Zusammenfassende Bemerkungen zur *scaenae frons* der westlichen Theater

Die mehrgeschossige *scaenae frons* aus Marmor mit Nischen, in welchen die Bühnentore liegen, besonders diejenige Variante, wo eine halbrunde Nische zwischen Rechtecknischen angeordnet ist, wird gerne als charakteristisch für die römischen Theater des westlichen Typus angesehen. In dieser vereinfachten Form ist das aber nicht richtig, die detaillierte Analyse hat ein weit bunteres Bild ergeben. Für mehr als 120 westliche Theater lässt sich eine *scaenae frons* mit Architekturaufbau nachweisen. Trotz dieser recht umfangreichem Materialbasis ergibt sich dabei keine einheitliche Entwicklungslinie. Verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung von Grundriss und Aufriss stehen in der Kaiserzeit nebeneinander, und es lassen sich so nur einzelne Tendenzen skizzieren.

Die Baumaterialien

Der Marmor als Baumaterial für die Säulen und die ganze *scaenae frons* hat am meisten Prestige. Dies zeigen schon die Berichte über die ersten, bloss 12 Fuss hohen Marmorsäulen im Holztheater des *L. Licinius Crassus*[4281] in den Jahren 105–103 v. Chr., die Säulen aus schwarzem Marmor von Chios in der *scaena versatilis* des *L. Licinius Lucullus* und des *M. Terentius Lucullus*[4282] und über die 38 Fuss hohen Säulen im Erdgeschoss der Bühnenwand des *M. Aemilius Scaurus*[4283]. So ist zu erwarten, dass auch bei den Steintheatern der Marmor eine wichtige Rolle als repräsentatives Baumaterial haben wird[4284]. Für die frühen Theater mit gerader Bühnenfront von Pompeii 2 bis Alba Fucens bleibt jedoch unbekannt, aus welchem Material ihre Säulenstellungen gefertigt worden sind. Nicht erstaunen wird, dass in Aphrodisias, in hellenistisch-kleinasiatischer Umgebung, selbstverständlich der gesamte Aufbau der Bühnenwand aus Marmor bestanden hat, der hier in dieser Zeit ein selbstverständliches Baumaterial war. Doch auch schon bei einigen augusteischen Theatern mit Nischenfront ist die Verwendung von Marmor sicher nachgewiesen, noch im ausgehenden 1. Jahrhundert v. Chr. in Verona[4285] und ausserhalb Italiens in Caesarea (Iol)[4286]. Bei den repräsentativen augusteischen Bauten wie Ostia oder auch Nemausus[4287], aber auch in weniger zentral gelegenen Theatern dieser Zeit wie Ariminum und Herculaneum war Marmor ein selbstverständliches Baumaterial, und dies gilt um so mehr in der Kaiserzeit, wo bereits in der iulisch-claudischen Periode Marmorfronten in Acelum in der *regio X Venetia*, im damals abgelegenen Scolacium in der *regio III Lucania-Bruttium* oder in Divona Cadurcorum in der *Gallia Aquitania* zu finden sind. Hingewiesen sei schliesslich noch auf die Marmorfront des hadrianischen Theaters in Virunum in *Noricum*, ein Beispiel dafür, dass sich Marmor als kostbares Baumaterial nun auch in entlegeneren Provinzen durchgesetzt hat.

Auch bei einfacheren Bauten, die auf eine Säulenfront vor der Bühnenwand verzichteten, wird zumindest die glatte Wand ganz oder teilweise mit Marmor inkrustiert, so in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. in Augusta

4277 cf. dazu auch die Photographie der Halbrundnische mit dem Bühnentor bei Pagano, CronErc 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 144, Abb. 19.

4278 Dazu oben 415.

4279 cf. den Plan in Kongress Merida 1980, neben S. 254.

4280 cf. den Steinplan bei A. Jiménez Martìn, in: Homenaje al Profesor Antonio Blanco Freijeiro (1989) Abb. 1, wo im Süd-*hospitalium* ein Niveauunterschied vorhanden zu sein scheint, auch wenn keine Stufen erhalten sind. cf. dazu den schematischen Plan in Kongress Merida 1980, neben S. 188.

4281 Dazu oben 274. 404.

4282 Dazu oben 274 mit Anm. 2697.

4283 Dazu oben 291.

4284 Zur weit verbreiteten Verwendung verschiedenster Marmorelemente in den Theatern Kampaniens cf. P. Pensabene, Marmi e commitenza negli edifici di spettacolo in Campania, Marmora 1, 2005, besonders 137–139.

4285 Zur Datierung oben407 mit Anm. 4009.

4286 Zur Datierung oben 374. 408.

4287 Dazu oben 433.

Bagiennorum oder in Casinum 2, während man sich in *Gioiosa Ionica* in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. noch mit einer gemalten Inkrustationswand begnügt hatte. In Buthroton war die Bühnenfront wie auch die *pulpitum*-Front mit Marmor inkrustiert; offen bleibt, aus welchem Material die nicht erhaltenen Säulen bestanden.

Sicher ist auch, dass seit augusteischer Zeit verschiedene Marmorarten dekorativ miteinander kombiniert worden sind. In Augusta Emerita waren bläuliche Säulen mit weissen Gebälken kombiniert; dank der guten Erhaltung ist es heute noch möglich, ein Bild von der farbigen Wirkung zu gewinnen. Auch in Caesarea (Iol) sind weisse Gebälke mit farbigen Marmorsäulen zusammen verwendet worden. In Ariminum sind Gebälkelemente aus weissem Marmor und Säulen aus Cipollino miteinander verbunden gewesen[4288], und ähnlich dürfte dies auch in Urvinum Metaurense gewesen sein, wo nur einige Elemente aus farbigem Marmor bekannt sind. Eine besonders reiche Verwendung verschiedener Marmore ist für die *scaenae frons* des mittleren 2. Jahrhunderts von Suessa mit ihren äusserst zahlreichen Säulen[4289] belegt, wo die Marmorsorten Pavonazzetto, Cipollino, Portasanta, Giallo antico sowie Breccia von Settebassi belegt sind. Für die am Ende des 2. Jahrhunderts oder zu Beginn des 3. Jahrhunderts erneuerte gerade Bühnenfront von Italica wurden Säulen aus weissem Marmor mit grauen Adern und aus Cipollino zusammen mit Kapitellen und Gebälken aus weissem Marmor verwendet, zusammen mit einzelnen Sandsteinsäulen[4290]. Neben weissem und farbigem Marmor wurden auch weitere geeignete bunte Steine benutzt, so in Arausio wohl in domitianischer Zeit Granitsäulen; in Brixia, wo die erhaltene *scaenae frons* erst severisch ist, bestanden die drei Säulenordnungen aus Granit, Breccia und Marmor. In Leptis Magna bestanden die drei Säulenordnungen der antoninischen *scaenae frons* aus weissem Marmor, Cipollino und Granit[4291]. Besonders reich an verschiedenen Materialien war die *scaenae frons* auch in Ferentium ausgestattet[4292]; die Säulen bestanden aus verschiedenen Marmoren und aus Granit, die Gebälke waren aus lokalem Peperin gearbeitet. Selbst beim einfachen Umbau in Casinum 2 sind neben weissem auch farbige Marmore verwendet worden. Im Akademietheater der *Villa Hadriana* in Tibur bestanden die Säulen der *scaenae frons* aus Granit und aus Portasanta-Marmor von Chios, dazu kamen Gebälke aus Marmor.

Auch im augusteischen Theater von Issa in der *Dalmatia* und im flavischen Theater von Regina in der *Hispania Baetica* wurde Marmor mit anderen Steinmaterialien kombiniert. Beide Bauten sind eher klein, Regina ist insgesamt ein bescheiden ausgestatteter Bau. Hier sind die Säulen aus rötlichem, die Kapitelle aus weissem Marmor, während das Gebälk aus lokalem Stein ohne besonderes Prestige gefertigt ist; man wird hier nicht eine Bestrebung nach bunter Wirkung des Steins sehen, sondern darin eher eine Massnahme erkennen, die Baukosten in Grenzen zu halten. Dasselbe dürfe auch für Issa zutreffen, wo die Säulen und die Kapitelle aus Kalkstein bestehen, die Gebälke dagegen aus Marmor. Mit einer geeigneten Verstuckung konnten auch Baugliedern aus gewöhnlichem Stein das Aussehen von Marmor verliehen werden.

In der Tat können die Nachrichten über Marmorfronten nicht darüber hinwegsehen lassen, dass bis weit in die Kaiserzeit hinein auch *scaenae frontes* aus einfacheren, meist lokalen Steinsorten errichtet worden sind, sicher eine ökonomisch günstigere Lösung für dieses besonders kostenaufwendige Element des Theaters. Auch dort, wo nachträglich, wie etwa in Ferentium oder in Leptis Magna, Marmorarchitekturen eine ältere *scaenae frons* ersetzt haben, wird diese in der Regel aus einfacherem Stein bestanden haben. *scaenae frontes* aus Stein finden sich, dies kann kaum überraschen, bei einigen eher frühen Theatern wie Iguvium mit einer Kalksteinfront oder Interamnia Praetuttiorum, wo Travertin verwendet wurde; noch Tusculum 2 besass eine Bühnenfront mit Elementen aus Tuff und aus Marmor. Ausserhalb Italiens ist lokaler Stein bezeugt für Pola (Kapitolshügel), für die frühkaiserzeitlichen spanischen Theater von Bilbilis und Clunia. In Metellinum wurde grauer Granit verwendet, in den gleichfalls frühen Bauten von Italica[4293] und Malaca Sandstein, in Olisipo Tuff, auch in Forum Iulii bestand die Bühnenfront aus lokalem Stein. Doch fehlen auch in Italien nicht spätere Beispiele für *scaenae frontes* aus gewöhnlichem Stein, so Kalkstein in Helvia Ricina und weisser Kalkstein in Tergeste, beide aus trajanischer Zeit. Lokaler Stein ist auch für Augusta Praetoria und für Augusta Taurinorum bezeugt, beide aus dem nachaugusteischen 1. Jahrhundert n. Chr. Ammae-

4288 cf. J. Ortalli, in: Antichità altoadriatiche 41, 1994, 295.

4289 Zur Rekonstruktion des Grundrisses und der Säulenzahl cf. oben 420 mit Anm. 4139.

4290 So O. Rodríguez Gutiérrez, AEsp 73, 2000, 130f. Nach anderen Autoren gehörten die Sandsteinsäulen zur ursprünglichen, frühkaiserzeitlichen Bühnenfront, cf. schon oben 415.

4291 cf. Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 102.

4292 cf. die sorgfältige Beschreibung bei Pensabene, Ferento a. O. (oben Anm. 3465) 97–100.

4293 Zum Problem der Zuweisung der Sandsteinsäulen an die ursprüngliche oder an die erneuerte Säulenfront hier oben mit Anm. 4290.

DARA in der *Africa proconsularis*, wo die Front aus Kalkstein bestand, ist nicht genauer datiert.

Die recht grosse Zahl von Beispielen für *scaenae frontes* aus einfacherem Stein legt nahe, dass auch noch im 1. Jahrhundert n. Chr. eine grosse Zahl von *scaenae frontes* nicht aus Marmor, sondern aus kostengünstigerem Stein gefertigt waren. Die prachtvollen Marmorfronten sind somit nur bedingt repräsentativ für den westlichen Theaterbau. Dies gilt für Italien selbst, aber auch für alle westlichen Provinzen.

Die Grundrisstypen

Zusammenfassend kann zu den Grundrissen der *scaenae frons* festgehalten werden, dass das Bild auch hier bunt ist. Einerseits behauptet sich die gerade *scaenae frons* noch im 1. Jahrhundert n. Chr., auch wenn sie oft für einfachere Bauten gewählt worden ist[4294]. Die Nischenfront kommt im letzten, vielleicht schon im vorletzten Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts v. Chr. auf[4295]; möglicherweise ist sie erstmals für das *theatrum Balbi* in ROMA eingeführt worden; fest steht jedenfalls, dass sowohl das *theatrum Pompei* wie auch noch das *theatrum Marcelli* eine traditionelle gerade *scaenae frons* hatten[4296]. Fünf verschiedene Typen von Nischenfronten sind belegt, nämlich nach ihrer Häufigkeit solche mit einer halbrunden Nische im Zentrum und zwei seitlichen Rechtecknischen[4297], solche mit drei Halbrundnischen[4298], solche mit einer einzigen kurvenförmigen oder halbrunden Nische im Zentrum[4299], solche mit einer rechteckigen Nische im Zentrum und zwei seitlichen Halbrundnischen[4300] und schliesslich, nur bei einem einzigen frühen Bau belegt, solche mit einer einzigen rechteckigen Nische im Zentrum[4301]. Gesichert ist, und das mag zunächst überraschen, dass alle Formen, mit Ausnahme der Dreinischenfront mit mittlerer Rechtecknische, von Beginn an nachgewiesen sind und damit noch ins ausgehende 1. Jahrhundert v. Chr. zurückgehen. Alle drei häufiger vertretenen Möglichkeiten der Nischengestaltung bleiben im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. nebeneinander möglich, wobei diejenige mit einer einzigen Kurvennische gegenüber den anderen beiden Möglichkeiten zurücktritt. Beide anderen Nischenfronttypen stehen mit 26 und 20 zu belegenden Bauten gleichberechtigt nebeneinander. Die Form mit seitlichen Rechtecknischen scheint in Italien die beliebtere gewesen zu sein, diejenige mit drei Halbrundnischen ausserhalb Italiens. Ob dies mit der Nischenform oder mit der zeitlichen Entwicklung zusammenhängt, lässt sich kaum mehr entscheiden, doch ist das letztere wahrscheinlicher: die Mehrheit der italischen Theater wird im 1. Jahrhundert n. Chr. gebaut, die guter Teil der ausseritalischen Bauten ist erst später entstanden, insbesondere die Theater in Afrika.

Die Geschosse

Die *scaenae frontes* waren zweigeschossig oder dreigeschossig[4302]. Ob es in einzelnen Fällen auch mehr Geschosse gegeben hat, bleibt offen[4303]. Die Geschosszahl war nicht der freien Wahl anheimgestellt, sondern sie hing wesentlich von der Grösse der Cavea ab, welche die Höhe der Cavea determinierte, jedenfalls dann, wenn das Theater frei gebaut war. Das Bühnengebäude hatte die Caveahöhe zu erreichen, damit der geschlossene Baukörper, wie er für das westliche römische Theater charakteristisch ist[4304] entstehen konnte. Somit war die Höhe der *scaenae frons* innerhalb einer gewissen Variationsbreite vorgegeben; nur durch eine mehr oder weniger hohe glatte Rückwand oberhalb der *scaenae frons* konnte die Höhe der Front variiert werden. Bei Theatern mit einer Gesamtbreite von unter 100 m reichte eine zweigeschossige *scaenae frons*, bei grösseren waren drei Geschosse erforderlich, so etwa in TAUROMENION 2 und 3, ARAUSIO, ARELATE, CARTHAGO oder LUGDUNUM, vielleicht auch CARTHAGO NOVA. Nur für vier etwas kleinere Bauten[4305] mit einer Gesamtbreite zwischen 86 und 93 m sind dreigeschossige *scaenae frontes* belegt, nämlich für BRIXIA[4306], LEPTIS MAGNA und SABRATHA sowie für die gerade Bühnenfront in SUESSA. Die vier *scaenae frontes* sind in antoninischer und severischer Zeit errichtet, drei davon als Ersatz älterer Bühnenfronten. Hier fragt es sich, ob das dritte Geschoss allenfalls eine Hinzufügung der späteren Zeit ist, denn in Kleinasien gibt es eine Reihe von Beispielen, wo eine zweigeschossige Front in antoninischer oder severischer Zeit um ein Geschoss erhöht worden ist[4307]. Jedenfalls ist offensichtlich, dass die Mehrzahl der westli-

4294 Dazu oben 412.
4295 Dazu oben 405. 407–409.
4296 Dazu oben 279 und 290.
4297 Dazu oben 418–423.
4298 Dazu oben 425–430.
4299 Dazu oben 430–432.
4300 Dazu oben 424f.
4301 Dazu oben 432.
4302 Dies galt schon für Vitruv, cf. oben 404.
4303 z. B. im *theatrum Pompei*.
4304 Dazu oben 261 mit Anm. 2526.
4305 Zur verfehlten dreigeschossigen Rekonstruktion von IGUVIUM cf. oben 306.
4306 Hier mit zweigeschossiger mittlerer *aedicula*.
4307 Dazu oben 426 mit Anm. 4195.

chen Theater von ihrer Grösse her zweigeschossige *scaenae frontes* aufwiesen.

Die Geschosszahl war also, vielleicht mit Ausnahme der vier zuletzt genannten Bauten, nicht in erster Linie vom Wunsch nach Prachtentfaltung bestimmt. Dieser war durch die Materialwahl und durch den Reichtum an zusätzlichem Schmuck[4308], insbesondere an Skulpturen zu befriedigen. Es ist auch deutlich, dass die Säulengrösse nicht einfach der Theatergrösse angepasst wurde, wie dies von der Konstruktion her denkbar wäre. Man hat vielmehr die Säulenproportionen[4309] im üblichen Rahmen der öffentlichen Architektur gehalten; zu grosse Säulen hätten die Schauspieler optisch erdrückt und ihr Spiel unglaubwürdig gemacht.

Die Architekturordnungen

Schliesslich ist noch etwas zu den Architekturordnungen zu sagen, welche für die *scaenae frons* verwendet wurden. Offensichtlich ist, dass die korinthische Ordnung bei weitem dominiert hat. Korinthische Säulen sind bezeugt für die *scaenae frons* von Acelum, Aphrodisias, Arelate, Augusta Emerita, Augusta Praetoria, Caesarea (Iol), Carthago Nova, Casinum 2, Clunia, Ferentium, Forum Iulii, Herculaneum, Iguvium, Issa, Italica, Leptis Magna, Madauros, Malaca, Regina, Sabratha, Scupi, Segobriga, Suessa, Tarraco (zwei oder drei Geschosse), Tauromenion 2 und 3, Teanum Sidicinum 2 (obere Geschosse), *Thénac*, Thugga, Tibur (*Villa Hadriana*, Akademietheater), Tusculum 2[4310], Urso, Verona und Volaterrae.

Ionische Säulen gab es in Aphrodisias, Ferentium, Issa, Metellinum, Olisipo, Sicca Veneria, Tarracina 2, Tauromenion 2 und 3 und Tusculum. In einzelnen Fällen wie Bilbilis und Salona, wo keine Kapitelle erhalten sind, bleibt offen, ob die ionischen Säulen- und Gebälkteile zu einer ionischen oder zu einer korinthischen Ordnung gehört haben; angesichts der zahlreichen Beispiele ist aber wahrscheinlich, dass es sich um korinthische *scaenae frontes* gehandelt hat.

In Metellinum hatte die ionischen Ordnung des Obergeschosses tuskanische Basen[4311]. Unsicher scheint die Existenz einer dorische Ordnung in Tusculum (?)[4312]; in Aphrodisias hat das Proskenion hellenistischer Tradition eine dorische Ordnung, wie sie für dieses Element üblich ist[4313]. Vereinzelt bleiben die Kompositkapitelle im Hauptgeschoss von Teanum Sidicinum 2 und in beiden Geschossen in Tibur (*Villa Hadriana*, Akademietheater) sowie im Theater von Carthago[4314]; ihre Verbreitung in der römischen Architektur erfolgte wohl zu spät[4315], um in der Theaterarchitektur noch breit aufgenommen werden zu können.

Nach dem Beispiel der Aussenfassade etwa des *theatrum Marcelli*[4316] hätte man erwarten können, dass die verschiedenen übereinander gestellten Säulengeschosse verschiedene Ordnungen aufweisen. Dies war aber in aller Regel nicht der Fall, entspricht im Übrigen auch nicht dem griechischen Architekturgebrauch, wo man sich nicht scheute, etwa im Innern von dorischen Ringhallentempeln[4317] bis zu drei dorische Ordnungen übereinander aufzustellen, während bei Hallenbauten die übereinander gestellten Ordnungen meist verschieden waren[4318]. Die kanonische Abfolge von verschiedenen Ordnungen, wie sie an der Aussenfassade des *theatrum Marcelli* erstmals festgelegt worden ist[4319], um von dort aus in die spätere, auch nachantike Architektur überzugehen, ist eine römische Neuerung, kein Element der griechischen Architektur[4320].

Oft reichen der fragmentarische Erhaltungszustand oder die Publikationslage nicht aus, um eine genauere Vorstellung vom Aufriss der *scaenae frons* zu gewinnen. Dennoch ist in manchen Fällen gesichert, dass alle Geschosse dieselbe korinthische Ordnung hatten. Zweigeschossige korinthische *scaenae frontes* sind nachgewiesen in Augusta Emerita, Italica, Scupi, Thugga, Volaterrae, wohl auch in Clunia. Dreigeschossige korinthische *scaenae frontes* gab es in Leptis Magna und Sabratha, wohl auch in Caesarea (Iol); mindestens zweigeschossig, aber wahrscheinlich dreigeschossig war Carthago Nova. Dem steht nur ein

4308 Eine Zusammenstellung der wichtigsten bekannten Bühnenfronten mit Angabe der Ordnungen, in welcher auch eine Reihe von Bauten im östlichen Mittelmeergebiet mit berücksichtigt sind, findet sich bei P. Liljenstolpe, OpRom 24, 1999, 136–138. 148.

4309 Dies gilt noch nicht für die *scaenae frons* des *M. Aemilius Scaurus* mit ihren sehr grossen Säulen, cf. oben 291 und 420.

4310 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

4311 cf. P. Mateos/Y. Picado, MM 52, 2011, 398, Abb. 5.

4312 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

4313 Dazu oben 404.

4314 Ein Kompositkapitell von der Bühnenfront in Regina wird mit einer severischen Restaurierung in Zusammenhang gebracht, cf. P. J. M. Alvarez Martinez/J.-L. Mosquera Müller, ExtremA 2, 1991, 361.

4315 Zum Kompositkapitell cf. P. Pensabene Perez, EAA, Secondo suppl. 1971–1994, I (1994) 861f.

4316 cf. oben 289.

4317 So im Tempel G in Selinus; dazu G. Gruben, Die Tempel der Griechen [4](1986) 290. Zweigeschossige dorische Ordnungen waren üblich.

4318 cf. Lauter, Architektur a. O. (oben Anm. 405) 122.

4319 Dazu oben 289.

4320 Zu mehrgeschossigen Peristylen insbesondere in Privathäusern cf. Lauter, Architektur a. O. 140–143.

Beispiel mit einer zweigeschossigen ionischen Ordnung gegenüber, Ferentium, wo nur die mittlere reich ausgeführte *aedicula* korinthisch gewesen zu sein scheint.

Selten bleiben daneben die *scaenae frontes* mit gemischten Ordnungen, wobei die eben genannte Form von Ferentium ein Sonderfall zu sein scheint. Ein Sonderfall ist auch Aphrodisias wo sich, wie beim *theatrum Marcelli*, eine Abfolge von dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung[4321] findet. Sie muss, vor dem Hintergrund des eben Ausgeführten, als westliches Element im kleinasiatischen Kontext betrachtet werden[4322]. Nur in Teanum Sidicinum 2 aus severischer Zeit, welches die nun eher altertümliche Form der geraden Bühnenfront beibehalten hat[4323], gab es unten eine Ordnung mit Kompositkapitellen, darüber eine korinthische Ordnung. Sonst sind nur noch drei Beispiele für eine *scaenae frons* mit zwei verschiedene Ordnungen übereinander, und zwar einer korinthischen über einer ionischen bekannt, Issa, ein eher früher Bau und Tusculum 2 sowie Tauromenion 2 und 3; über das Aussehen von Issa und Tusculum lässt sich im Einzelnen nichts mehr aussagen,

Der Aufriss

Theater mit einigermassen gut erhaltenen oder doch auf dem Papier rekonstruierbaren und auch rekonstruierten *scaenae frontes*, wo sich somit ein Eindruck vom gesamten Aufbau und von der Wirkung auf den Betrachter noch gewinnen lässt, sind wenig zahlreich[4324]. Beispiele für eine gerade *scaenae frons* westlichen Typus[4325] sind Aphrodisias[4326], noch spätrepublikanisch, die augusteischen Bauten in Acinipo[4327], wo die Säulenordnung aber nicht erhalten ist, und in Buthroton, wo nur der *latericium*-Kern des Hauptgeschosses und der Skulpturschmuck erhalten sind[4328], das spätflavische Theater im Albanum Domitiani[4329], die hadrianisch-antoninische Bühnenwand von Suessa[4330] sowie die am Ende des 2. oder zu Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. erneuerte Bühnenfront von Italica[4331] und die severische Bühnenfront in Ostia[4332]. Für die verschiedenen Nischenfrontentypen sind die Beispiele etwas zahlreicher, insbesondere für den Typus mit mittlerer Halbrundnische zwischen Rechtecknischen. In Italien sind zu nennen Augusta Praetoria[4333], Faesulae[4334], Ferentium[4335], Tergeste[4336] und Volaterrae[4337], ausserhalb Italiens Arausio[4338], Augusta Emerita und Thugga[4339]. Fassaden mit drei Halbrundnischen haben Leptis Magna[4340], Brixia[4341], Regina[4342] und Sabratha[4343], solche mit nur einer mittleren Halbrundnische Herculaneum[4344] und Segobriga[4345].

Stellt man die Beispiele nebeneinander, fällt zunächst die Schlichtheit vieler Fassaden auf. Zwischen den Bühnentoren

4321 cf. oben 289.

4322 Zum westlichen Charakter der *scaenae frons* von Aphrodisias schon oben 404.

4323 Zu Teanum Sidicinum 2 cf. oben 412.

4324 Ohne erhaltene Bauglieder frei ergänzt sind die Bühnenfronten von Albintimilium, cf. oben Anm. 4122, und Saguntum, cf. oben Anm. 4213. Ganz verfehlt ist die Rekonstruktion der *scaenae frons* von Iguvium, cf. oben 306. 420.

4325 Dazu oben 404f.

4326 cf. D. Theodorescu, La *scaenae frons* du théâtre: innovations et particularités à l'époque de Zoïlos, Aphrodisias Papers 3 (oben Anm. 2226) 128, Abb. 1. 12.

4327 cf. M. del Amo y de la Hera, Kongress Mérida, 223, Abb. 5.

4328 Die Aufrissrekonstruktion von C. Ceschi ist, was das Obergeschoss angeht, frei ergänzt. Statt der Rundtore sind im Hauptgeschoss Tore mit geradem Architrav zu ergänzen. Die Architekturordnung ist nicht bekannt, da Bauglieder fehlen. cf. Ceschis Zeichnungen in O. J. Gilkes, The Theatre at Butrint. Luigi Maria Ugolini's Excavations at Butrint 1928–1932 (Albania Antica 4), BSA Suppl 35 (2003) 176f., Abb. 6, 78f. und die tatsächlich erhaltene Bausubstanz 152, Abb. 6, 53.

4329 cf. Hesberg, Archeologia Laziale 4 a. O. (oben Anm. 4098) 179, Abb. 2.

4330 cf. Cascella, Atlante a. O. (oben Anm. 3995) 99, Abb. 12.

4331 cf. O. Rodríguez Gutiérrez, AEsp 73, 2000, 134, Abb. 15.

4332 cf. P. Pensabene, ScAnt 12, 2004–2005, 632, Abb. 22.

4333 Die Rekonstruktion bei F. Corni, Aosta antica. La città romana (1992) 71 scheint wenig zuverlässig. Die Säulenzahl des Aufrisses entspricht nicht derjenigen des Grundrisses a. O. 70. Der Aufriss bei Izenour, Roofed Theaters a. O. (oben Anm. 3589) 82, Abb. 2 bleibt im oberen Geschoss, das durch die vorgeschlagene Dachrekonstruktion beschnitten wird, hypothetisch.

4334 cf. A. Minto, Dioniso 6, 1937–38, Abb. 11. Die Rekonstruktion ist aber nicht gesichert, die Anzahl der Säulen wohl zu hoch; cf. oben Anm. 4126.

4335 cf. Pensabene, Ferento a. O. (oben Anm. 3465) Taf. 5.

4336 cf. Verzàr-Bass, Trieste a. O. (oben Anm. 3415) Taf. 106.

4337 cf. auch E. Fermi, NSc 1955, 175, Taf. 15; 177, Taf. 16.

4338 Zur erhaltene Bühnenwand cf. die schematische Rekonstruktion bei Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 78, b.

4339 Neben der Rekonstruktionszeichnung bei Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 80, b gibt es auch einen verfehlten Rekonstruktionsvorschlag von Pfeiffer, MemAmAc 1931 a. O. (oben Anm. 3189) Frontispiz; dazu schon oben 422.

4340 Den Erhaltungszustand dokumentiert Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) Taf. 8.

4341 cf. Rossi, Brescia a. O. (oben Anm. 4195) 127, Abb. 44. Die Rekonstruktion wird allerdings als hypothetisch bezeichnet und fraglich bleibt damit, ob die vorgeschlagene Ausgestaltung der Mittelnische durch die erhaltenen Architekturelemente auch wirklich belegt ist; dazu oben 425f., dazu Anm. 4195.

4342 Cf. B. Jansen, MM 46, 2005, Taf. 53, b.

4343 Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) Taf. 80 und 61.

4344 cf. das Modell bei Bieber, History² 186, Abb. 644.

4345 cf. M. Almagro Basch/A. Almagro Gorbea, Kongress Mérida 33.

stehen in der Regel vier Säulen, seitlich in der Regel zwei[4346]. Daneben gibt es aber auch schlichtere Varianten, wo auch zwischen den Bühnentoren nur zwei weit gestellte Säulen vorhanden sind, so in Herculaneum und auch im Albanum Domitiani, wo die Karyatidenordnung des zweiten Geschosses die Fassade belebt. Manchmal folgen die Säulenordnungen dem Nischengrundriss[4347], aber oft bleiben sie auch bei Theatern mit Nischenfront auf die Frontseite beschränkt.

Eine Würdigung

Insgesamt sind die *scaenae frontes* der westlichen römischen Theater eher merkwürdige architektonische Gebilde. Nach einheitlichem Gesamtkonzept geformt, mit dem Variantenreichtum, wie er in den vorausgehenden Seiten dargestellt worden ist, sind sie als Fassadenelemente in einen vorgegebenen Raum einfügbar, indem man sie nach der Seite hin durch Vermehrung der Säulenzahl, nach der Höhe hin durch die Wahl von zwei oder drei Geschossen und einer anpassungsfähigen darüber stehenden glatten Wand[4348] auf die vorgegebenen Masse bringt. Durch die oft lange Reihe gleichartiger Säulen mit gleichen, in der Regel korinthischen Kapitellen, durch die manchmal nicht sehr grosse Differenz in der Geschosshöhe[4349], die nach oben etwas abnimmt, entsteht eine eher monotone Gesamtwirkung, die nur durch die Verwendung verschiedenfarbiger Steinmaterialen[4350] etwas belebt wird.

Eine gewisse Eintönigkeit, welche durch die Variation der *aedicula*-Abschlüsse als Giebel oder Bogengiebel nur wenig aufgelockert wird, ergibt sich bei den Nischenfronten auch daher, dass nur im Erdgeschoss die Nischensäulen, die auf niedrigeren Einzelsockeln stehen, etwas grösser sind als die vorgeblendeten Säulen. Weil die Architrave auf ein und derselben Höhe zu liegen kommen[4351], sind die *aedicula*-Säulen der oberen Geschosse gleich hoch wie die vorgeblendeten Fassadensäulen. Nur in Arausio war die mittlere Nische durch eine grössere zweigeschossige Säulenstellung innerhalb der dreigeschossigen *scaenae frons* herausgehoben[4352]. Eine Ausnahme scheint auch die *scaenae frons* von Brixia in ihrer severischen Ausführung zu sein[4353], die ihr Vorbild in der *scaenae frons* des *theatrum Pompei* gehabt haben könnte und dann wohl bereits im ursprünglichen flavischen Zustand vorhanden gewesen wäre[4354]. Auch Arausio kann mit dieser Gestaltung der Mittelnische kaum älter als domitianisch sein[4355]. Besonders strukturierte, im Aufbau herausgehobene mittlere *aediculae* scheint es sonst nur im Osten des Reiches gegeben zu haben[4356].

So wird man die *scaenae frontes*, anders als sonstige Leistungen im Bereich des Theaterbaus wie die freigebaute Cavea, nicht zu den herausragenden Neuerungen römischer Architektur rechnen wollen. Vielmehr steht hinter solchen Bauten immer noch die schon bei Vitruv formulierte und bereits in der Überlieferung über die wenigen Säulen aus Hymettosmarmor im Theater des *L. Licinius Crassus* um 105–103 v. Chr. fassbare Vorstellung vom Prestigewert der Säule als Einzelgegenstand, nicht als Element eines architektonischen Gesamtkontextes: *Ipsae vero columnae in altitudine perpetua sub trabes testudinis perductae et magnificentiam inpensae et auctoritatem operi adaugere videntur*[4357]. Die *scaenae frons* bleibt im Wesentlichen ein Ort, wo zahlreiche Säulen möglichst aus kostbarem Material nebeneinander aufgestellt werden können, eine blosse Schmuckwand[4358] ohne wirkliche architektonische Funktion[4359], welche hohe Kosten mit sich bringt.

Bei der Analyse der *scaenae frons* der westlichen Theater haben wir uns auf die Architektur beschränkt und gelegentlich auf den Skulpturschmuck hingewiesen. Es ist offenkundig, dass Skulpturen verschiedenster Art wie Porträts von Kaisern[4360] und Stiftern, Idealplastik[4361], aber auch

4346 Vier seitliche Säulen finden sich in Ferentium und Arausio; hinzu kommt, wenn die Rekonstruktion zutrifft, Faesulae.

4347 Dazu im Einzelnen oben 425f.

4348 cf. etwa das Beispiel von Arausio, wo nur der Giebel über der Mittelnische in den glatten Bereich hinaufreicht.

4349 cf. die Säulenmasse der beiden Geschosse in Volaterrae, oben 419.

4350 Dazu oben 432f.

4351 cf. das gut erhaltene, wiederaufgebaute Beispiel Sabratha.

4352 cf. die schematische Rekonstruktion bei Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung Abb. 78, b, welche sich auf die erhaltenen Einarbeitungen und Gebälkreste in der Bühnenwand stützen kann.

4353 cf. Rossi, Brescia a. O. (oben Anm. 4195) 127, Abb. 44.

4354 Zur Frage der Datierung des erhaltenen Theaters von Brixia cf. den Katalogteil *s. v.*

4355 Zur Datierung von Arausio cf. den Katalogteil *s. v.*

4356 cf. unten 693 mit Anm. 7302, besonders zu Palmyra.

4357 Vitr. V 1, 10, cf. schon oben 415, Anm. 4087. Der Satz bezieht sich auf das Innere der *basilica*, kann jedoch sinngemäss auf die *scaenae frons* übertragen werden.

4358 Auch Courtois 1989, 192 sieht die *scaenae frons* als bloss ästhetisches Element. Dass allenfalls auch akustische Verbesserungen erreicht wurden, wie Courtois erwägt, scheint unwahrscheinlich.

4359 Die Fassadenhaftigkeit römischer Säulenarchitekturen ist bekanntlich eine allgemein verbreitete Eigenheit der römischen Architektur; cf. etwa Ward Perkins, Roman Imperial Architecture a. O. (oben Anm. 2887) 97.

4360 cf. dazu H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser, MAR 7 (1968) 33f.

4361 Besonders anschauliche Beispiele sind Ferentium 2 und Lupiae 2 mit ihren Kopien nach griechischen Meisterwerken, cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

Reliefschmuck[4362] einen festen Bestandteil der Dekoration der *scaenae frons* gewesen sind. Oft kamen die Skulpturen erst im Lauf der Zeit hinzu, ältere wurden wohl auch durch jüngere Stücke, insbesondere Porträts ersetzt. Aber belegt ist auch, dass Porträts, die älter als die *scaenae frons* waren, in dieser in Zweitaufstellung Verwendung fanden[4363]. Eine systematische Analyse des Skulpturschmucks kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht versucht werden. Eine solche ist auch nicht erforderlich, denn mit der neueren Studie von M. Fuchs[4364] liegt eine systematische Untersuchung aller Theater Italiens vor, in welche auch zahlreiche der übrigen westlichen Beispiele mit einbezogen worden sind. Im Katalogteil ist in der Bibliographie immer auch auf das Buch von M. Fuchs verwiesen worden.

35. Römische Theater im Westen: Das *pulpitum*

Das *pulpitum*, die Bühne des römischen Theaters, unterscheidet sich vom Proskenion des griechischen Theaters in zweierlei Hinsicht: es ist niedriger und es hat eine grössere Tiefe. Über die entwicklungsgeschichtlichen Verbindungen zwischen dem Proskenion und dem *pulpitum*, die einmal mehr über Sizilien laufen, ist schon gehandelt worden[4365]. Zwei Aspekte des *pulpitum* der italischen und westlichen Theater[4366] müssen im Folgenden näher untersucht werden, zum einen die Konstruktionsweise der Bühne, zum anderen die Art und Weise, wie die Front des *pulpitum* ausgebildet wird. Ein weiteres Element, das mit dem *pulpitum* eng verbunden ist, ist der Vorhangmechanismus; diesem wird unten ein eigenes Kapitel gewidmet werden[4367].

Zunächst geht es aber darum, den Bestand der erhaltenen Monumente zu sichten. *pulpita* sind in einer guten Zahl nachweisbar[4368]. Insgesamt sind bei den westlichen Theatern 123 *pulpitum*-Bühnen ganz oder teilweise nachgewiesen, davon

– in Italien 66 Theater, nämlich Acelum, Alba Fucens, Albanum Domitiani, Albintimilium, Allifae 2, Amiternum, Antium, Arretium, Asculum, Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Beneventum, Bovillae, Brixia, Cales 2, Caere, Carsulae, Casinum, Copiae 3, Eporedia, Faesulae, Faleria 2, Falerii Novi, Ferentinum, *Gioiosa Ionica*, Grumentum, Helvia Ricina, Herculaneum, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Iuvanum 2, Libarna, Liternum, Luna, Lupiae, Mevaniola, Minturnae, Misenum, Mons Aegrotorum, Neapolis, Nemi 2, Nora, Nuceria 2–3, Ostia, Ostra, Patavium, Parma, Pola (Kapitol), Pompeii (grosses Theater), Pompeii (*theatrum tectum*), Saepinum, Sarnus 2, Scolacium, Spoletium, Suessa, Tarracina 2, Teanum Sidicinum 2, Tergeste, Tibur (Hercules-Heiligtum), Tibur (*Villa Hadriana*, Akademietheater), Tibur (*Villa Hadriana*, griechisches Theater), Tusculum 2, Urbs Salvia, Verona, Volaterrae.

– in Sizilien drei Theater, nämlich Akrai 2, Katane 3, Syrakusai, sog. Gymnasion.

– in Gallien zehn Theater, nämlich Antipolis, Apta Iulia, Arausio, Arelate, Boutae, Divona Cadurcorum, Forum Iulii, Lugdunum, Vasio, und Vienna,

– in Spanien 18 Theater, nämlich Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bracara Augusta, Bilbilis, Caesaraugusta, Carteia, Carthago Nova, Clunia, Italica, Malaca, Metellinum, Olisipo, Pollentia, Regina, Saguntum, Segobriga und Tarraco,

– in Nordafrika 20 Theater, nämlich Bulla Regia, Calama, Carthago, Cillium, Civitas Popthensis, Cuicul, Gurza, Hippo Regius, Leptis Magna, Madauros, Rusicade, Sabratha, Simitthus, Sufetula, Thamugadi, Thignica, Thubursicum Numidarum, Thugga, Tipasa und Uthina,

– und schliesslich fünf Theater des westlichen Typus im Balkan, nämlich Buthroton, Issa, Phoinike, Salona und Virunum

– sowie als Sonderfall Caesarea Maritima 1 in *Iudaea*.

In Consilinum wird in einer vielleicht noch spätrepublikanischen Inschrift ein *pul(pitum) scaenae* zusammen mit *maenian(a)* als Teil des Theaters genannt.

Auch im östlichen Teil des Imperium Romanum sind *pulpita* nicht ganz selten; sie sind dort Zeichen westlichen Einflusses auf den Theaterbau der Kaiserzeit, und sie wer-

[4362] Teilweise *in situ* erhalten z. B. in Arausio. Häufiger war Reliefschmuck jedoch wohl an der Front des *pulpitum* angebracht, cf. unten 451–455. Dazu Fuchs, Theater 132–140.

[4363] Ein Beispiel ist Casinum, wie F. Coarelli nachgewiesen hat; cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Casinum.

[4364] Fuchs, Theater (1987).

[4365] Dazu oben 266 mit Anm. 2585.

[4366] Die Auswahlkriterien sind dieselben wie bei der Analyse der *scaenae frons*, cf. oben 411f.

[4367] cf. unten 456–475.

[4368] Wie immer ist auch hier die Dokumentation lückenhaft, was die Bautechnik, die Abmessungen und die Ausschmückung der *pulpitum*-Front betrifft. Dennoch lassen sich die wichtigsten Aspekte herausarbeiten.

den in ihrem regionalen Zusammenhang zu diskutieren sein[4369].

Bühnenkonstruktion und Bühnenboden

Das *pulpitum* im römischen Theater steht vor der Bühnenwand, die Bühnentore führen, häufig mit Treppen, auf das *pulpitum* herunter[4370]. In der Regel ist die *pulpitum*-Bühne seitlich von Flügelteilen des Bühnenhauses begrenzt, den *parascaenia* oder den *basilicae*[4371], doch kann eine solche seitliche Begrenzung gelegentlich auch aus einer blossen Mauer bestehen, wie beim frühen Bühnenhaus von Alba Fucens und auch in Pompeii 4, wo der Zugang als Tor ausgestaltet ist. Eine seitliche hohe Begrenzungsmauer kann auch ganz fehlen, wie in den frühen Theatern von Amiternum und Tusculum und vielleicht auch noch in Luna.

Der Boden des *pulpitum* besteht aus Holzbrettern, welche über Balken gelegt sind, welche die Bühnenfläche in Querrichtung überspannen. Darunter liegt der Hohlraum des *hyposcaenium*. Hier werden die Einrichtungen untergebracht, welche für das Manövrieren des Vorhangs nötig sind[4372]. Dies trifft wohl auch für Tipasa[4373] zu, wo ein besonders tiefes, in den Boden eingesenktes *hyposcaenium* vorhanden ist. Sonst hat das *hyposcaenium*, anders als das Hyposkenion unter den griechischen Hochbühnen[4374] in der Regel keine Funktionen, wenn man von einer möglichen Aufgabe als Resonanzkasten[4375] einmal absieht. Es ist mit einer Höhe[4376] die in keinem Fall 2 m erreicht, oft im Bereich von nur 1 m bleibt, auch kaum begehbar. In Einzelfällen ist kein *hyposcaenium* vorhanden, so in Lupiae, wo die Bühne aus dem gewachsenen Fels besteht, in welchen die Balken, welche die Bühnenbretter zu tragen hatten, eingelassen waren[4377]. Im Heiligtumstheater von Arretium (Castelsecco) war das *hyposcaenium* mit Erdmaterial verfüllt[4378]; hier gab es denn auch keinen Vorhang.

Das *pulpitum* war auf seiner gegen die Zuschauer gerichteten Seite durch eine in der Regel reich geschmückte Front abgeschlossen. Dahinter lag die Vorhangeinrichtung, der Vorhang musste zwischen Bühne und *pulpitum*-Front hochgezogen werden können[4379]. Hinter dieser grabenartigen Öffnung setzte der Bühnenboden an, der bis zur Bühnenwand durchlief und an erhaltenen Resten oft nachzuweisen ist, obgleich die Holzteile selber nie erhalten geblieben sind. Die tragenden Balken des Holzbodens waren bühnenwandseitig oft in die Wand eingelassen, so noch erhalten in Acelum, wo zudem Bodenreste aus Stein entlang der Bühnenwand erhalten sind, ferner in Albintimilium[4380], Caesaraugusta, Ferentium, Grumentum, Madauros, im *theatrum tectum* von Pompeii oder in Saepinum. Manchmal ruhten die Balken auf einer besonderen, parallel zur Bühnenwand geführten Mauer, so in Faleria, Mevaniola und Nora, oder auf Pfeilern vor der Wand, wie in Brixia, Carsulae und Mons Aegrotorum. Orchestraseitig waren die Balken meist direkt auf der Begrenzung des Vorhanggrabens, wie in Ostia, gelegentlich auf einer besonderen parallel geführten Mauer abgestützt, wie in Saepinum, wo kein eigentlicher Vorhanggraben vorhanden war; in Madauros, wo es keinen Vorhang gab, lagen die Balken des Bühnenbodens auf dem hinteren Teil der *pulpitum*-Front auf. Dazwischen wurden im *hyposcaenium* oft bis zu drei Reihen von Pfeilern oder Säulenelementen aufgestellt, welche die Balken stützten, was bei der in der Regel nicht unbeträchtlichen Spannweite nötig war, nicht zuletzt, um ein starkes Mitschwingen des Bodens beim Gehen oder Tanzen zu vermeiden. Solche Pfeilerstützen sind oft ganz oder teilweise erhalten, so in Acelum (Tonsäulchen), Augusta Taurinorum, Baelo (3 Pfeilerreihen) Brixia (1 Pfeilerreihe auf durchlaufendem Fundament), Copiae 3 (3 Säulenreihen), Cuicul (3 Stützenreihen), Ferentinum, Ferentium, Forum Iulii, Iguvium (2 Pfeilerreihen), Leptis Magna, Lugdunum (8 grosse Pfeiler), Metellinum (zwei Reihen, insgesamt 24 Pfeiler), Mons Aegrotorum (1 Pfeilerreihe), Nemi 2 (2 Pfeilerreihen), Nora, Olisipo (2 Pfeilerreihen), Sarnus 2 (wiederverwendete Säulenteile und Mauerstücke der Phase 1), Segobriga (2 Pfeilerreihen), Suessa (1 Pfeilerreihe), Thamugadi (3 Pfeilerreihen, die dritte direkt vor der Bühnenwand) und Tipasa (3 Pfeilerreihen). Eine besondere Lösung gibt es in Luna, wo das *hyposcaenium* von einer Längsmauer unterteilt wird, welche die Balken stützte.

4369 cf. unten 579. 633f. 676. 678f. 693.
4370 Dazu oben 433f.
4371 Zum römisch westlichen Bühnenhaus als ganzem cf. unten 475–494.
4372 cf. dazu das folgende Kapitel, unten 456–475.
4373 cf. E. Frézouls, MEFR 64, 1952, 159–166. Frézouls, ANRW 1982, Taf. 11, 1; der Vorhanggraben und der Boden des *hyposcaenium* sind hier bereits zugeschüttet.
4374 cf. oben 170.
4375 So Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 91.
4376 Zur *pulpitum*-Höhe cf. unten 443.
4377 cf. E. Frézouls, ANRW 1982, Taf. 9, 2.
4378 Dies vermutet G. Maetzke, RendPontAcc 55/56, 1982–84, 41.
4379 Dazu im Einzelnen unten 460.
4380 Hier soll die *pulpitum*-Front nie fertig aufgemauert worden sein, die Bühne hätte nur aus Holz bestanden; cf. den Katalogteil *s. v.*

In Italien und im Westen nur vereinzelt, in Nordafrika etwas häufiger begegnet, offenbar nicht vor dem späteren 2. Jahrhundert n. Chr., eine feste Konstruktionsweise für den Bühnenboden, wie sie bisher in Italien, wie es scheint, nur für den hadrianischen Zustand der Bühne von Suessa bezeugt sind, wo ein Längsgewölbe vorhanden war[4381]. Solche festen Bühnenböden waren in der Kaiserzeit vor allem in Kleinasien sehr verbreitet[4382]. Sie sind in Nordafrika wohl von dort her übernommen worden. Eine Bühne mit Steinboden gab es in Carthago, wo sie einen Holzboden ersetzt zu haben scheint[4383]. In Bulla Regia hatte der mittlere Teil der Bühne einen weissen Mosaikboden, die seitlichen Teile waren mit Steinplatten gedeckt. Auch in Thugga bestand der Bühnenboden aus einem Mosaik auf einer Gewölbekonstruktion als Unterbau. In Sufetula haben die *parascaenia* seitlich der Bühne einen Mosaikboden, der sich möglicherweise über den ganzen Bühnenbereich erstreckt hat, wo aber nichts erhalten geblieben ist. In Madauros, wo der mittlere Teil des Bodens auf Holzbalken auflag, gab es seitlich Steinplatten. Hier wird das *hyposcaenium* massiv aufgefüllt gewesen sein. Eine ähnliche Lösung ist auch in Bulla Regia denkbar, wo genauere Untersuchungen fehlen. Wahrscheinlicher ist, dass hier, wie in Thugga und wohl auch in Carthago, der Boden auf einer festen Konstruktion aus Gewölben, Bögen oder Pfeilern aufsass[4384], da nur so die nötige Stabilität gewährleistet war.

Auch für Iguvium ist der Fund von Mosaiken im Theater belegt[4385], darunter eine heute verschollene Tierkampfszene. Offen bleibt, wo der Mosaikschmuck ursprünglich angebracht war. M. Fuchs nimmt an, dass die Orchestra mit Mosaiken ausgelegt war, auch wenn als Fundort der *pulpitum*-Bereich angegeben ist. Eine solche Anbringung, die nur im Orchestramosaik von Bulla Regia[4386] eine Parallele findet, scheint wahrscheinlich. Ganz auszuschliessen ist jedoch nicht, dass das Mosaik im mittleren Bereich des *pulpitum* ausgelegt war, möglicherweise auf einem hölzernen Unterzug[4387]. Das Mosaik von Iguvium gehört erst in eine spätere Phase des Baus, wie schon das Thema zeigt, das möglicherweise auf eine Verwendung des Theaters für *venationes* hinweist[4388].

Die Bühnendimensionen[4389], insbesondere die Bühnenbreite, steht in direktem Zusammenhang mit der Grösse des Bühnenhauses und damit des ganzen Theaters. Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass die Bühne beim römisch westlichen Theater im Vergleich mit den älteren griechischen Theatern sehr gross ist. Offensichtlich ist sie für eine andere Art von Aufführungen bestimmt[4390], wie dies ja auch bekannt ist. Während die Bühnenbreite wie gesagt vom gesamten Bau abhängt, sind die Höhe und die Tiefe ohne weitere Rücksichten festzulegen. Charakteristisch ist, wie ebenfalls schon festgehalten worden ist[4391], die grosse Bühnentiefe[4392], die unter dem Aspekt der Sichtbarkeit der Schauspieler nun möglich war, weil die Bühnenhöhe weit geringer als im griechischen Theater ausfiel[4393]. Das älteste bekannte *pulpitum* im *theatrum tectum* in Pompeii erreicht eine Bühnentiefe von nur etwa 3,5 m, das grosse Theater von Pompeii 2 hat bereits eine solche von 6 m. In Alba Fucens werden etwa 7 m erreicht, in Tusculum 6,7 m, in *Gioiosa Ionica* nur 5 m. Im Allgemeinen bewegt sich die *pulpitum*-Tiefe später im Bereich zwischen 5 und 7,5 m; im Theater des Albanum Domitiani erreicht sie dagegen nur 3,6 m. Sie kann besonders bei grösseren Bauten aber auch beträchtlich grösser sein, so in Neapolis bei einer Gesamtbreite von 102 m eine Tiefe von 8,9 m, in Arausio (Gesamtbreite 103 m) 13,2 m, in Vasio (Gesamtbreite 96 m) 8 m, in Clunia (Gesamtbreite 107 m) 10 m. Es ist offensichtlich, dass besonders breite Bühnen auch eine grössere Bühnentiefe aufweisen, wie dies auch zu erwarten ist. Es dürfte nicht

4381 In Acelum war nur der Bereich entlang der Bühnenwand, also über dem Bühnenwandfundament, aus Stein gearbeitet. Ebenso wurden die Nischen in den Bühnenwänden selbstverständlich mit Steinböden versehen, wie sie z. B. in Brixia gut erhalten sind.

4382 Dazu unten 651–653, auch zur Frage des zeitlichen Verhältnisses.

4383 cf. K. E. Ros, AJA 100, 1996, 471.

4384 Zur technischen Lösung, die für die steinernen Bühnenböden erforderlich war, cf. unten 652 im Zusammenhang mit den kleinasiatischen Theatern.

4385 Zusammenfassend Fuchs, Theater 72, A II, d.

4386 Darauf verweist auch Fuchs, Theater 72, mit Anm. 6.

4387 Vom Gewicht her wäre dies möglich. cf. etwa den Marmorboden in der 'Casa del rilievo di Telefo' in Herculaneum bei A. Maiuri, Ercolano. I nuovi scavi 1927–1958 (1958) 355–358, Abb. 277f. Mosaikböden und *opus signinum*-Böden im Obergeschoss sind schon im frühhellenistischen Peristylhaus 1 von Iaitas nachgewiesen, cf. H. P. Isler, in: R. M. Carra Bonacasa/F. Guidobaldi, Atti del IV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Palermo 1996 (997) 22. 23. H. Brem, Studia Ietina 7. Das Peristylhaus 1 von Iaitas: Wand- und Bodendekorationen (2000) bes. 109–111.

4388 Ähnlich wie in Bulla Regia, cf. den Katalogteil *s. v.*

4389 Die Abmessungen sind, soweit sie bekannt sind, jeweils im Katalogteil aufgeführt.

4390 Zu den römischen Theatergattungen cf. verschiedene Beiträge in Lefèvre, Römisches Drama (1978). Insbesondere auch R. Rieks, Mimus und Atellane, a. O. 348–377.

4391 cf. oben 440.

4392 Massangaben fehlen in den Publikationen nicht selten; die im Folgenden notierten Abmessungen sind daher oft aus den Plänen herausgemessen und daher notwendigerweise eher ungenau.

4393 Zur Frage der Sichtbarkeit der Schauspieler, die auf dem hohen griechischen Proskenion auftraten, cf. oben 194f. 443.

einfach gewesen sein, solche sehr grosse Bühnenflächen mit der Inszenierung auch ausreichend auszufüllen.

Die Bühnenhöhe des *pulpitum* ist weit geringer als diejenige des griechischen Proskenions, die im Bereich von 3 m lag[4394]. So war auch von den Ehrensitzen in der Orchestra der römischen Theater aus eine gute Sicht auf die Bühne gewährleistet; die Ehrensitze waren aber nicht der Grund dafür, die Bühnen niedrig zu bauen, denn die niedrige Bühne hat im Westen eine ältere Tradition[4395] als die Ehrensitze[4396]. Die *pulpita* waren oft nur wenig über 1 m hoch[4397]. Beim *theatrum tectum* in Pompeii beträgt die Höhe 1,2 m, beim älteren Heiligtumstheater von Castelsecco bei Arretium 1,5 m. Ein besonders hoher Wert wird mit 1,73 m Höhe für Mevaniola angegeben, wo die Höhe möglicherweise von der griechischen Entwurfstradition bestimmt ist[4398]. Mit 1,67 m eher hoch ist auch das *pulpitum* von Iguvium, und Ferentinum hat mit einer nicht genau bestimmbaren Höhe, die bis 1,85 m gehen könnte, aber wohl deutlich darunter blieb, möglicherweise ebenfalls einen hohen Wert, ohne dass in diesen Fällen ein Grund deutlich würde. Sonst liegen die Werte in Italien kaum über 1,5 m: Augusta Praetoria 1,5 m; Faleria 2 1,45 m; Lupiae 0,7 m; Nemi 1,5 m; Nora 1,3 m; Ostia 2 1,52 m; Pompeii 4 1,15 m; Saepinum 1,4 m; Tarracina 2 1,50 m; Tergeste nur 0,50 m; Urbs Salvia 1,4 m; Verona 1,4 m; Volaterrae 1,46 m, ausserhalb Italiens eher noch tiefer: Arausio 1,12 m; Baelo 1,4 m; Buthroton etwas mehr als 1 m; Carthago Nova 1,2–1,3 m; Civitas Popthensis 1 m; Cuicul 1,28 m; Hippo Regius 1,5 m; Issa 1,3 m; Regina 1 m; Sabratha 1,38 m; Segobriga 1,2 m; Thubursicum Numidarum 1,19 m; Thugga 1,047 m; Vasio 1,25 m; Phoinike nur 0,4 m; allerdings sind die *pulpita*, für welche verlässliche Angaben zur Höhe vorhanden sind, nicht eben zahlreich[4399].

Tendenziell sind, wenn die Daten nicht täuschen, jüngere *pulpita* eher niedriger: Lupiae, Nora, Tergeste, sowie Segobriga, Cuicul, Sabratha, Civitas Popthensis, Thubursicum Numidarum und Phoinike. Auch die beiden gallischen Theater von Arausio und Vasio fallen durch ihre niedrigen Werte auf. Der niedrigste Wert finden sich im mit einer Gesamtbreite von etwa 36 m sehr kleinen Theater von Civitas Popthensis und, eher erstaunlich, im mittelgrossen Theater von Tergeste[4400] sowie in Phoinike, wo das *pulpitum* zu einem späten Umbau gehört. Weitere Verallgemeinerungen lassen sich den eher spärlichen Daten nicht abgewinnen. Offensichtlich ist, dass mit einer maximalen Höhe von gegen 1,5 m auch für sitzende Zuschauer in der Orchestra, insbesondere, wenn deren Ehrensitze auf einer niedrigen, etwa 0, 2 m hohen Stufe[4401] standen, die Augenhöhe auf der Höhe der *pulpitum*-Oberkante oder doch nicht wesentlich darunter zu liegen kam, eine gute Sicht damit gewährleistet war.

Das älteste erhaltene und sicher datierbare römische *pulpitum*[4402] findet sich, wie erwähnt, im *theatrum tectum* in Pompeii und ist um 80 v. Chr. zu datieren[4403]. Vielleicht noch etwas älter ist das *pulpitum* von Lanuvium[4404], dessen Front gegen die Orchestra hin gerade ist. Später werden die Fronten der *pulpita*, ähnlich wie die *scaenae frontes*, mit Nischen rhythmisiert. Es liegt nahe, hier eine parallele Entwicklung anzunehmen, doch ist dies keineswegs gesichert. Im Folgenden geht es darum, die Entwicklung der *pulpitum*-Front nachzuzeichnen und gleichzeitig die Frage zu untersuchen, inwieweit die Nischen der *scaenae frons* und diejenigen am *pulpitum* zusammengehen.

Die *pulpitum*-Front

pulpita mit gerader Front

Am Anfang der Entwicklung steht, wie erwähnt, das *theatrum tectum* in Pompeii, doch sind in Italien auch weitere gerade *pulpita* bekannt, so bei den frühen Bühnenhäusern von Alba Fucens, Amiternum, Mevaniola, Nuceria 2, Sarnus 2, Scolacium, Tarracina[4405], Tibur (Hercules-Heiligtum)[4406], Urbs Salvia, Verona und Volaterrae. Aber auch noch im 1. Jahrhundert n. Chr.

4394 Dazu oben 194f.

4395 Dazu oben 264. cf. aber schon oben167–169.

4396 Zu diesen oben 387.

4397 Auch hier fehlen oft Massangaben.

4398 Dazu oben 296. Das *hyposcaenium* war hier, wie bei griechischen Theatern, begehbar, wie die Türen in den Schrägmauern neben der *pulpitum*-Front deutlich zeigen.

4399 Die in der Literatur genannten Höhen für Ferentium (5 Fuss), Lugdunum (1,2 m) und Saguntum (1,5 m) sind blosse Schätzungen.

4400 Die geringe Höhe des heute neu aufgebauten *pulpitum* von bloss 0,5 m scheint gesichert zu sein, cf. Verzàr-Bass, Trieste a. O. (oben Anm. 3415) 32.

4401 Zur Höhe hier oben.

4402 Noch ins 2. Jahrhundert v. Chr. datiert ist das *pulpitum* im Heiligtumstheater von Castelsecco bei Arretium, welches in eine besondere Bautradition gehört. Dazu oben 86. 294f.

4403 cf. oben 264.

4404 cf. zu diesem Theater oben 297.

4405 Hier wird das erhaltene *pulpitum* der augusteischen Bauphase zugewiesen. Es nimmt aber offensichtlich die ursprüngliche Form auf. Die Marmorverkleidung gehört in severische Zeit.

4406 Die *pulpitum*-Mauer in *opus reticulatum* ist wohl sekundär und könnte mit der augusteischen Bühnenfront zusammengehen, Einzelheiten sind nicht bekannt, die erwähnten Einlassungen bleiben

gibt es Beispiele, so in Acelum, Augusta Bagiennorum, Augusta Taurinorum und Libarna. Ins 2. Jahrhundert n. Chr. gehören Albintimilium[4407], Eporedia[4408], Lupiae und Tibur (*Villa Hadriana*, Akademietheater).

Diesen 19 Beispielen in Italien stehen ausserhalb Italiens nur drei vereinzelte Beispiele gegenüber, nämlich im augusteischen Theater von Issa, im frühkaiserzeitlichen Bau von Apta Iulia[4409] und möglicherweise im nicht genauer datierten Theater von Antipolis. Aus Nordafrika ist kein einziges Beispiel für eine gerade *pulpitum*-Front bekannt. Es ist offensichtlich, dass sich das Nischen-*pulpitum* ausserhalb Italiens weitgehend durchgesetzt hat, während gerade *pulpitum*-Fronten in Italien während der ganzen Kaiserzeit bezeugt sind. Auch hier handelt es sich bei den späteren, nachaugusteischen Beispielen aber oft um Sonderfälle. Augusta Bagiennorum und Augusta Taurinorum sind auch, was die *scaenae frons* angeht, schlichte Bauten[4410]. Teanum Sidicinum ist ein Sonderfall, wo für die Erneuerung des 2. Jahrhunderts n. Chr. wahrscheinlich ein spätrepublikanischer Vorgängerbau aufgegriffen wurde[4411]. In Lupiae besteht die Bühne aus dem gewachsenen Fels, dessen Front gegen die Orchestra hin mit einer Reihe von Orthostaten verkleidet worden ist. Das Akademietheater von Tibur (*Villa Hadriana*) ist ein schwer zu beurteilender Bau, in welchen auch östliche Theaterbautraditionen eingegangen sein könnten[4412]. So bleiben als Beispiele für die Verwendung einer geraden *pulpitum*-Front in einem normalen Theater eigentlich nur Libarna, wo die Anlage gut erhalten ist, Augusta Bagiennorum und Eporedia[4413], alle drei nicht weit voneinander in den *regiones* IX und XI in der westlichen Poebene gelegen. So führt alles auf den Schluss, dass auch in Italien das Nischen-*pulpitum* seit augusteischer Zeit das gerade *pulpitum* im Wesentlichen abgelöst hat.

Frühe *pulpita* mit Nischenfront

Mit der Nischenfront des Bühnenhauses geht üblicherweise auch eine Nischenstruktur für die *pulpitum*-Front zusammen. Üblicherweise wechseln rechteckige mit halbrunden Nischen ab. Zwei seitliche Nischen enthalten üblicherweise Treppen, welche von der Orchestra auf das *pulpitum* hinaufführen.

Zunächst soll die Frage nach dem Zeitpunkt des Aufkommens der Nischenstruktur für die *pulpitum*-Front angegangen werden. Wie oben[4414] für die Frage nach dem Aufkommen der *scaenae frons* mit Nischen sind zunächst diejenigen Bauten innerhalb und ausserhalb Italiens heranzuziehen, für die eine vergleichsweise frühe Datierung gesichert oder doch wahrscheinlich ist[4415]. Es waren dies in Italien insbesondere drei Bauten, die noch ins Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. datiert werden können[4416], nämlich Faesulae, Herculaneum und Verona; Verona kommt hier allerdings nicht mehr in Betracht, da es eine gerade *pulpitum*-Front hatte. Dazu kamen fünf Bauten ausserhalb Italiens, welche eine präzise Datierung aufweisen, nämlich Augusta Emerita, Carthago Nova, Caesarea (Iol), Caesarea Maritima, Leptis Magna und Metellinum; in Caesarea (Iol) ist das *pulpitum* beim Umbau zur Arena abgetragen worden. Somit bleiben insgesamt sieben Beispiele, wo eine Datierung des Nischen-*pulpitum* noch ins letzte Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts v. Chr., vielleicht sogar ins vorletzte Jahrzehnt[4417] gesichert ist.

Wie für die *scaenae frons* zeigt Caesarea Maritima auch für die Nischen des *pulpitum* eine eigenartige Lösung mit nur zwei sehr flachen Nischen, die wie dort[4418] wohl mit einer nur allgemeinen Kenntnis der italischen Vorbilder zu erklären ist, was wiederum darauf hindeuten dürfte, dass die neue Erfindung des Nischen-*pulpitum* zur Zeit der Errichtung von Caesarea Maritima vor 4 v. Chr. noch nicht allzu weit zurücklag. In Carthago Nova ist das *pulpitum* nur teilweise bekannt, doch sind seitliche Rechtecknischen sicher bezeugt. Die übrigen sechs Bauten, Faesulae und Herculaneum sowie Augusta Emerita, Carthago Nova, Metellinum[4419] und Leptis Magna zeigen eine Nischenfront der auch später üblichen Art. Gemeinsam ist allen, dass die kreissegmentförmigen Nischen, vielleicht mit Ausnahme von Faesulae, wenig tief sind, in deutli-

ungedeutet; cf. C. F. Giuliani, Tivoli. Il santuario di Ercole Vincitore (2004) 52.

4407 Das *pulpitum* blieb unfertig, cf. den Katalogteil *s. v.*

4408 Falls die jüngere der beiden vorgeschlagenen Datierung zutrifft, cf. den Katalogteil *s. v.*

4409 Im bisher untersuchten, wenig ausgedehnten Bereich scheinen keine Nischen beobachtet worden zu sein.

4410 cf. oben 416.

4411 Dazu oben 358.

4412 cf. dazu oben 416 und unten 508.

4413 Falls der schematische Plan des heute nicht mehr sichtbaren Theaters zutrifft, cf. den Katalogteil *s. v.*

4414 cf. oben 405–410.

4415 Frühe Bauten, bei welchen nur das *pulpitum*, nicht aber die Bühnenfront erhalten ist und die daher bisher nicht einbezogen wären, sind nicht bekannt.

4416 Für die Begründung der Datierungen, die hier nicht wiederholt wird, cf. oben 407.

4417 cf. dazu oben 408f. zur Datierung von Augusta Emerita.

4418 Dazu oben 408 mit Anm. 4014.

4419 Hier ist die Front des *pulpitum* nur teilweise erhalten, doch lässt sie sich mit grosser Sicherheit rekonstruieren.

chem Gegensatz zu den Halbrundnischen ihrer Bühnenfronten[4420].

Oben ist eine Reihe weiterer augusteischer Bühnenhäuser mit einer *scaenae frons* mit Nischenstruktur herangezogen worden, die hier auch hinsichtlich ihrer *pulpitum*-Front verglichen werden sollen. Es waren dies in Italien aus mittel- oder spätaugusteische Zeit Augusta Praetoria, Ferentium und Volaterrae, allgemein aus augusteischer Zeit Bovillae, Interamnia Praetuttiorum, das Theater am Kapitolshügel in Pola, Urbs Salvia und schliesslich Vicetia; In Bovillae, Pola (Theater am Kapitol) und Vicetia ist die Front des *pulpitum* unbekannt, in Urbs Salvia und Volaterrae war sie gerade. So bleiben als weitere augusteische Theater mit Nischenfront für die Bühnenwand und für das *pulpitum* nur Augusta Praetoria, Ferentium und Interamnia Praetuttiorum. In Interamnia Praetuttiorum ist nur eine Rechtecknische freigelegt worden, in Ferentium ist die Nischenfront sehr schlecht erhalten, doch liess sie sich mit grosser Wahrscheinlichkeit rekonstruieren[4421]. In Augusta Praetoria ist die Front des *pulpitum* weitgehend erhalten. Überall findet sich die üblichen Nischen. Die oben[4422] zusammengestellten augusteischen Theater ausserhalb Italiens, soweit sie nicht sicher noch ins Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. datiert sind, waren Vienna und Arelate; nur in Arelate gibt es sichere Reste der *pulpitum*-Front, die auch hier dem üblichen Nischentypus entspricht[4423]. Schliesslich gibt es auch in Iguvium ein Nischen-*pulpitum*, welches jedoch einem jüngeren Bauzustand zugehört. So führt die Analyse der datierten frühen *pulpita* mit Nischenfront zum Ergebnis, das plausibel scheint, dass das Nischen-*pulpitum* und die Nischenfront der Bühnenwand gleichzeitig aufgekommen sind.

Diesem Ergebnis scheinen zunächst einige Theater mit gerader Bühnenfront zu widersprechen, welche gleichwohl ein Nischen-*pulpitum* zeigen. Es handelt sich um die italischen Theater von Casinum und Liternum und um Acinipo in Spanien. Auch Saepinum verbindet eine gerade Bühnenwand mit einem Nischen-*pulpitum*, doch ist dieser Bau jünger als die ersten gesicherten Nischen-*pulpita* errichtet worden[4424]. In Casinum besteht die *pulpitum*-Front als einziger Bauteil aus *opus latericium*, sie lässt sich auf Grund der verwendeten Bautechnik mit keiner der beiden Bauphasen sicher verbinden. Die Anschlüsse an die seitlichen Mauern[4425], welche die Frontseite von *parascaenia* gebildet haben, zeigen aber deutlich, dass die *pulpitum*-Front sekundär eingefügt worden ist, wobei die *parascaenia*-Mauern möglicherweise etwas verkürzt worden sind. Das Nischen-*pulpitum* gehört also zu Casinum 2 aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr.

Liternum ist ein schwierig zu beurteilender Bau mit manchen altertümlichen Zügen[4426], für welchen eine verlässliche Datierung fehlt. Es scheint aber, dass dieses Theater kaum noch spätrepublikanisch datiert werden kann, seine Datierung damit dem für die Einführung des Nischen-*pulpitum* gefundenen Ansatz nicht widersprechen muss. Das im Kern gut erhaltene Nischen-*pulpitum* könnte zu den frühesten seiner Art gehört haben, denn es hat eine noch unkanonische Form[4427] mit einer Mitteltreppe.

Das Theater von Acinipo in Spanien wurde früher auf Grund der Bauformen in die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. datiert, gilt jetzt aber zu Recht als augusteischer Bau[4428]. Das Nischen-*pulpitum* will nicht zu einer so frühen Datierung passen, worauf oben schon hingewiesen worden ist[4429], denn man wird nicht annehmen wollen, dass dieses für die späteren Theater so charakteristische Element erstmals ausgerechnet in einem spanischen Provinztheater, zudem gleich in kanonischer Form, aufgetreten ist.

Im Zusammenhang mit dem Aufkommen der *scaenae frons* ist oben[4430] die Frage nach der Form der Bühnenwand in den grossen stadtrömischen Theater gestellt worden, und dieselbe Frage muss auch hinsichtlich des Nischen-*pulpitum* aufgeworfen werden. Die Antwort fällt entsprechend wie für die Bühnenwand aus. Wenn man die Aussage des Marmorplans des *theatrum Marcelli* ernst nimmt[4431], ist deutlich, dass auch die *pulpitum*-Front, wie die *scaenae frons*, gerade gewesen sein muss. Für das *theatrum Pompei*, wo nur eine jüngere Form des Bühnenbereichs bekannt ist, wo die Front des *pulpitum* im Übrigen gerade ist, wird man schon wegen der Entstehungszeit annehmen, dass ursprünglich

4420 Dies gilt auch für Herculaneum, wo die Mittelnische weniger als einen Halbkreis einnimmt.

4421 cf. den Katalogteil *s. v.*

4422 cf. oben 409.

4423 In Vienna bleibt unklar, in wieweit die modern wieder aufgebaute *pulpitum*-Front auf tatsächlich beobachtete Reste abgestützt ist; cf. den Katalogteil *s. v.*

4424 Zur Datierung von Saepinum nach 4 n. Chr. cf. den Katalogteil *s. v.*

4425 cf. den trotz seiner schematischen Ausführung deutlichen Plan bei G. F. Carettoni, NSc, 1939, Taf. 6.

4426 Dazu ausführlich oben 305.

4427 Dazu auch unten 448.

4428 Zur Datierungsproblematik cf. oben70. 307f. und den Katalogteil *s. v.*

4429 Dazu oben 308.

4430 Dazu oben 410f.

4431 Dazu im Einzelnen oben 290.

eine gerade Bühne vorhanden gewesen ist. So bleibt als möglicher Ort, wo das Nischen-*pulpitum* erstmals auftauchte, wie im Fall der *scaenae frons* mit drei Nischen[4432], nur das *theatrum Balbi*, will man ein zentrales Monument annehmen, von dem aus sich die neue Form rasch im ganzen westlichen Teil des *Imperium Romanum* verbreitet hätte.

Typologie der *pulpita* mit Nischenfronten

Ein *pulpitum* mit einer Nischenfront ist in 76 Theatern nachgewiesen. In Italien sind es die Theater von Albanum Domitiani, Allifae 2, Antium, Augusta Praetoria, Cales 2, Carsulae, Casinum 2, Copiae 3, Faesulae, Faleria 2, *Gioiosa Ionica*, Helvia Ricina, Herculaneum, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Iuvanum 2, Liternum, Luna, Mevaniola, Minturnae 2, Misenum, Neapolis, Nemi 2, Nora, Nuceria 3, Ostia 2, Ostra, Patavium, Pompeii 4, Saepinum, Spoletium, Suessa, Teanum Sidicinum[4433], Tergeste und Tusculum. In Sizilien sind Nischen-*pulpita* belegt in Akrai 2, Katane 3 und Syrakusai (sog. Gymnasion), in Gallien in Arelate, Forum Iulii, Vasio und Vienna, in Spanien in Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bracara Augusta, Bilbilis[4434], Caesaraugusta, Carthago Nova, Italica, Malaca, Metellinum, Olisipo, Regina, Segobriga, Tarraco. Gut bezeugt sind sie insbesondere auch in Nordafrika, nämlich in Bulla Regia, Calama, Carthago, Cillium, Cuicul, Hippo Regius, Leptis Magna, Madauros, Rusicade, Sabratha, Simitthus, Sufetula, Thamugadi, Thubursicum Numidarum, Thugga, Tipasa und Uthina. Vereinzelt bleiben Buthroton und Phoinike in *Epeiros* und der Sonderfall Caesarea Maritima 1 in *Iudaea*.

Zunächst ist auf eine technische Besonderheit der *pulpita* in Italien hinzuweisen. Bei manchen ist die ganze Mauer oder doch die Front zur Orchestra hin in *opus latericium* errichtet, oft, wie in Casinum 2[4435], aber auch in Augusta Praetoria die einzigen Elemente in dieser Technik am Bau[4436]. Weitere Beispiele für *pulpita* in *opus latericium* sind Brixia, Carsulae, Falerii Novi (?), Herculaneum, *Gioiosa Ionica*, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Mevaniola, Minturnae 2, Nemi 2, Nora, Nuceria 3, Ostia 2, Patavium, Spoletium, Tergeste sowie wahrscheinlich Urvinum Metaurense. In Herculaneum bestehen ausser der *pulpitum*-Front auch die Bühnenwand und die Pfeiler der Umgangsporticus der Cavea aus *latericium*[4437]. Ganz in *opus latericium* errichtet und damit im vorliegenden Zusammenhang nicht aussagekräftig sind die Theater von Acelum, Albanum Domitiani, Helvia Ricina, Pompeii 4 (ganzer Bühnenhausbereich), Teanum Sidicinum 2 (ganzer Bühnenhausbereich) und Tibur (*Villa Hadriana*: ganzer Bühnenhausbereich des Akademietheaters). Ausserhalb Italiens begegnet *opus latericium* für die Front des *pulpitum* dagegen nur selten, in Saguntum in der *Hispania Tarraconensis*, in Tipasa in der *Numidia* und möglicherweise in Rusicade in der *Africa Proconsularis*. sowie in Phoinike in *Epeiros*. In Thamugadi in der *Africa Proconsularis* ist für die vorspringenden Elemente *opus latericium*, für die geraden Rückwände der Nischen ein *opus mixtum* verwendet worden

Die Technik des *opus latericium* ist besonders geeignet, um den Kern der komplizierten Nischenformen zu bauen[4438], auch haftet die in jedem Fall angebrachte Verkleidung aus Stuck oder Marmor[4439] gut. Angesichts dieser technischen Aspekte ist es nicht möglich, die *latericium*–Technik für die Datierung des Bauwerks zu verwenden. Es macht vielmehr den Anschein, dass die Technik des *opus latericium*, die erstmals an einem Grossbau für die *Castra Praetoria* des Tiberius verwendet worden ist[4440], für die *pulpita* schon früher Verwendung gefunden hat[4441].

4432 cf. oben 410f.

4433 Der veröffentlichte Plan bei W. Johannowsky, in: Hellenismus in Mittelitalien 271, Abb. E zeigt keine Nischen an der *pulpitum*-Front. cf. jedoch die Photo bei S. De Caro, CMGr 38, 1998, Taf. 64, 1, die Rekonstruktionszeichnung bei H. Parzinger, AW 34, 2003, 587, Abb. 47 und die Modellaufnahme AA 2009, Beiheft 83, Abb. 34.

4434 Die Rechteck- und Kurvennischen zeichnen sich nur als Abdrücke im Unterbau ab und sind auf dem Grundrissplan nicht verzeichnet; cf. aber M. Martin-Bueno/J. C. Sáenz Preciado, La *scaenae frons* del teatro de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza), in: Ramallo Asensio/Röring, La *scaenae frons* a. O. (oben Anm. 2917) 251, Anm. 12).

4435 cf. den Katalogteil *s. v.*

4436 cf. den Plan bei Pagano, CronErc 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 126, Abb. 5, b.

4437 Bisher ist nur der Vorhanggraben aus *opus latericium* bekannt. In Verona, wo das *pulpitum* nicht erhalten ist, kommt *opus latericium* im *hyposcaenium* vor.

4438 Nur in Mevaniola begegnet *opus latericium* für eine gerade *pulpitum*-Front.

4439 Dazu unten 451.

4440 E. Lissi Caronna, LTUR 1 (1993) 251–254, besonders 252, *s. v.* Castra Praetoria. cf. auch Lugli, Tecnica edilizia 545 mit Taf. 167, 3 und weitere frühe Beispiele a. O. Taf. 167, 1–2.

4441 Zu den ältesten erhaltenen Bauwerken, bei welchen *opus latericium* verwendet worden ist, zählt nach Lugli, Tecnica edilizia 515. 545 das *theatrum tectum* von Pompeii; zu dessen Einheitlichkeit

Gerade *pulpitum*-Fronten sind dagegen in der Regel gemauert, wie im *theatrum tectum* von Pompeii[4442], in Libarna[4443] und in Sarnus 2[4444], alle in *opus incertum*, oder sie bestehen in *opus quadratum*, wie in Amiternum, Ferentium, Iuvanum 2, Lupiae und Tusculum; in Volaterrae ist die Mauer aus kleinen regelmässigen Blöcken errichtet. In Scolacium ist die Basis des geraden *pulpitum* in *opus latericium* gebaut, darüber sitzt ein *reticulatum*[4445]. In Nuceria wurde vor die gerade Flucht aus *opus reticulatum* der Phase 2 in der Phase 3 eine Nischenfront aus *opus latericium* gesetzt[4446]; Ziegel waren für die komplexen Baulinien offensichtlich geeigneter[4447]. In Bilbilis ist nicht bekannt, welche Bautechnik für die Nischen Verwendung fand, welche der glatten Vorderwand des *pulpitum* vorgesetzt waren und sich nur als Abdrücke im Fundament abzeichnen.

Die *pulpitum*-Front mit Nischen entspricht in ihrer Breite im Allgemeinen etwa der Orchestrabreite, nicht der ganzen Bühnenbreite[4448], doch gibt es keine feste Ausrichtung der Frontbreite auf den Orchestra-Durchmesser. Die *scaenae frons* ist in der Regel breiter als die *pulpitum*-Front. Einige Beispiele: In Faesulae[4449] ist die Nischenfront des *pulpitum* sehr schmal, nimmt nicht einmal den ganzen Orchestra-Durchmesser ein; noch schmaler ist sie in Pompeii 4[4450]. Nicht viel grösser ist die *pulpitum*-Front in Herculaneum[4451] oder in Interamnia Praetuttiorum[4452], ein wenig breiter als die Orchestra dagegen in Augusta Praetoria[4453]. In Minturnae 2 reicht die *pulpitum*-Front bis zur Höhe der untersten Sitzreihen[4454], ähnlich auch in *Gioiosa Ionica*[4455]. In jedem Fall kam die Schmuckwand des *pulpitum* besonders für die auf den Ehrensitzen in der Orchestra anwesenden Zuschauer gut zur Geltung.

Die *pulpitum*-Breite ist einerseits ablesbar an der Breite der Nischenwand, andererseits dadurch bestimmt, dass die seitlichen Bereiche der Bühne oft durch hoch anstehende Mauern verdeckt worden sind, um *parascaenia*-Bereiche zu schaffen. Wegen des ungenügenden Erhaltungszustandes ist es oft nicht leicht möglich, für die Fläche zwischen Bühnenwand, *pulpitum*-Front und seitlichen *basilicae* eine Unterteilung von eigentlicher Spielbühne und seitlichen *parascaenia* zu erkennen[4456], jedenfalls dort, wo die *parascaenia* gegen die Bühne hin nicht durch eine Mauer mit Tor deutlich abgetrennt sind. Einen Hinweis auf die sichtbare Bühnenbreite liefert im Weiteren der Vorhang[4457], der die ganze freie Breite abdecken musste[4458].

Die *pulpitum*-Breite ist somit von den Gesamtmassen eines Theaters abhängig. Da, ähnlich wie bei den einzelnen Säulenordnungen der *scaenae frons*, die Höhe des *pulpitum* innerhalb eines engen Bereiches vorgegeben ist, ist die Anzahl und auch die Grösse der einzelnen Nischen von der *pulpitum*-Höhe und von der Grösse des ganzen Theaters mitbestimmt. Üblich ist die Abfolge runder und rechteckiger Nischen. Seitlich gibt es oft zusätzliche Rechtecknischen für Treppen, die nicht immer nachzuweisen sind, manchmal auch sekundär eingebaut zu sein scheinen. Eine Verbindung zwischen der Bühne und der Orchestra war offenbar erwünscht[4459]. Besondere Aufgangslösungen von den *aditus* her findet sich im *theatrum tectum* in Pompeii und im Theater am Kapitol von Pola.

Beispiele für *pulpitum*-Fronten mit alternierend halbrunden und rechteckigen Nischen in Italien sind Antium, Augusta Praetoria[4460], Cales 2, Casinum 2[4461], Ferentium, *Gioiosa Ionica*, Herculaneum, Iguvium, Iuvanum 2, Minturnae 2[4462], Neapolis[4463],

und zur Datierung cf. auch den Katalogteil *s. v.* cf. auch die frühen stadtrömischen Bauten bei Lugli a. O. Taf. 166.

4442 cf. Courtois 1989, 77, Abb. 57.

4443 cf. Courtois 1989, 253, Abb. 251.

4444 cf. Courtois 1989, 123, Abb. 92.

4445 cf. Courtois 1989, 241, Abb. 235.

4446 cf. Courtois 1989, 129, Abb. 103.

4447 Sie wurden daher auch für die neue Nischenfront des Bühnenhauses von Nuceria 3 verwendet.

4448 cf. etwa Augusta Praetoria, wo die Bühnenfront seitlich deutlich weiter läuft als die Front des *pulpitum*; cf. die Pläne bei Courtois 1989, 175, Abb. 174; 177, Abb. 180.

4449 cf. den Plan bei G. Maetzke, StEtr 27, 1959 (Faltplan).

4450 cf. den Plan bei A. Maiuri, NSc 1951, 128, Abb. 2.

4451 cf. den Plan bei Pagano, CronErc 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 126, Abb. 5, b.

4452 cf. den Plan bei V. Mazzitti, Teramo archeologica (1983) 76f., Taf. 4.

4453 cf. den Plan in AAVV., Archeologia in Valle d'Aosta (1982) 86, Abb. 25 und Courtois 1989, 175, Abb. 174f.

4454 cf. Courtois 1989, 119, Abb. 84, dazu den Plan bei S. Aurigemma/G. A. De Sanctis, Gaeta, Formia, Minturno (1959) 45, Abb. 8.

4455 cf. den Plan bei E. Frézouls, ANRW 1982, 370, Abb. 9.

4456 Dazu auch unten 477.

4457 Zum Vorhang unten 456–470.

4458 cf. etwa Casinum 2, wo der Vorhang seitlich deutlich über die äussersten Nischen der *pulpitum*-Front hinausläuft; cf. den Plan bei G. F. Carettoni, NSc 1939, Taf. 6.

4459 Bei geraden *pulpitum*-Fronten sind Treppen nur für Amiternum auf dem Plan bei D. Biolchi, BullMusImp (BullCom 67) 1939, Taf. 1. eingetragen. Am Bau ist jedoch heute nichts zu erkennen, cf. Courtois 1989, 139f., Abb. 118f., die Existenz dieser Treppen erscheint daher zweifelhaft.

4460 cf. Courtois 1989, 175, Abb. 175.

4461 cf. Courtois 1989, 117, Abb. 79 (Zustand nach der Freilegung); cf. auch Abb.80!

4462 cf. Courtois 1989, 119, Abb. 85.

4463 Baldassarre, Il teatro di Neapolis a. O. (oben Anm. 3723) Taf. 3, B.

Nemi 2, Nuceria 3[4464], Ostia 2, Pompeii 4, Saepinum und Suessa. Im Allgemeinen ist die mittlere Nische halbrund, doch kommen auch mittlere Rechtecknischen vor, so in Herculaneum[4465] und Iguvium.

Die Treppen auf die Bühne können verschieden angeordnet werden. Manchmal sind sie in den äussersten Rechtecknischen untergebracht, wie in Augusta Praetoria, *Gioiosa Ionica* und Nemi 2, oder es werden aussen zusätzliche Rechtecknischen angefügt, wie in Casinum 2 und wohl auch in Antium[4466]. Direkt aus der *pulpitum*-Mauer herausgearbeitet sind die seitlichen Treppen in Ferentium[4467]. Manchmal sind die Treppen in einer zusätzlichen Rechtecknische zwischen der äussersten Halbrundnische und der äussersten Rechtecknische angeordnet, wie in Minturnae 2[4468], in Nuceria 3 und in Suessa. In Pompeii 4 sitzen die Treppen in den zweitäussersten Nischen[4469]; sie nehmen die Stelle ein, wo bei einem regelmässigen Wechsel Halbrundnischen zu erwarten wären. Keine Treppen von der Orchestra auf die Bühne gab es in Iguvium, Iuvanum 2, Ostia 2 und in Tergeste.

Nur rechteckige Nischen in weitem Abstand gibt es in Patavium und Spoletium[4470], wo zudem in der Mitte ein flaches vorspringendes Element vorhanden ist. Für sich bleibt Carsulae[4471], wo vier nicht symmetrisch angeordnete Rechtecknischen nachgewiesen sind. In Nora finden sich vier Halbrundnischen und seitlich in einer Rechtecknische je eine Treppe. In Luna sind nur drei kleine flache, sekundär vermauerte Kurvennischen nachgewiesen, doch ist nicht auszuschliessen, dass es ehemals mehr Nischen gab.

Hinzu kommen einige einmalige Kombinationen. In Faesulae[4472] ist die Mittelnische kreissegmentförmig, seitlich finden sich je drei Rechtecknischen, die äusserste mit einer Treppe auf die Bühne. In Faleria 2 liegt im Zentrum eine Halbrundnische zwischen zwei Rechtecknischen, dann folgen Rechtecknischen mit nach aussen ansteigenden verdeckten Treppen, aussen gibt es nochmals je eine Halbrundnische und eine Rechtecknische und zuäusserst offen ansteigende Treppen. In Liternum findet sich im Zentrum eine Treppe, flankiert je von einer halbrunden und einer rechteckigen Nischen, und aussen nochmals einer Treppe. Drei Treppen hat es auch in Tibur (*Villa Hadriana*, Akademietheater) gegeben. Tusculum[4473] hat nur zwei flache Kurvennischen, dazu eine (nicht mehr erhaltene) mittlere Treppe. Es ist wohl kein Zufall, dass all diese ungewöhnlicheren Kombinationen – ausser Tibur – frühe Theater betreffen; es handelt sich offensichtlich um Lösungen, die gewählt worden sind, bevor sich die kanonische Abfolge der Nischen und Treppen durchgesetzt hat.

In Tergeste[4474] ist in der Mitte ein flaches Wandstück vorhanden, seitlich davon finden sich zunächst zwei breite flache Rechtecknischen, dann eine Halbrundnische und aussen nochmals zwei breite flache Rechtecknischen. Eine besonders reich strukturierte, in Italien einzigartige Nischenwand zeigt das *pulpitum* im Albanum Domitiani[4475]. In der Mitte findet sich eine breite flache Rechtecknische, flankiert von vorspringenden Rechtecknischen mit doppelten Nischenrücksprüngen und seitlich anschliessenden rechteckigen und halbrunden Nischen Die barocke Ausgestaltung der Nischenwand entspricht dem überreichen Dekor des ganzen Bühnenkomplexes[4476].

Bei einigen weiteren Theatern ist der Erhaltungszustand oder die Publikationslage ungenügend. Sicher ist hier nur, dass es (wohl alternierende) Halbrund- und Rechtecknischen gegeben hat, so in Allifae 2, Helvia Ricina, Misenum, Neapolis und Ostra. In Interamnia Praetuttiorum ist nur eine Rechtecknische aussen freigelegt. In Portus Ostiensis ist eine Nischenarchitektur bezeugt, doch bleibt unsicher, ob vom *pulpitum* oder von der *scaenae frons*.

Die Nischenform im Einzelnen und die Proportionen zwischen den Rechtecknischen und den Halbrundnischen variieren. Je nach der Breite der Nischen und der dazwischen liegenden Wandabschnitte ist die Anzahl der Nischen grösser oder kleiner. Besonders wenige Nischen gibt es im sehr kleinen Theater von Iuvanum 2 sowie in den gleichfalls kleinen Bauten von Copiae 3, Luna, Nora und Tusculum 2. Dagegen finden sich in den ebenfalls eher kleinen Bauten von Casinum 2 und Faleria *pulpita* mit elf Nischen, ebenso in Nemi 2, welches zu den kleinsten bekannten Theatern gehört; neun Nischen haben die eher kleinen Theater von Antium und *Gioiosa*

4464 cf. Courtois 1989, 129, Abb. 103.
4465 cf. Pagano, CronErc 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 145, Abb. 20.
4466 Nicht genauer bekannt ist die Situation im Einzelnen in Cales 2, cf. S. De Caro, CMGr 39, 1999 (2000) 620.
4467 cf. Courtois 1989, 153, Abb. 140.
4468 Nur Teile des Treppenfundaments sind erhalten.
4469 cf. Courtois 1989, 224, Abb. 221.
4470 cf. Courtois 1989, 147, Abb. 129f.
4471 cf. Courtois 1989, 249f., Abb. 244f.
4472 cf. Courtois 1989, 156, Abb. 144.
4473 cf. Courtois 1989, 88, Abb. 63.
4474 cf. Courtois 1989, 262f., Abb. 261f.
4475 cf. Hesberg, Archeologia Laziale 4 a. O. (oben Anm. 4098) 176–180, Abb. 1. Danach Courtois 217, Abb. 202.
4476 Zu diesem zuletzt H. von Hesberg, RendPontAcc 51/52, 1978/79–1979/80 (1982) 311–316.

Ionica, sieben Nischen und zwei seitliche Treppen hat Herculaneum. Aber auch die eher grossen Theater von Minturnae 2, Nuceria 3 und Ostia 2 haben neun Nischen. Mittelgrosse Theater wie Faesulae, Ferentium, Pompeii 4, Saepinum und grössere wie Augusta Praetoria oder Patavium kommen mit sieben Nischen aus, wie sie auch im kleinen Liternum vorhanden sind. Das kleine Nora hat sechs Nischen, das eher grosse Iguvium nur fünf, zwischen welchen lange gerade Mauerfluchten liegen. Nur vier unregelmässig verteilte Nischen finden sich im mittelgrosse Carsulae. Die Zusammenstellung macht deutlich, dass eine grosse Freiheit herrscht, dass keine Regeln zu erkennen sind.

Die Nischen sind manchmal halbrund, manchmal kreissegmentförmig und flacher[4477]. Während in Casinum 2, Faesulae, Faleria, Liternum, Nuceria 3 oder Pompeii 4 die Vorsprünge zwischen den Nischen pfeilerartig schmal bleiben, sind sie in Iguvium[4478], Iuvanum 2, Luna, Nora, Patavium, Spoletium oder Tusculum breit, so dass der Eindruck einer durchgehenden Wand mit eingetieften Nischen entsteht. In Augusta Praetoria, *Gioiosa Ionica*, Pompeii 4 und anderswo ist der Rhythmus der Nischen ausgeglichen, während in Herculaneum breite flache Kreissegmentnischen mit deutlich schmaleren Rechtecknischen abwechseln. In Faesulae ist die mittlere Kurvennische grösser als die Rechtecknischen.

Die Treppen auf die Bühne sind teilweise direkt ansteigend geführt, wie im Albanum Domitiani, in Faleria 2 (äussere Treppen), Ferentium, Herculaneum, Liternum, Nuceria 3, Nora, Pompeii 4, Suessa und Tusculum 2; teilweise sind sie parallel zum Bühnenrand angebracht und dann nach aussen ansteigend, wie in Antium, Augusta Praetoria, Casinum 2, Faesulae[4479], *Gioiosa Ionica* , Nemi 2. Für sich bleibt die verdeckte Aufgangsform in Faleria, wo ein orchestraseitiges Mäuerchen die Treppenstufen vor den Augen der Zuschauer verbirgt und wo daneben auch offen geführte Treppen vorhanden sind. Erst in severischer Zeit ist vor das gerade *pulpitum* in Tarracina eine mittlere Treppe gesetzt worden.

Insgesamt zeigt sich bei der Analyse der Nischen-*pulpita* der italischen Theater, dass das mehr oder weniger regelmässige Abwechseln von Rechtecknischen und Nischen mit halbkreisförmigem Grundriss und seitlichen Treppen auf die Bühne die Regel ist, dass daneben aber Variationsmöglichkeiten im Einzelnen bestehen. Die Gestaltung der *pulpitum*-Front ist freier als diejenige der *scaenae frons*, wo, wie oben dargestellt[4480], eine im ganzen doch festere Typologie vorgegeben war. Die grössere Freiheit für das *pulpitum* ist auch dadurch zu erklären, dass es sich hier um eine blosse Schmuckform ohne architektonische Funktion im Gesamtaufbau des Bühnengebäudes handelt.

Die Nischenfronten der ausseritalischen *pulpita* fügen sich in das Bild ein, das an Hand der italischen Beispiele gewonnen worden ist. Auf den Sonderfall Caesarea Maritima mit zwei flachen Kurvennischen ist oben[4481] bereits verweisen worden. Auch unter den drei sizilischen Beispielen sind zwei Sonderfälle. In Akrai ist zu einem nicht näher zu bestimmenden Zeitpunkt ein griechisches Bühnenhaus durch den Einbau eines davorgestellten *pulpitum* modernisiert worden. Zwei wenig aufwendige, aus der Quaderfront herausgeschnittene Halbrundnischen sind die einzige Dekoration der nur in einer Lage erhaltenen Front. Im sogenannten Gymnasion von Syrakusai, einem Heiligtum[4482], ist in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. vor der Rückwand des Tempels eine kleine Bühne eingebaut worden, deren Front mit drei Halbrundnischen geschmückt ist. Das einzige Theater mit einem Nischen-*pulpitum* üblicher Art ist Katane[4483] aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr. Hier gab es eine Front mit sieben abwechselnd halbkreisförmigen und rechteckigen Nischen, die sich in nichts von den italischen Beispielen unterschieden hat; Treppen auf die Bühne sind nicht nachgewiesen. Ein unübliches Nischen-*pulpitum* mit einer Rechtecknische mit Treppe im Zentrum, sechs Halbrundnischen und aussen nochmals je einer Rechtecknische mit Treppe gab es in Buthroton in Epeiros, das wohl augusteisch zu datieren ist. In Phoinike hat es nur einige vor die Front gestellte Halbkreisnischen gegeben.

Wenig aussagekräftig sind die Beispiele in Gallien, wo bei den meisten grossen Theatern die *pulpitum*-Front nicht erhalten ist. In Vienna, wo ein reich ausgestattetes Nischen-*pulpitum* mit seitlichen Treppen rekonstruiert worden ist, lässt sich nicht mehr erkennen, in wieweit die Rekonstruktion im Einzelnen auf tatsächlich vorgefundenen Resten

4477 Sehr klein und flach sind die Nischen in Tusculum, was mit der nachträglichen Ausarbeitung zusammenhängen dürfte, cf. oben 448.

4478 cf. Cenni, Gubbio a. O. (oben Anm. 4134) Taf. 1f. Danach Courtois 1989, 91, Abb. 65f. Zur verfehlten Rekonstruktion der Bühnenwand cf. oben 420.

4479 cf. Courtois 1989, 157, Abb. 145.

4480 cf. oben 436f.

4481 cf. oben 408.

4482 Zur Identifikationsfrage cf. den Katalogteil *s. v.* Syrakusai, sog. Gymnasion.

4483 cf. Courtois 278f., Abb. 289. 292.

beruht. In Arelate und Vasio[4484] sind Nischen an der *pulpitum*-Front nachgewiesen, die Anordnung im Einzelnen bleibt unbekannt; Treppen sind nicht gefunden worden. Für Forum Iulii zeigt der Plan von 1932[4485] eine Abfolge von sieben alternierenden Halbrund- und Rechtecknischen, die äussersten mit direkt auf die Bühne ansteigenden Treppen; heute ist davon nichts zu erkennen, und es ist fraglich, ob das Nischen-*pulpitum* nicht frei ergänzt ist!

Aus Spanien ist eine Reihe einigermassen erhaltener Nischen-*pulpita* bekannt. Daneben gibt es auch nur unvollständig bekannte Beispiele, wie Metellinum, wo sich die Front aber sicher ergänzen lässt, und Tarraco, wo ein Teil der Front mit alternierenden Nischen gefunden worden ist. In Caesaraugusta sind Spuren von Rechtecknischen nachgewiesen. Üblich ist der Typus mit alternierenden Nischen, immer mit einer Halbrundnische im Zentrum, welcher in Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Carthago Nova, Italica, Malaca, Metellinum, Olisipo, Regina[4486] und Segobriga belegt ist. Es ergibt sich ein einheitliches Bild, auch wenn im Einzelnen Unterschiede bestehen. Fünf grosse Nischen und aussen je eine ebenfalls in den gewachsenen Fels geschnittene, direkt auf die Bühne führende Treppe hat Acinipo[4487]. Fünf Nischen, die mittlere breiter, und zwei schmale seitliche, direkt auf die Bühne führende Treppen gibt es auch in Regina. Beide Male stehen also sieben Elemente nebeneinander. Sieben Nischen sind in Spanien überhaupt üblich, so in Baelo, Italica 1, Malaca 1, Segobriga. In Bilbilis stehen für die Front aus Halbrund- und Rechtecknischen bisher keine genaueren Angaben zur Verfügung.

Weniger regelmässig ist die Position der Treppen, die immer direkt ansteigend auf die Bühne führen. In Segobriga sind vier Treppen in den geraden Wandstücken zwischen den Nischen angelegt. In Italica und in Malaca 1 sind in den Rechtecknischen neben der Mittelnische Treppen angebracht, in Italica verdeckt[4488], in Malaca 1 offen. In Carthago Nova und in Metellinum war aussen jeweils eine Treppe angebracht. In Baelo sind keine Treppen nachgewiesen; sie können jedenfalls nicht in den äusserten Nischen gelegen haben, weil dort eine Wasseranlage vorhanden war[4489]. Neun Nischen haben Augusta Emerita, die äussersten mit Treppen, wo die mittlere etwas breiter ist, und Carthago Nova. Die reichste *pulpitum*-Front Spanien findet sich in Olisipo, wo dreizehn Nischen beobachtet worden sind. Der mittlere *pulpitum*-Bereich zeigt eine übliche Abfolge von sieben alternierenden Nischen, welche den sonstigen Theatern in Spanien entspricht. Daran ist seitlich aber noch je eine schmale Rechtecknische, eine zweite mit direkt auf die Bühne führender Treppe und eine äussere breite Rechtecknische angefügt; hier befand sich eine Wasseranlage[4490].

Gut bezeugt sind Nischen-*pulpita* auch in Nordafrika, nämlich Bulla Regia, Calama, Carthago, Cillium, Cuicul, Hippo Regius, Leptis Magna, Madauros, Rusicade, Sabratha, Simitthus, Sufetula, Thamugadi, Thubursicum Numidarum, Thugga und Tipasa. Am häufigsten sind auch hier sieben alternierende Nischen, die in Bulla Regia, Carthago, Rusicade[4491], Sabratha, Thamugadi, Thubursicum Numidarum, Thugga und in Uthina begegnen. Aussen sind oft noch gerade auf die Bühne führende Treppen angefügt, so in Bulla Regia[4492], Carthago, Thubursicum Numidarum[4493], während in Thamugadi und Thugga die Aufgangstreppen in die äusseren Rechtecknischen integriert sind. In Sabratha sind seitlich statt dessen verdeckte nach aussen ansteigende Treppen[4494] angebracht, deren Antritt sich auf der Schmalseite der äussersten Rechtecknischen befindet. In Cuicul sind aussen senkrecht ansteigende Treppen angebracht; zu den Seiten der mittleren Halbrundnische finden sich zudem gegen innen ansteigende verdeckte Treppen, die von Rechtecknischen aus zu betreten sind.

Insgesamt ergibt sich somit für die besprochen Theater ein recht einheitliches Bild; die *pulpitum*-Front zeigt überall einen Grundentwurf mit drei Halbrund- und vier Rechtecknischen[4495], die Anbringung der Treppen, die in der Regel vorhanden sind[4496] und mit Ausnahme des späten Beispiels von Sabratha direkt auf die Bühne führen, vari-

4484 Nach dem Plan bei Sautel, Vaison dans l'antiquité. Supplément a. O. (oben Anm. 3373) Beilage, sind nur seitliche Rechtecknischen bezeugt.

4485 Formigé, Congrès 1932 a. O. (oben Anm. 4103) 259, Plan.

4486 Der Plan bei P. J. M. Alvarez Martinez, Kongress Mérida, neben S. 274, ist unvollständig.

4487 Zur möglicherweise nachträglichen Anlage der Nischenfront cf. den Katalogteil *s. v.*

4488 cf. oben 448f. zu Faleria 2.

4489 Dazu unten 453.

4490 Dazu unten 453.

4491 Sicher zu ergänzen auf Grund des publizierten Plans, cf. Gsell, Algérie 1 a. O. (oben Anm. 3382) Abb. 63.

4492 Die Treppen sind in der erhaltenen Form sekundär eingebaut.

4493 Wohl richtig ergänzt, an der Ruine gibt es keine Spuren.

4494 Zu verdeckten Treppen in Faleria 2 und Italica cf. oben 448 und 450.

4495 Dies gilt möglicherweise auch für Uthina, wo die *pulpitum*-Front erst teilweise freigelegt ist; cf. Landes/Ben Hassan, RA 2013, 1, 109,

4496 Nicht nachgewiesen sind sie für Rusicade, wo es sie aber durchaus gegeben haben kann.

iert. Nur ein kleiner Teil der Nischenfront ist in Calama[4497] beobachtet worden, wo sich die Reste aber ohne weiteres zu einer üblichen *pulpitum*-Front mit sieben Nischen ergänzen lassen; über Treppen ist nichts bekannt. In Cillium, wo die *pulpitum*-Front in *opus quadratum* errichtet ist, sind neben den fünf alternierenden Nischen aussen Treppen direkt in die Wand eingefügt, was einer Siebennischen-Front mit integrierten Treppen wie in Thamugadi und Thugga entspricht. Schliesslich ist noch Sufetula zu nennen, ein innerhalb des 2. Jahrhunderts n. Chr. nicht genauer datierter Bau. Hier liegt gleichfalls das Siebennischen-Schema zu Grunde doch sind seitlich statt Halbkreisnischen Viertelkreisnischen verwendet, was in Nordafrika einzigartig ist. Die Treppen in den seitlichen Rechtecknischen sind sekundär eingebaut.

Ausserhalb dieser Gruppen von Bauten gibt es jedoch eine Reihe weiterer Lösungen. Die frühe Bühne von Hippo Regius kommt mit fünf alternierenden Nischen aus, ebenso Simitthus aus augusteischer Zeit[4498]. Besonders einfach ist die Gestaltung der *pulpitum*-Front im kleinen Theater von Madauros, wo nur eine mittlere Halbrundnische und zwei seitliche gerade Treppen auf die Bühne vorhanden sind.

Zwei Theater zeigen Nischen-*pulpita* mit besonders vielen Nischen. In Leptis Magna, wo auch die Ausstattung gut erhalten ist[4499], gab es neun Rechtecknischen, eine Lösung, die in Nordafrika keine Vorbilder hat und nur von frühen italischen Beispielen abhängen kann[4500]. Seitlich finden sich je eine verdeckte und eine offene Treppe auf die Bühne, dazwischen stand auf dem *pulpitum* jeweils die Statue eines Dioskuren. Auch die verdeckte Treppe begegnet ausser in Sabratha in Nordafrika sonst nicht und dürfte gleichfalls aus Italien angeregt sein[4501]. Später ist die *pulpitum*-Front von Leptis Magna modernisiert worden, indem die Mittelnische verbreitert und die Nischen insgesamt mit Bögen überspannt worden sind. Bemerkenswert ist, dass Sabratha, das sich sonst eng an Leptis Magna anlehnte[4502], die komplexe Nischenfront nicht übernommen hat, sondern sich der inzwischen entstandenen genuin nordafrikanischen Tradition anschloss, mit Ausnahme der verdeckten Treppen, für die es in Leptis Magna ein Vorbild gab. Offensichtlich entsprach die altertümliche Front nur mit Rechtecknischen dem späteren Geschmack nicht mehr.

Nicht weniger als 15 alternierende Nischen, die mittlere deutlich breiter, gibt es schliesslich im späten, erst um 200 n. Chr. entstandenen Theater von Tipasa. Die sehr grosse Bühne mit einer langen Nischenfront reicht seitlich bis gegen die Mitte der *ima cavea*; ein Grund dafür ist nicht ersichtlich.

Insgesamt gilt für die Nischenfront des *pulpitum*, was auch für die *scaenae frons* zutrifft[4503]: Die Nischenarchitektur wirkt im Ganzen eher etwas langweilig, auch in Italien, wo sich insgesamt kein einheitliches Bild gezeigt hat, aber besonders bei den offensichtlich standardisierten Varianten in Spanien und Nordafrika. Immerhin hatte der Architekt bei diesem Bauteil aber offensichtlich, zumindest in Italien, eine grössere Gestaltungsfreiheit, soweit er nicht durch die zur Verfügung stehenden Geldmittel eingeschränkt war. Wichtiger als die architektonische Form der *pulpitum*-Front war jedoch ihre kostbare Ausschmückung.

Die Ausschmückung des *pulpitum*

Meist ist nur der rohe Kern der Nischenfront des *pulpitum* erhalten geblieben. Ausnahmen sind insbesondere Leptis Magna und Sabratha, welche einen Eindruck vom Reichtum einer solchen *pulpitum*-Front vermitteln, die mit Marmor verkleidet sowie mit Relief- und Statuenschmuck ausgestattet war. Funde von Schmuckelementen an anderen Orten zeigen, dass solche Nischenfronten verbreitet gewesen sind, wohl öfter vorhanden waren, als dies heute noch überprüft werden kann. Der an solchen Fronten verwendete kostbare Marmor war, wie bei den Bühnenfronten[4504], sehr begehrt und blieb daher nur selten erhalten. Dennoch ist die Überlieferungslage eher günstiger als für die höher aufragenden *scaenae frontes*. Nicht selten gab es in den Nischen des *pulpitum* auch Wasserspiele, kleine Springbrunnen oder ähnliches, doch sind auch solche Einrichtungen nur noch vereinzelt nachzuweisen, mit Ausnahme der Brunnenfiguren in der Form liegender Silene oder anderer Figuren.

Der Kern der Nischenfront des *pulpitum* konnte mit Stuck überzogen werden, wie dies in Casinum 2, Civitas Popthensis, Spoletium und Sufetula nachgewiesen werden konnte. In Baelo, Pompeii 4 und Sarnus 2 war der Stuck bemalt. Die blosse Verstuckung war die einfachere und ökonomisch auch weit günstigere Lösung. Im Theater von Casinum 2, einer wenig aufwendigen Erneuerung[4505], war wenigstens die *pulpitum*-Abdeckung aus Marmor. In

4497 cf. den Plan bei Gsell, Algérie 1 a. O. Abb. 64.
4498 Der Plan bei J. Toutain, MEFR 12, 1892, Taf. 1 ist nicht korrekt.
4499 Dazu hier unten und 453.
4500 cf. etwa Spoletium und Patavium, oben 448.
4501 cf. als italisches Beispiel Faleria 2, oben 449.
4502 cf. oben 428. 437.
4503 Dazu oben 439.
4504 Dazu oben 432f.
4505 Dazu oben 431.

Spoletium hat man die Verstuckung später durch eine Marmorverkleidung ersetzt. Wenn in Sarnus 2 in augusteischer Zeit und besonders auch noch in Pompeii 4 nach 62 n. Chr. bloss Stuck und Bemalung vorkommen, zeigt dies, dass es sich nicht um bedeutende Bauten gehandelt hat; in Pompeii, wo die Erneuerung des Theaters nach dem Erdbeben offensichtlich Mühe bereitete, sodass der Bau 79 n. Chr. noch immer nicht fertig war, passt die billigere Lösung für die *pulpitum*-Front ins Gesamtbild. Die Reste der Malerei in Pompeii 4 sind bereits 1764 beobachtet worden, wie sie im Einzelnen aussah, ist nicht bekannt[4506]. Für Sarnus wird angegeben, es handle sich um eine Bemalung im Zweiten Stil, d. h. wohl, dass der architektonische Schmuck des *pulpitum* in Illusionsmalerei ausgeführt war, wie dies auch für einzelne *scaenae frontes* nachgewiesen werden konnte[4507]. In Baelo imitierte die Malerei Marmorinkrustation; deutlich ist damit, dass kostbarere Bauten in billigerer Technik imitiert werden sollten. Auch in Bracara Augusta, war die Front verstuckt und bemalt.

In Sufetula sind die Nischen zwar bloss verstuckt, doch sind die Nischenböden in weissem Mosaik gearbeitet, und zudem gab es einen kostbaren Statuettenschmuck[4508]; Stuck, der im trockenen Klima der südlichen *Africa Proconsularis* sehr haltbar war, kann hier wohl nicht bloss als billiges Material erklärt werden. In Cillium ist die *pulpitum*-Front in *opus quadratum* aus Kalkstein errichtet, in Acinipo ist sie aus dem Fels geschnitten. In wie weit auch in diesen Fällen eine Verstuckung und allenfalls eine Bemalung vorhanden war, bleibt offen. In Italica war auf der *pulpitum*-Front aus Tuff eine Stifterinschrift rot aufgemalt.

In der Regel jedoch scheint die Front des *pulpitum*, genauso wie die Bühnenwand[4509], mit Marmor inkrustiert worden zu sein, auch wenn dies nur noch bei einer kleineren Zahl von Denkmälern tatsächlich noch nachzuweisen ist. Dies sind Bulla Regia, Carsulae, Carthago, Katane, Scolacium 2, Simitthus, Spoletium 2, Syrakusai (sog. Gymnasion), Tarraco und Volaterrae. In Tarraco und Volaterrae, beide aus augusteischer Zeit, sind als Material auch farbige Marmore bezeugt, wie sie zur selben Zeit auch schon bei *scaenae frontes* vorkommen, wie in Caesarea (Iol)[4510].

Wie die Bühnenfronten wurden auch die Fronten der *pulpita* durch vorgestellte kleine Säulenordnungen bereichert; die Säulchen standen vor den Ecken der Nischen und flankierten diese. Allerdings ist eine solche Dekoration heute nur noch in sehr wenigen Fällen nachweisbar. Säulchen sind bezeugt in Cuicul, Ferentium, Lugdunum I[4511] und in Ostia. In Ferentium sind nur Standspuren gefunden worden. In Cuicul, wo das *pulpitum* aus Stein bestand, war die Ordnung korinthisch, die Säulchen standen vor Pilastern an der Wand. Eine Pilasterdekoration der *pulpitum*-Front aus Kalkstein ist auch für Patavium bezeugt, wo man gleichfalls eine Säulenstellung annehmen wird; über den Nischen gab es, wie in Leptis Magna, Bögen. Einen vollständigen Eindruck von einer Säulenordnung am *pulpitum* vermittelt heute nur noch Sabratha, wo es sich allerdings um Halbsäulen handelt. Nach Angabe des Ausgräbers standen in Suessa in den mit Marmor verkleideten Nischen Säulchen, die vielleicht Marmorgefässe getragen haben.

Häufig wurden die *pulpita* mit einem Friesschmuck geschmückt, wie er in Faesulae, Ferentium, Hippo Regius, Olisipo[4512], Sabratha, Tergeste, Verona und Vienna bezeugt ist. In Verona, wo er mit einem geraden *pulpitum* verbunden ist, besteht der Fries aus lokalem rotem Marmor. Als Thema für solche Marmorfriese sind in Ferentium und Tergeste Pflanzenornamente bezeugt; daneben gibt es Tierfriese, so in Vienna und auch in Tergeste. Häufig sind figürliche Darstellungen. In Faesulae ist es besonders die Welt des Dionysos, dazu kommen Heraklestaten[4513]. In Hippo Regius sassen in den beiden Rechtecknischen der *pulpitum*-Front ein Relief, das Apollo mit der Lyra zeigt[4514], und ein zweites mit einer Mänade auf einem Ziegenbock, beides Themen, die mit der Welt des Theaters verbunden sind. In Olisipo sind Musendarstellungen bezeugt. In Sabratha stehen neben dionysischen Themen Darstellungen der Musen, der Grazien, des Parisurteiles und historische Opferszenen[4515].

Friese sind, wie Faesulae und Verona zeigen, schon bei den frühen Nischen-*pulpita* üblich. Den Höhepunkt der Entwicklung bilden die Friese in Sabratha. Auch Friese dürften weit häufiger gewesen sein, als der Denkmälerbe-

4506 Schon bei Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) Taf. 32 sind bloss Stuckreste eingetragen.
4507 Dazu oben 404.
4508 Dazu unten 453.
4509 Dazu oben 451.
4510 cf. oben 435.
4511 Unsicher bleibt, in wie weit die Rekonstruktion in Vienna zutrifft.
4512 Die Zugehörigkeit der einzigen erhaltenen Friesplatte zum *pulpitum* ist nicht sicher, cf. den Katalogteil *s. v.* Olisipo.
4513 Fuchs, Theater 136.
4514 cf. Fuchs, Theater 134, Taf. 62, 2.
4515 Fuchs, Theater 133f.

stand dies nachzeichnen lässt. Sie finden sich auch bei manchen Theatern des Ostens[4516], wo sie oft gut erhalten sind.

In den Nischen der *pulpitum*-Front standen manchmal auch kleine Statuetten, die man als rundplastischen Ersatz für Reliefschmuck bezeichnen wird. Besonders in den Halbrundnischen kamen Statuetten besser zur Geltung als Reliefs. Wie verbreitet sie gewesen sind, ist schwer abzuschätzen. Für Italien gibt es kein einziges Zeugnis, die bekannten Beispiele sind Katane in Sizilien sowie Leptis Magna und Sufetula in Nordafrika. In Katane ist bei den neuen Grabungen eine einzige Figur, eine stehende weibliche Statuette *in situ* gefunden worden[4517]. In Leptis Magna, wo die Statuetten zum Umbau des *pulpitum* gehören dürften, handelt es sich um zwei stehende Figuren der Tyche/Fortuna[4518], die wieder aufgestellt worden sind. Auch in Sufetula ist der Statuenschmuck *in situ* gefunden worden. Es handelt sich um einen auf einem Panther reitenden Dionysos, der in der Mittelnische als Brunnenfigur Verwendung fand;[4519] die Verbindung des Themas mit dem Theater ist auch hier deutlich. Alle Beispiele stammen erst aus dem 2. Jahrhundert n. Chr.[4520]. Möglicherweise ist diese Art des *pulpitum*-Schmuckes erst damals eingeführt worden, im Sinn einer Steigerung der Pracht im Vergleich zum blossen Reliefschmuck.

Bei einzelnen Theatern im Westen, in Arelate[4521] und Italica[4522], wurden in den Nischen des *pulpitum* reich geschmückte Marmoraltäre aufgestellt. Ob das Aufstellen von Altären in den *pulpitum*-Nischen nur in augusteischer Zeit und kurz danach üblich war, wie dies die beiden Beispiele nahelegen könnten, muss angesichts der geringen Zahl von Zeugnissen offen bleiben. In späterer Zeit sind aus Italica[4523], Leptis Magna[4524] und Neapolis (Napoli)[4525] Altäre bekannt, welche in der Orchestramitte aufgestellt waren. Unbekannt ist der genaue Aufstellungsort der Altäre aus den Theatern von Caere[4526] und Carthago[4527]. Einzigartig im Westen sind die seitlichen Marmorschranken mit Hermen ebenfalls in Leptis Magna[4528].

Teile der *pulpita* wurden oft mit Wasseranlagen ausgestattet; auch solche Anlagen dürften weit häufiger gewesen sein, als dies die nachweisbaren Beispiele anzeigen. Im grossen Theater von Pompeii wurden in der Orchestra verschiedene, zeitlich aufeinander folgende Wasserbecken gefunden, welche mit der zweiten Phase des BH zusammengehen und nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. offenbar nicht mehr hergestellt wurden[4529]. Fliessendes Wasser war ein Element der Infrastruktur, auf welches die römische Kultur schon früh Gewicht legte. In den Städten stand fliessendes Wasser in der Regel zur Verfügung.

Eine Brunnenanlage mit einer Brunnenfigur als Wasserspeier ist, wie eben erwähnt, in der Mittelnische des *pulpitum* von Sufetula gefunden worden. Eine Wasseranlage gab es auch in Nuceria 2[4530]. In Baelo fanden sich in den Nischen mit Marmor verkleidete niedrige Wasserbecken. In Metellinum bestehen die Böden der Rechtecknischen aus hydraulischem Mörtel, was auf nicht näher zu bestimmende Wasserspiele hinweist.

Manche Brunnenanlagen im Bereich des *pulpitum* bei westlicher Theater verfügten über standardisierte Brunnenfiguren in der Form von liegenden Silenen[4531], welche

4516 Dazu ausführlicher unten 603–606. 653f.

4517 cf. G. Rizza, Kokalos 26/27, 1980/81, 769f., Taf. 187, 2–3. Andere sind vielleicht bei den alten Grabungen beobachtet worden, cf. den Katalogteil *s. v.* Katane, Theater.

4518 cf. G. Caputo/G. Traversari, Le sculture del teatro di Leptis Magna, MonLib 13 (1976) 49f., no. 28; 50, no. 30, Taf. 25f. 28; in denselben Aufstellungszusammenhang gehört vielleicht auch die Hercules-Statuette a. O. 26f., no. 6, Taf. 5. Fuchs, Theater 189. Auch Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) Taf. 78, 136.

4519 cf. G.-Ch. Picard, Revue Africaine 1944, 5–22, Taf. 1.

4520 In Leptis Magna gehören die Statuetten vielleicht in Zusammenhang mit der Erneuerung der Bühne in antoninischer Zeit, cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

4521 Augusteisch. Abgebildet in Ch. Landes (Hrsg.), Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine, Ausstellungskatalog Lattes 1989, 81, Abb. 6.

4522 Abgebildet bei J. M. Luzón, MM 19, 1978, 273–289, Taf. 60–67.

4523 Hadrianisch. cf. Fuchs, Theater 146 mit Taf. 65, 1.

4524 Datiert ins Jahr 91/92 n. Chr. cf. Fuchs, Theater 146. Abgebildet bei Caputo, Leptis Magna a. O. Taf. 54.

4525 Flavisch. cf. Fuchs, Theater 40, A VI, a 1. Die ursprüngliche Aufstellung ist nicht gesichert, der Altar wurde in der Mitte der Orchestra gefunden.

4526 cf. Fuchs, Theater 146, Anm. 193; dazu a. O. 78, A VI, a 1.

4527 Antoninisch oder jünger. Genannt bei P. Gauckler, ArchNouMiss 15, 1907, 455: *un fragment de bas-relief qui ornait l'autel de Dionysos, au milieu de l'orchestre, et qui figurait un cortège de Baccantes dansant*.

4528 Zu ähnlichen Schranken in Kleinasien, z. B. in Perge, cf. unten 650.

4529 Unsicher bleibt, was mit der inschriftlich bezeugten *lacuna* im Theater von Leptis Magna gemeint ist, cf. dazu den Katalogteil. Auch auf einem Architravfragment des Bühnenhauses in Sabratha ist eine *lacuna* genannt; der Kontext und damit auch die Bedeutung des Worts im Theaterzusammenhang bleibt unbekannt.

4530 cf. Johannowsky, in: La regione sotterrata a. O. (oben Anm. 4103) 854, Abb. 7. Weitere mögliche Wasseranlagen zählt Fuchs, Theater 142 auf.

4531 Allgemein zu Brunnenfiguren in Satyrgestalt cf. G. Bakalakis, Satyros an einer Quelle gelagert, AntK 9, 1966, 21–28, der sich mit einem in mehreren Repliken nachzuweisenden hellenistischen Typus von Brunnenfiguren befasst, welcher ohne fassbare Bezie-

in verschiedenen Theatern gefunden worden sind[4532], nämlich in Italien in Caere, Falerii Novi, Suessa und Tergeste, in Gallien in Arelate[4533], Nemausus (?)[4534] und im Theater von Vienna[4535], in der *Hispania* in Augusta Emerita[4536], in Baelo und Olisipo, während in Italica schlafende Nymphen[4537] in analoger Position und Funktion an die Stelle der Silene traten[4538]. In Carthago Nova werden etwas mehr als halblebensgrosse stehende Nymphen, die als Brunnenfiguren dienten, mit dem *pulpitum* verbunden[4539]; sie entsprechen allerdings nicht der üblichen Typologie, eine analoge Verwendung wie die Liegefiguren ist somit nicht gegeben. Aus Delphoi sind zwei schlafende Eroten bekannt, deren Verbindung mit dem Theater aber nicht gesichert scheint[4540]. Zu zwei weiteren, nicht sicher identifizierten Theatern der *Hispania* gehörten möglicherweise eine Silensfigur in der Sammlung Romero de Torres in Córdoba[4541] und ein Fragment im Museum von Córdoba[4542]. Die Silene sind teils mit abgelegten Köpfen und schlafend wiedergegeben, so diejenigen in Caere, Falerii Novi, Olisipo und in der Sammlung Romero de Torres, während der Silen aus Baelo zwar die Haltung der schlafenden Silene einnimmt, die Augen aber offen hat[4543]; bei allen genannten Beispielen mit Ausnahme der Variante in der Sammlung Romero de Torres ist der Liegetypus der selbe und offensichtlich von einem gemeinsamen Urbild abhängig. Die Silene in Suessa, Tergeste, Arelate und Vienna haben den Oberkörper dagegen in der Art von Bankettanten aufgerichtet. Die Silene aus Vienna hatten offene Augen; bei den drei anderen Beispielen ist der Kopf nicht erhalten, doch wird man angesichts des Motivs davon ausgehen, dass diese Silene nicht schlafend gezeigt waren; Während die meisten Brunnenfiguren in Silensgestalt das Wasser aus einem Weinschlauch fliessen lassen, so in Caere, Falerii Novi, Olisipo, Tergeste und in Córdoba (Sammlung Romero de Torres[4544], finden sich bei den Silenen vom *pulpitum* in Arelate Gefässe[4545]. Beim besser erhaltenen Eros aus Delphoi ist unterhalb des (nicht erhaltenen) herunterhängenden Arms, der möglicherweise ein Gefäss gehalten

hung zum Theater bleibt. Die Brunnenfiguren der römischen Theater sind jedoch genannt, cf. die Liste a. O. 23. Ungenau hinsichtlich der Anbringung der Figuren ist Ch. Schwingenstein, Die Figurenausstattung des griechischen Theatergebäudes (1977) 37, Anm. 4. cf. auch die Zusammenstellungen bei B. Kapossy, Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit (1969) 33f. 35, wo einige im Folgenden hier aufgeführten liegenden Silene ebenfalls aufgeführt werden.

4532 Zusammengestellt von Fuchs, Theater 142. Insbesondere zu den spanischen Beispielen M. L. Loza Azuaga, El agua en los teatros hispanorromanos: elementos escultóricos, Habis 25, 1994, 263–283. Weitere Beispiele in Calama, Cuicul und Thamugadi nennt P. Sillières, Baelo Claudia (1995) 137; Brunnenfiguren sind aus diesen Theatern jedoch nicht bekannt, die Angabe beruht auf einer ungenauen Lektüre von L. A. Constans, Arles antique (1921) 287 oder von Formigé, Remarques, 58, Anm. 2. cf. auch Fuchs, Theater 142, wo für Calama und Thamugadi Wasserzuleitungen zum *pulpitum* verzeichnet werden.

4533 É. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine 3 (1910) 366, no. 2524 ; 368, no. 2529. C. Sintès (Hrsg.), Musée de l'Arles antique (1996) no. 47.

4534 Der Katalog von C. Sintès (Hrsg.), Musée de l'Arles antique (1996) zu no. 47 berichtet von zwei 1958 in Nîmes gefundenen entsprechenden Silenen (unpubliziert?), leider ohne bibliographischen Hinweis.

4535 Espérandieu, Recueil général 3 a. O. 407f., no. 2616 und 410f., no. 2624 (Zeichnung offensichtlich von den Füssen her) Die beiden Figuren sind offenbar nicht mehr erhalten, cf. Formigé, Le théâtre de Vienne a. O. (oben Anm. 3182) 19f. mit Anm. 1; die dort genannten Figuren bei É. Espérandieu sind diejenigen aus dem Theater von Arelate.

4536 J. Menéndez Pidal, Historia de España 2 (1935) 690: offenbar unpubliziertes Fragment.

4537 Die halbbekleideten Mädchenfiguren haben ausser einem Gefäss (einer Kanne?), welches sie halten, keinerlei Attribute, sie sind also nicht besonders als dionysische Wesen gekennzeichnet. Im Epigramm der Anthologia Palatina IX 826, welches G. Bakalakis, AntK 9, 1966, 21 zitiert hat, nennt ein Satyr, der als Brunnenfigur fungiert, als seine Gespielinnen die Nymphen. Fuchs, Theater 142, mit Taf. 64, 4f., interpretiert die Figuren gleichwohl als (verdoppelte) eingeschlafene Venus. Zum Typus der schlafenden Nymphen cf. E. Fabbricotti, StMisc 22, 1974/75, 65–71.

4538 Die Beispiele sind von Fuchs, Theater 142 zusammengestellt worden.

4539 cf. A. Ventura Villanueva, La recuperación de la Córdoba romana: los edificios de espectáculos, in: Ciudades modernas superpuestas a las antiguas. 10 años de investigación. Vivir las ciudades históricas. Coloquio Mérida 1996 (1997) 36 mit Abb. 13. A. Ventura/P. León/C. Márquez, in: S. Keay, The Archaeology of Early Roman Baetica (1998) 107.

4540 Nur eine der Figuren wurde im Theater gefunden, der Fundort der anderen ist nicht bekannt. Cf. im Einzelnen J. Marcadé, Éros endormi, à Delphes, in: J. Marcadé, Études de sculpture et d'iconographie antiques, Scripta Varia 1941–1991 (1993) 475–484, Abb. 1–6.

4541 cf. Loza Azuaga, Habis 25, 1994, 275–278, Abb. 6f. Abgebildet schon bei S. Reinach, Répertoire de la statuaire grecque et romaine 5 (1924) 61, 1 Die Figur wurde im 19. Jahrhundert im Bereich des flavischen *municipium Celti* (Peñaflor) gefunden, wo jedoch kein Theater nachgewiesen ist. Die näheren Fundumstände sind nicht bekannt.

4542 cf. Loza Azuaga, Habis 25, 1994, 278f., Abb. 5, a. Erhalten ist nur der Unterkörper mit dem Ansatz der Oberschenkel, doch ist die Position der Figur deutlich. Sie stammt angeblich aus Baena, die näheren Fundumstände sind nicht bekannt. Nach Loza Azuaga könnte die Figur mit der nicht exakt lokalisierten römischen Stadt *Iliturgicola* zu verbinden sein.

4543 cf. M. Ponsich/S. De Sancha, MélCasaVélasques 15, 1979, 575, Taf. 6 u.

4544 cf. dazu G. Bakalakis, AntK 9, 1966, 23.

4545 Gefässe gibt es auch bei den übrigen Brunnenfiguren in Silensgestalt, cf. Bakalakis a. O. 21f. mit Taf. 7

hat, eine Wasseröffnung vorhanden. Nicht erhalten ist der Wasserausguss in Baelo, doch deutet die Ausflussöffnung darauf hin, dass es sich eher um ein Gefäss gehandelt haben wird. Alle Beispiele mit Ausnahme von Tergeste gehören in die augusteische oder iulisch-claudische Zeit[4546]. Chronologische, wie auch klimatische Gründe können erklären, weshalb dieser typische *pulpitum*-Schmuck in Nordafrika bisher nicht belegt ist[4547].

Die genaue Anbringung der Brunnenfiguren ist in mehreren Fällen noch fassbar. Es handelt sich immer um Figurenpaare, welche in symmetrischer Position aufgestellt waren[4548], und zwar in den Nischen des *pulpitum*[4549], wie dies die Fundumstände der Figuren in Olisipo[4550] zeigen. Bemerkenswert ist aber, dass trotz der bekannten Vorliebe der Römer für eine symmetrische Aufstellung plastischer Werke[4551] die Figuren nur teilweise spiegelsymmetrisch ausgebildet sind. Dies trifft für die schlafenden Nymphen in Italica, die aufgerichteten Silene in Arelate[4552] und in Vienna und die schlafenden Silene aus Falerii Novi zu, während die schlafenden Silene in Olisipo beide nach rechts gerichtet sind und damit den klassischen Typus des Symposiasten aufnehmen[4553]. Entsprechend scheinen auch die Silene in Tergeste gebildet zu sein[4554]. In Baelo lässt sich nichts mehr aussagen. In Italica waren die liegenden Nymphen über der Mittelnische plaziert[4555], während die Silene in Baelo in den äussersten, in Olisipo in den zweitäussersten Rechtecknischen angebracht waren. Auch in Tergeste waren die Silene in seitlichen Nischen aufgestellt[4556]. In Arelate und in Vienna wurden die Silene den Rechtecknischen seitlich der mittleren Kurvennische zugeordnet[4557], doch bleibt dies zumindest für Vienna unsicher. Auch in Suessa dürften die beiden nur fragmentarisch erhaltenen Silene, welche nicht *in situ* gefunden wurden, in Bereich des *pulpitum* aufgestellt gewesen sein[4558]. Im ganzen ergibt sich, dass zwar der Typus der Brunnenfigur, welche Wasser aus einem Gefäss, das sie hält, in die *pulpitum*-Nische leitete, festgelegt war[4559], nicht aber der genaue Platz in der *pulpitum*-Front[4560]. Angesichts der beachtlichen Verbreitung dieser Brunnenfiguren kann man davon ausgehen, dass sie von einem Prototypus wohl in Italien hergeleitet sind[4561]. Die Frage ist berechtigt, ob solche Figuren möglicherweise mit der Erfindung des Nischen-*pulpitum* zusammen eingeführt wurden[4562]. Offen bleibt angesichts der bisher bekannten spärlichen Zeugnisse, ob der Typus mit aufgerichtetem Oberkörper eine Weiterentwicklung des schlafenden Typus darstellt.

4546 Die Datierung des einzigen engen Vergleichsbeispiels in Arelate ist, wie diejenige des ganzen Theaters, umstritten; cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Daher ist es nicht möglich, die Präsenz von *pulpitum*-Silenen als Argument für die an sich wenig wahrscheinliche Frühdatierung des Bühnenhausbereichs in Tergeste heranzuziehen; zum Datierungsproblem von Tergeste cf. den Katalogteil *s. v.* Die Silene in Tergeste und in Arelate schliessen sich auch stilistisch zusammen, insbesondere durch die Fassadenhaftigkeit ihrer Pose und den sehr deutlichen Gebrauch des laufenden Bohrers, etwa zur Trennung der Körperkontur vom Grund oder für den Bart, Elemente, die für eine späte Datierung sprechen. Wenig sicher ist auch die Datierung von Vienna.

4547 Als mögliche Brunnenfiguren nennt Fuchs, Theater 142 mit Anm. 161 zwei stehende Venusfiguren aus dem Theater von Leptis Magna. Zu diesen Caputo/ Traversari, MonLib 13 a. O. (oben Anm. 4518) 59f., no. 38f., Taf. 35f.; welche von den Autoren als Nymphen gedeutet werden!

4548 In Baelo ist nur eine Figur gefunden worden, doch zeigt auch die Aufstellung, dass es ein Gegenstück gegeben haben muss. Auch die einzelne Figur in Augusta Emerita muss wohl zu einem Paar ergänzt werden.

4549 So schon Fuchs, Theater 142.

4550 cf. die Fundsituation von 1798 auf dem zeitgenössischen Plan bei Th. Hauschild, MM 31, 1990, Taf. 29. In Baelo wurde der in Sturzlage gefundene Silen falsch *auf* der *pulpitum*-Mauer wieder aufgestellt, cf. M. Ponsich/S. De Sancha, MelCasaVélasques 15, 1979, 573 zu den Fundumständen und Taf. 5f. zur heutigen Aufstellung.

4551 Man denke etwa an die Ringer in der Villa dei Papiri in Herculaneum, cf. zu diesen D. Pandermalis, AM 86, 1971, 181. 203, no. 31.

4552 Zur Auffindung der beiden Figuren und zu ihrer spiegelbildlichen Ausgestaltung L. A. Constans, Arles antique (1921) 287f. Die zweite Figur wird im Katalog von C. Sintès (Hrsg.), Musée de l'Arles antique (1996) no. 47 nur genannt, cf. aber die Abbildungen bei Espérandieu, Recueil général 3 a. O. (oben Anm. 4533) 366, no. 2524; 368, no. 2529.

4553 Liegende Flussgötter und liegende Bankettanten, besonders Herakles, hat R. M. Gais, AJA 82, 1978, 362–370 zueinander in Beziehung gesetzt.

4554 So nach der Beschreibung bei Verzàr-Bass, Trieste a. O. (oben Anm. 3415) 109 zu S. 26; das einzig erhaltene Fussfragment des zweiten Silens ist nicht abgebildet.

4555 Dahinter erreichten die verdeckten Treppen die Bühne, cf. den Plan bei J. M. Luzòn, Kongress Mérida 188.

4556 Die genaue Position ist nicht gesichert, cf. F. Fontana in: Verzàr-Bass, Trieste a. O. (oben Anm. 3415) 33,

4557 So Formigé, Le théâtre de Vienne a. O. (oben Anm. 3182) 19f.

4558 Der vom Ausgräber vorgeschlagene Aufstellungsort seitlich der flachen Stufen für die Ehrensitze (von diesem als *poedria* [sic!] bezeichnet) ist mit Blick auf die übrigen ähnlichen Figuren ganz unwahrscheinlich; cf. den Katalogteil *s. v.* Suessa.

4559 Wie Silene dürfte es wohl öfter auch Nymphen gegeben haben, die Fundlage dürfte hier täuschen.

4560 Also nicht so einheitlich, wie Fuchs, Theater 142 mit Anm. 158 annimmt.

4561 Weitere mögliche Brunnensilene aus Theatern: Reinach, Répertoire de la statuaire 1 a. O. (oben Anm. 4561) 404, no. 1699; 406, no. 1765 L. 5 (1924) 61, no.1. 5 (= EA 2095, cf. Kapossy, Brunnenfiguren a. O. (oben Anm. 4531) 34).

4562 Zu einer möglichen Verbindung dieser Erfindung mit dem *theatrum Balbi* in Roma cf. oben 446.

36. Römische Theater im Westen: Die Vorhangeinrichtung

Allgemeines

Bei den griechischen Theateraufführungen gab es keinen Vorhang. Die Schauspieler traten auf der leeren Bühne auf und liessen diese am Ende leer zurück[4563]. Wenn es nötig war, die Szenerie zu ändern, was in der Regel nicht vorkam[4564], musste dies bei offener Bühne geschehen[4565]. Der Vorhang ist ein typisches Element des römischen Theaterspiels[4566], der allerdings bei den frühesten erhaltenen Stücken, welche auf *Plautus* zurückgehen, noch keine Verwendung gefunden hat[4567]. Der in den fest gebauten Theatern eingerichtete Vorhang war nicht, wie in den heutigen Theatern üblich, oben aufgehängt und wurden nicht nach oben oder zur Seite bewegt, sondern war in einem Vorhanggraben untergebracht[4568]. Dieser Vorhang hiess lateinisch *aulaeum*, öfter auch im Plural *aulaea*[4569]. Wie die schriftlichen Quellen deutlich machen, fiel der Vorhang zu Beginn der Aufführung[4570], am Ende wurde er wieder hochgezogen.[4571]. Zwischen den Vorstellungen wurde er offensichtlich in einem Magazinraum deponiert[4572]. Daneben gab es *siparia*[4573], Vorhänge, die dazu dienten, Teile der Bühne abzugrenzen und abzudecken[4574]. Sie wurden nach der Vorstellung zusammengefaltet[4575]. Nicht eindeutig gesichert ist, dass es, jedenfalls in später Zeit, zudem auch noch am Dach der Bühne befestigte fallende Vorhänge gegeben hat[4576], die denjenigen unserer Theater am ehesten geglichen hätten. Die mehrfach vertretene Meinung[4577], dass seit Tiberius der Vorhang, wie im heutigen Theater, hochgezogen und irgendwie oben befestigt worden sei, trifft nicht zu, denn eine grosse Zahl der erhaltenen Vorhanggräben, welche das System des versenkten Vorhangs bezeugen, ist später, teilweise deutlich später als Tiberius zu datieren[4578]. Auch ist die lateinische Terminologie, wie sie hier vorgestellt worden ist, in der modernen Forschung nicht immer konsequent durchgehalten worden[4579]. Dies kann auch zu Interpretationsschwierigkeiten bei den lateinischen Quellen führen.

Bei den römischen Steintheatern werden Vorhänge früh zu einem festen Element der Ausstattung. Um den Vorhang bewegen zu können, brauchte es eine technische Einrichtung, die wir Vorhangmechanismus nennen. Diese hat in zahlreichen Theatern deutliche Spuren hinterlassen. An beweglichen Masten, die auch als Vorhangantennen bezeichnet werden, konnte der Vorhang mit Hilfe eines Mechanismus mit Seilzügen und Winden hochgezogen werden. Elemente der

4563 So auch Beare, The Roman Stage a. O. (oben Anm. 2309) 267: *indeed the development of Greek stage technique, especially in its later forms, as illustrated by our extant plays, seems to postulate a stage permanently open*.

4564 Ein bekanntes Beispiel ist der Szenenwechsel in den Eumeniden des Aischylos. Dazu A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur ²(1963) 291: *Nach einem Szenenwechsel, den wir uns einfach durch Schliessen der Tempeltür* (des Apollontempels in Delphi) *und Aufstellen eines Pallasidols vollzogen denken (sofern ein solches nicht vom Anfang an in der Orchestra stand), sehen wir Orestes auf der Burg von Athen* ...

4565 Beare, The Roman Stage a. O. 267 lässt die Möglichkeit offen, dass auch im griechischen Theater kleine Vorhänge Verwendung finden konnten, auch wenn dies nicht nachgewiesen ist. Es kann sich aber in jedem Fall nur um vereinzelte, auf die jeweilige Aufführung bezogene Hilfsmittel, nicht um eine ständige Einrichtung gehandelt haben. Der Ausdruck παραπέτασμα, Vorhang, wird, soweit belegt, nicht im Zusammenhang des Theaters verwendet, cf. Hdt. IX 82 (Zelt des Mardonios); Aristoph. Ran 938 (persische Vorhänge) und IG I² 330, 6, wo unter dem Hausrat des Alkibiades ein παραπέτασμα λιτὸν, ein einfacher Vorhang aufgeführt ist.

4566 Zum Vorhang in den römischen Theatern zusammenfassend M. Fincker/J.-Ch. Moretti, Le rideau de scène dans le théâtre romain, in: Ramallo Asensio/ Röring, La scaenae frons a. O. (oben Anm. 2917) 309–329, Abb. 1–14.

4567 cf. Beare, The Roman Stage a. O. 267. Auch Neppi Modona 188.

4568 Zu den Vorhanggräben in erhaltenen Theatern unten 460–462.

4569 cf. zum Ganzen auch Graefe 109f. und 200f., Anm. 112.

4570 *aulaea premuntur*, cf. Hor. ep. 2, 1, 89. Apul. Met. 10, 29: *aulaeo subducto complicitis siparis scaena disponitur*.

4571 *aulaea tolluntur*, cf. Ov. met. 3, 111. *aulaeum tollitur*, cf. Cic. Cael. 27, 65. Auch Don. Commentum Eunuchi., praef. 1, 5: *ante aulaea sublata*.

4572 cf. Iuv. 6, 67f.: *aulaea recondita*, und Amm. 16, 6: *aulaeo deposito scaenae*. Ebenso 28, 6, 29: *depositum ... aulaeum*. Frova, RivStLig 1980 a. O. (oben Anm. 3029) 21, meinte, diesen Magazinraum im Theater von Luna identifizieren zu können.

4573 **cf. dazu etwa Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 120. Ausführlich mit den Schriftzeugnissen Beare, The Roman Stage a. O.** 270f. Auch Graefe 110 mit 201f., Anm. 112. Fiechter 121 denkt, dass die *siparia* in der späteren Kaiserzeit die *aulaea* ganz ersetzt haben könnten.

4574 Im Theater von Thugga sind die *aulaea* durch Masthalterungen für Vorhangantennen bezeugt, die *siparia* sind inschriftlich genannt. Dieselbe doppelte Ausrüstung bezeugt auch die genannte Stelle bei Apul. met. 10, 29. Zur genauen Bedeutung dieser Stelle cf. Beare, The Roman Stage a. O. 271f., auch schon Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 120 mit abweichender Interpretation.

4575 cf. Apul. met. 10, 29 *complicitis siparis*.

4576 **cf. dazu ausführlich Beare, The Roman Stage a. O. 271–274, welcher** 272 die oben Anm. 4572 angeführten Texte von Amm. 16, 6 und 28, 6, 29 allerdings anders interpretiert; zu einer anderen Interpretation von Don., Commentum Eunvchi, praef. 1, 5, Beare, The Roman Stage a. O. 272, cf. a. O. (oben Anm. 2309). Neppi Modona 189. Graefe 110. Dies vermutet auch Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 91f.

4577 Beare, The Roman Stage a. O. 272f. 274. Neppi Modona 189

4578 cf. die Diskussion der erhaltenen archäologischen Zeugnisse, unten 460.

4579 Inkonsequent ist die Verwendung der *Termini* bei Neppi Modona 188f.

technischen Einrichtung haben oft archäologische Spuren hinterlassen, besonders deutlich zu fassen, weil sie in den Fels eingetieft worden sind, etwa in Acinipo[4580]. Es sind drei Elemente des Vorhangmechanismus, welche sich archäologisch fassen lassen, nämlich rechteckige oder quadratische, oft tiefe Öffnungen, in welchen die Vorhangantennen senkrecht bewegt oder doch befestigt worden sind[4581], dann der Vorhanggraben, in welchem der Vorhang während der Aufführung verschwand, und schliesslich eine oder mehrere seitliche Kammern im *hyposcaenium*, oft ebenfalls eingetieft, in welcher eine Windenvorrichtung angebracht gewesen ist. Diese Manöverkammern können im Plan rechteckig oder rund sein, manchmal sind auch Verankerungen für die Winden beobachtet worden. Selbstverständlich können derartige Vorhangeinrichtungen sowohl mit geraden *pul pitum*-Fronten wie mit Nischenfronten verbunden sein, da die Gestaltung der *pulpitum*-Fassade in keinerlei Zusammenhang mit der technischen Einrichtung des Vorhangs steht, die sie gegen die Zuschauer hin verdeckt.

In 84 Theatern Italiens und der westlichen Provinzen[4582] sind Vorhangeinrichtungen nachgewiesen, nämlich

– in Italien 51 Theater, Acelum, Alba Fucens, Amiternum, Antium, Asculum, Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Brixia, Carsulae, Casinum, Concordia, Eporedia, Faesulae, Faleria 2, Ferentinum, Ferentium, Helvia Ricina, Herculaneum, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Libarna, Luna, Lupiae, Mediolanum, Mevaniola, Minturnae, Mons Aegrotorum, Neapolis[4583], Nemi 2, Nora, Nuceria 2–3, Ostia, Parma, Peltuinum, Pola (Kapitol), Pompeii, Pompeii (*theatrum tectum*), Saepinum, Sarnus 2, Scolacium, Spoletium, Suessa, Tergeste, Tibur (Hercules-Heiligtum), Tibur (sog. griechisches Theater)[4584], Tusculum, Urbs Salvia, Urvinum Metaurense, Verona und Volaterrae.

– in Sizilien zwei Theater, Syrakusai S 4–S 5 und Tauromenion.

– in Gallien neun Theater, Apta Iulia, Arausio, Arelate, Augustodunum, Boutae, Forum Iulii, Lugdunum, Vasio und Vienna.

– in Spanien 13 Theater, Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Caesaraugusta, Carthago Nova, Italica, Olisipo, Pollentia, Regina, Saguntum, Segobriga, Tarraco und Urso.

– in Nordafrika acht Theater, Caesarea (Iol), Carthago, Leptis Magna, Rusicade, Sabratha, Thamugadi, Thugga und Tipasa.

– auf dem Balkan Buthroton.

In einigen Theatern, für welche eine *pulpitum*-Front nachgewiesen ist[4585], gab es keine feste Vorhangeinrichtung, nämlich in Albintimilium[4586], Arretium (Castelsecco), Copiae, Iuvanum 2, Liternum[4587] sowie Akrai 2, Syrakusai (sog. Gymnasion)[4588] und Madauros; fast immer handelt es sich um Bauten, die auch in anderer Hinsicht ungewöhnlich sind. In Thubursicum Numidarum soll es angeblich keinen Vorhanggraben gegeben haben[4589], doch trifft dies wohl nicht zu[4590]. In Thignica ist in einem Teil des *hyposcaenium* sekundär ein Wasserbecken angelegt, ein Vorhanggraben ist bisher nicht freigelegt worden, doch ist das *hyposcaenium* offensichtlich nur teilweise ausgegraben. Nicht ausreichend freigelegt ist das *hyposcaenium* auch in Bulla Regia[4591], Cillium[4592], Cuicul[4593], Hippo

4580 cf. den Plan bei M. del Amo y de la Hera, Kongress Mérida, Abb. 2 neben S. 218.

4581 Dazu im Einzelnen unten 462–466.

4582 Zur Abgrenzung cf. oben 308–310. Zu den ganz wenigen Vorhangeinrichtungen, die in den östlichen Provinzen nachgewiesen sind, cf. unten 581f. Zur Vorhangeinrichtung in den Odeia unten 737.

4583 cf. die Beschreibung bei G. de Petra, Atti dell'Accademia Pontaniana 16, 1884, 52.

4584 Hier scheint nur ein kleiner Teil des Vorhanggrabens mit zwei Mastöffnungen freigelegt worden zu sein, cf. den Katalogteil *s. v.*

4585 cf. die hier folgende Zusammenstellung.

4586 Hier scheint der *pulpitum*-Bereich nie fertig gebaut worden zu sein, cf. den Katalogteil *s. v.*

4587 Jedenfalls sind im freigelegten *hyposcaenium* keine Reste sichtbar.

4588 Als Bühnenhintergrund dient ein römischer Podiumstempel, der Bühnenboden hinter dem *pulpitum* besteht aus einem durchgehenden Plattenpflaster.

4589 So Gsell/Joly, Khamissa a. O. (oben Anm. 3191) 107.

4590 Die im mittleren Bühnenbereich liegenden Quermauern, welche zum ursprünglichen Bau gehört haben und den Bühnenboden getragen haben müssen, enden in einem Abstand zur Rückflucht des *pulpitum*; dazwischen war wohl eine Vorhangeinrichtung untergebracht. Der Steinplan Gsell/Joly, Khamissa a. O. Taf. 13 ist hier offensichtlich nicht exakt, cf. die Abbildung a. O. Taf. 16 o. 18 o.

4591 Hier besteht der Bühnenboden aus einem weissen Mosaik, wohl über einer Gewölbekonstruktion, die nicht näher untersucht ist; ein Vorhanggraben kann nicht ausgeschlossen werden.

4592 Im *hyposcaenium* findet sich eine Reihe von Pfeilerstützen, welche an der heutigen Oberfläche teilweise sichtbar sind; zwischen der vordersten Pfeilerreihe und der Rückflucht des *pulpitum* kann es einen Vorhangmechanismus gegeben haben.

4593 Die erste Reihe der Pfeilerstützen des Bühnenbodens steht vergleichsweise nahe bei der Rückflucht des *pulpitum*; nicht ausgeschlossen werden kann, dass im Zwischenraum ein Vorhangmechanismus untergebracht war.

Regius und[4594] Simitthus[4595], wo daher offen bleibt, ob ein Vorhanggraben vorhanden ist. Keine Reste eines Vorhangs haben sich in Beneventum gefunden; dennoch ist wahrscheinlich, dass es in diesem sonst in jeder Hinsicht dem Üblichen entsprechenden Theater einen solchen gegeben hat[4596].

Die ältesten Zeugnisse

Bevor die Vorhangeinrichtungen im Einzelnen näher betrachtet werden, ist zu fragen, wann die ältesten Vorhangeinrichtungen bezeugt sind und wie das zeitliche Verhältnis zum Aufkommen der Nischenarchitektur der *scaenae frons*[4597] und des *pulpitum*[4598] ist. Dabei kann wiederum von der Zusammenstellung spätrepublikanischer und augusteischer Theater innerhalb und ausserhalb Italiens ausgegangen werden[4599]. In augusteischer Zeit ist die Vorhangeinrichtung bereits weit verbreitet, wie die Theater von Augusta Praetoria, Ferentium, Interamnia Praetuttiorum, Mons Aegrotorum, Nuceria 2, Pola (Theater am Kapitolshügel), Saepinum, Suessa, Urbs Salvia und Volaterrae in Italien sowie Tauromenion 2, Forum Iulii und Italica 1 deutlich machen[4600]. Schon bei den meisten Bauten, die in die frühere augusteische Zeit, noch ins letzte Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts v. Chr. zu datieren sind[4601], Faesulae, Herculaneum und Verona, sowie, ausserhalb Italiens Augusta Emerita, Caesarea (Iol), Carthago Nova und Leptis Magna[4602] ist die Vorhangeinrichtung gut dokumentiert[4603].

Nun gibt es aber auch einzelne noch spätrepublikanisch anzusetzende Bühnen, welche eine Vorhangeinrichtung aufweisen. Sie müssen etwas eingehender diskutiert werde. In Casinum[4604] sind die Nischenfronten der *scaenae frons* und des *pulpitum* bei einem Umbau in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. eingebaut worden; sie unterscheiden sich auch deutlich in ihrer Bautechnik, *opus latericium*. Dagegen ist die Rückmauer des Vorhanggrabens Teil des ursprünglichen Baus in einem nicht sehr regelmässigen *opus reticulatum* errichtet und kann damit um 40 v. Chr. datiert werden[4605]. Die Einlassungen für die Vorhangmasten liegen hinter der Frontmauer des *pulpitum* der Phase 2, können aber wohl gleichfalls dem ursprünglichen Bau zugerechnet werden, für welchen allein schon die Existenz des Vorhanggrabens eine Vorhangeinrichtung belegt.

Ein möglicherweise noch spätrepublikanisches Theater ist auch Amiternum, dessen charakteristische Bauelemente bei anderen spätrepublikanischen Theatern ihre Parallelen haben[4606]. Die Vorhangeinrichtung gehört zum ursprünglichen Bau, man wird sie daher ebenfalls zu den spätrepublikanischen Belegen zählen dürfen. Das Theater in Minturnae ist ebenfalls um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. gebaut worden. Zum ursprünglichen Bühnenhaus gehörte ein *pulpitum* mit gerader Front und mit einer Vorhangeinrichtung, auch hier somit ein Beispiel für eine noch spätrepublikanische Anlage, wie sie für Casinum gesichert ist. In Scolacium ist der Bühnenhauskomplex sekundär, nur die gerade Front des *pulpitum* gehört zum ursprünglichen Bau. Die Mauer des *hyposcaenium* geht baulich mit dieser zusammen[4607]. Damit ist auch Scolacium ein Zeugnis für eine frühe, vielleicht noch spätrepublikanische Vorhangeinrichtung[4608].

Eine Vorhangeinrichtung mit Masten, aber ohne eigentlichen Vorhanggraben ist für Iguvium bezeugt, das ganz zu Beginn der augusteischen Epoche fertiggestellt worden

---

4594 Offen ist, ob die auf dem Steinplan eingetragenen Quermauern im mittleren Bühnenbereich tatsächlich antik sind, oder ob sie erst als Träger des modernen Bretterbodens für eine Bühne eingebaut wurden.

4595 Von den in der älteren Literatur noch in besserem Bauzustand beschriebenen Resten des Bühnenbereich ist heute nichts mehr vorhanden.

4596 Keine Angaben gibt es zu den folgenden Bauten, bei welchen ein *pulpitum* nachgewiesen ist: Albanum Domitiani, Allifae, Bovillae, Caere, Consilinum (nur Inschrift!), Falerii Novi, Ferentinum, *Gioiosa Ionica*, Grumentum, Misenum, Neapolis, Ostra, Patavium, Portus Ostiensis, Teanum Sidicinum, Tibur (*Villa Hadriana*, Akademietheater); Katane 3, Antipolis, Divona Cadurcorum; Bilbilis (nur teilweise freigelegt), Carteia, Clunia (nicht freigelegt), Malaca, Metellinum (nicht freigelegt), Pollentia (entgegen Literatur); Calama, Civitas Popthensis, Gurza, Sufetula (*hyposcaenium* nicht ausgegraben); Caesarea Maritima I; Issa, Salona, Virunum.

4597 Dazu oben 409.

4598 Dazu oben 444–446.

4599 **cf. oben 296–306. Dort sowie im Katalogteil zu den einzelnen Bauten** *s. v.*, auch zur Datierung.

4600 In Faleria gehört die Vorhangeinrichtung wie das ganze Bühnenhaus zur Phase 2.

4601 Dazu die Diskussion oben 344 sowie zu den einzelnen Bauten im Katalogteil *s. v.*

4602 Zweifellos zum ursprünglichen Bau gehörend nach Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 97.

4603 Nur in Caesarea Maritima, wo das Bühnenhaus später vollkommen umgebaut wurde, ist keine Vorrichtung nachgewiesen.

4604 Zur spätrepublikanischen Datierung oben 295. 299.

4605 **Zur Datierung, die je nach Autor etwas variiert, cf. den Katalogteil** *s. v.*

4606 Zu diesem Bau ausführlich oben 305f.

4607 So auch Courtois 1989, 240.

4608 **Zum Datierungsproblem cf. oben 304 und besonders den Katalogteil** *s. v.*

ist[4609]. Allerdings hat sich gezeigt, dass die *scaenae frons*[4610] und das *pulpitum*[4611] einem späteren Bauzustand angehören[4612]. Der Vorhanggraben in Tusculum 2, den schon L. Canina bei seinen Ausgrabung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beobachtet hat, ist neuerdings genauer untersucht worden[4613].

Ein weiteres Beispiel für eine noch spätrepublikanische Vorhangeinrichtung scheint zunächst Spoletium sein. Allerdings weist das nur zum kleinsten Teil freigelegte Bühnenhaus verschiedene, bisher nicht genauer unterschiedene Phasen auf[4614]. Insbesondere ist die Mauer des *hyposcaenium* in der gleichen *opus latericium*-Technik errichtet wie die Nischenfront des *pulpitum*, eine gleichzeitige Datierung[4615] nicht vor dem späten 1. Jahrhundert v. Chr. ist damit angezeigt. In Alba Fucens, das etwa gleichzeitig wie Casinum entstanden ist, gehört das Bühnengebäude und damit auch die Vorhangeinrichtung erst zur Phase 2, die augusteisch datiert ist[4616].

Auch im Theater im Hercules-Heiligtum in Tibur ist eine Vorhangeinrichtung nachgewiesen worden. Sie dürfte aber, wie die Bühnenfront aus Marmor und die *pulpitum*-Front, nicht schon um 90–80 v. Chr. zu datieren sein, sondern zu einer zweiten, augusteischen Bauphase gehören[4617];

Die Zusammenstellung führt zum Schluss, dass die Vorhangeinrichtungen ein frühes Element innerhalb der Entwicklung der Steintheater sind und der Einführung der Nischen an *scaenae frons* und *pulpitum* zeitlich vorausgehen[4618]. Ein mit guter Sicherheit in die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. zu datierendes Beispiel ist Casinum, weitere frühe Belege sind Amiternum, Minturnae, Scolacium. Bereits seit der früheren augusteischen Zeit sind solche Vorhänge offenbar ein selbstverständliches Element des steinernen Bühnengebäudes. Wenn wir ein Vorbild suchen, wo die Vorhangeinrichtung erstmals in einem Steintheater aufgetreten sein könnte, liegt einmal mehr das *theatrum Pompei* nahe, auch wenn dafür selbstverständlich keine archäologischen Zeugnisse vorliegen. Als Stütze für unsere Hypothese kann allerdings nicht angeführt werden, dass es keine älteren Zeugnisse für einen Vorhang vor denjenigen aus dem mittleren 1. Jahrhundert v. Chr. gibt, denn ältere Bühnenhäuser aus Stein sind bisher nicht bekannt[4619]. Vorhänge hat es jedoch schon bei den temporären Bühnen und in den Holztheatern gegeben, denn ein Vorhang wird von Cicero[4620] bereits für das Jahr 56 v. Chr. bezeugt.

Eine gut funktionierende, von einer unsichtbaren Kammer aus gesteuerte Vorhangmaschinerie muss bei den Aufführungen sehr wirkungsvoll gewesen sein. Man bedenke, was für Überraschungseffekte damit möglich geworden sind. Es handelt sich bei der Vorhangeinrichtung um eine für das Spiel, für die Aufführung bedeutende Anlage, nicht bloss um ein Element des Schmuckes und der Pracht, wie dies die Nischen von *scaenae frons* und *pulpitum* sind[4621]. Es scheint durchaus denkbar, dass die Vorhangmaschinerie nicht erst für die Steintheater entwickelt worden ist, sondern dass bereits reich ausgestattete ältere Holzbühnen wie diejenige des *M. Aemilius Scaurus*[4622] ähnliche Ausrüstungen besassen, über die allerdings im Einzelnen nichts überliefert ist. Nach Donatus Aelius[4623], einem Grammatiker des mittleren 4. Jahrhundert n. Chr., wurde der Vorhang in Rom nach dem Jahr 133 v. Chr. eingeführt, wobei als Vorhangtuch ein bunter Stoff aus dem Besitz der pergamenischen Könige Verwendung fand[4624]. Diese Nachricht lässt sich nicht mit Inhalt füllen, ist aber mit der Überlieferung, wie sie hier dargelegt worden ist, durchaus zu vereinbaren. Die ersten erhaltenen archäologischen Zeugnisse sind erst gute drei Generationen jünger. Auch später wurden figürlich verzierte Stoffe verwendet, wie Ovid und andere bezeugen[4625].

4609 Zur Datierung oben 306. Die *scaenae frons* und möglicherweise auch das *pulpitum* sind dagegen jünger, cf. hier oben 306.

4610 Zur Datierung oben 407. 420.

4611 Zur Datierung cf. auch den Katalogteil *s. v.*

4612 Die Vorhangeinrichtung von Iguvium hielt schon Courtois 1989, 90 und 110 für sekundär und kaiserzeitlich. So jetzt auch Marcattili, Gubbio a a. O. (oben Anm. 3072) 66f.

4613 cf. zuletzt Dupré ScAnt 2004–2005 a. O. (oben Anm. 2994) 527–543, Abb. 1–10. X. Dupré Raventós, El teatro de Tusculum: Un estado de la cuestion, Jornadas 2006, 365–371, Abb. 2–10.

4614 Dazu oben 300 und im Katalogteil *s. v.*

4615 Zur Datierung oben 426 und besonders den Katalogteil *s. v.*

4616 Zum Problem der Datierung von Alba Fucens cf. oben 295 mit Anm. 2971 und den Katalogteil *s. v.*

4617 cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Tibur, Hercules-Heiligtum.

4618 Dennoch bestreitet Courtois 1989, 100 und nochmals 192, dass es in spätrepublikanischer Zeit Vorhangeinrichtungen gab; cf. auch a. O. 185.

4619 Zu den ältesten Bühnenhäusern römischer Theater oben 298.

4620 Cic. Cael. XXVII 65: *aulaeum tollitur*. Dazu Beare, The Roman Stage a. O. (oben Anm. 2309) 268.

4621 Dazu oben 439.

4622 Dazu oben 275.

4623 Don., Excerpta de commoedia 8, 8 (Wessner): *aulaea quoque in scaena intexta sternuntur, quod pictus ornatus ex Attalica regia Romam usque perlatus est; pro quibus siparia aetas posterior accepit. Est autem mimicum velum, quod populo obsistit, dum fabularum actus commutantur.*

4624 So auch Beare, The Roman Stage a. O. (oben Anm. 2309) 267f. Eine kritischere Interpretation bringt E. Reisch, RE 4, 1896, 2399.

4625 Ov. met. 3, 111–114; zitiert bei Formigé, Remarques, 59 mit Anm. 1. Auch Verg. georg. 3, 24. Amm. 16, 12, 57. Alle zitiert bei Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 120, Anm. 4.

Beiseite gelassen wurde bisher in unserer Diskussion das *theatrum tectum* in Pompeii, wo ein Vorhanggraben erhalten ist, Einlassungen für Vorhangantennen allerdings nicht nachgewiesen sind[4626]. Ein abgetrennter Raum im Ostteil des *hyposcaenium* kann als Manöverkammer angesprochen werden, auch wenn keinerlei Spuren einer Windenmechanik erhalten sind. Archäologisch scheint eine Vorhangeinrichtung in einem Steintheater damit bereits für die Jahre nach 80 v. Chr. belegt[4627]. Allerdings bleibt unsicher, ob es sich hier bereits um einen komplexen Vorhangmechanismus mit Seilzügen und beweglichen Antennen gehandelt hat, von denen keine Reste erhalten sind[4628]. Auch einfachere Lösungen sind möglich. Bei einer Bühnenbreite von weniger als 20 m wäre denkbar, dass einige wenige feste Vorhangmasten vorhanden waren, die keine Spuren hinterlassen haben, vielleicht bloss zwei seitliche und ein dritter im Zentrum. Oder noch näher liegen könnte, da ein Dach vorhanden war, eine Einrichtung, mit welcher der Vorhang mit Seilen und über Rollen am Dach bewegt wurde. All dies bleibt hypothetisch, und es ist jedenfalls angezeigt, das *theatrum tectum* von Pompeii nicht als ältestes Beispiel für eine Vorhangeinrichtung mit beweglichen Vorhangantennen zu betrachten, solange keine Antennenhalterungen nachgewiesen sind.

Die erhaltenen Vorhangeinrichtungen

Im Folgenden geht es darum, die archäologisch überlieferten Vorhangeinrichtungen näher zu betrachten[4629]. Grundsätzlich ist sich die Forschung über das Funktionieren der *aulaea* zwar einig[4630], doch der Mechanismus im Einzelnen ist nicht immer klar, zumal es in der Anordnung und in der Form der Masteinlassungen Varianten gibt und diese zudem nicht immer mit einem Vorhanggraben verbunden sind[4631].

Der Vorhanggraben

Nur für einen Teil der aufgeführten Vorhangeinrichtungen stehen ausreichende Angaben für eine Detailanalyse zur Verfügung. Gleichwohl lässt sich ein Gesamtbild zeichnen. Ein erstes archäologisches Element ist der Vorhanggraben. Ein solcher ist meist vorhanden, ist aber kein unabdingbares Element der Vorhangeinrichtung. Manchmal ist er, wie in Acelum und Concordia, mit Ziegeln gepflastert; in Luna sind die Wände im Westteil mit Ziegeln verkleidet[4632]. Seine Rückmauer kann unterbrochen sein und damit den Durchgang ins *hyposcaenium* ermöglichen, wie in Antium oder in Ostia. Bei einer ganzen Reihe von Theatern mit Vorhangeinrichtungen hat es jedoch keinen Vorhanggraben gegeben, der durch eine Mauer vom *hyposcaenium*-Bereich abgetrennt war, so in Augusta Taurinorum, Brixia, Helvia Ricina, Iguvium, Nora, Regina, Sarnus 2 und Tergeste sowie ausserhalb Italiens in Augusta Emerita, Baelo, Caesaraugusta, Olisipo, Segobriga, Rusicade, Thamugadi und Thugga. Eine Reihe dieser Bauten gehört schon ins spätere 1. und ins 2. Jahrhundert n. Chr., aber es gibt darunter auch einige frühe, noch augusteische Beispiele, insbesondere Sarnus 2, Augusta Emerita und, wenig jünger, Baelo; wenn ein Vorhanggraben fehlt, konnten die Balken des Bühnenbodens nicht auf dessen Rückmauer abgestützt werden[4633]. Somit waren andere Lösungen erforderlich. Man hat sich mit Stützen im *hyposcaenium* geholfen, wie in Nora, Sarnus 2, Olisipo und Thamugadi deutlich ist; in Nora liegen die Mastöffnungen am Fuss der Ziegelpfeiler für den Bühnenboden. In Augusta Taurinorum sind die tragenden Pfeiler des Bühnenbodens konstruktiv an die Öffnungen für die Vorhangmasten angebaut[4634]; in Brixia ist an die Mastöffnungen ein eigentlicher Stylobat für die Stützpfeilerreihe angelehnt[4635].

In einzelnen Bauten findet sich zusätzlich ein überwölbter Bedienungsgang unter dem eigentlichen Vorhanggraben; die Beispiele sind selten, wohl weil es sich um eine aufwendige Konstruktion handelte, die besonders tief in den Boden eingesenkt werden musste. Überwölbte Gänge sind nachgewiesen in Herculaneum[4636], Nuceria 2/3[4637],

4626 Trotz Courtois 1989, 122. 188.

4627 Zur Datierung des *theatrum tectum* von Pompeii cf. den Katalogteil *s. v.*

4628 Courtois 1989, 121f. datiert das *pulpitum* und den Vorhanggraben des *theatrum tectum* ohne ausreichende Gründe in die augusteische Zeit. Sie glaubt, dass der Vorhanggraben überwölbt gewesen sei, dass es also einen Bedienungsgang ähnlich wie in Nuceria 2/3 und in Pompeii 4 gegeben hat, was aber nicht nachzuweisen und ganz unwahrscheinlich ist. Zum Bedienungsgang unten 464, zur einheitlichen Datierung des *theatrum tectum* cf. den Katalogteil s. v. Pompeii, *theatrum tectum*.

4629 cf. die Zusammenstellung oben 460–470.

4630 cf. dazu E. Frézouls, Dioniso 43, 1969, 155f.

4631 Zur Funktion der Vorhangeinrichtungen im Einzelnen cf. hier unten 471–475.

4632 cf. Frova, RivStLig 1980 a. O. (oben Anm. 3029) 12, Abb. 6; die Funktion dieser Verkleidung bleibt unklar.

4633 Dazu oben 441f.

4634 cf. Courtois 1989, 269, Abb. 276.

4635 cf. Courtois 1989, 266, Abb. 268.

4636 cf. die Schnittzeichnung von Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) Taf. 36, bei Courtois 1989, 126, Abb. 100. Es gibt keinen Grund, mit Courtois die Angaben von Mazois in Zweifel zu ziehen. Dagegen wird man wie im grossen Theater von Pompeii neben den Mastöffnungen im Gewölbe des unteren Ganges eine zweite Reihe annehmen, die nur bis auf das Gewölbe hinunter reichte und nicht mehr nachzuweisen ist.

4637 Hier ist offen, zu welcher Phase die Vorhangeinrichtung gehört, cf. den Katalogteil *s. v.* cf. im Weiteren Courtois 1989, 130, Abb. 105.

Pompeii 4[4638] und Tauromenion 2[4639]. Eine vergleichbare Anlage, wo der unterhalb des Vorhanggrabens verlaufende Gang aber eine spitze Abdeckung hatte, die aus gegeneinander gestellten Ziegelplatten errichtet war, scheint das Theater von Neapolis zu haben[4640]. Auch im Theater im Hercules-Heiligtum in Tibur liegt unter dem Vorhanggraben ein 2 Meter hoher Gang, die Abdeckung scheint flach gewesen zu sein[4641]. Der Vorteil solcher Gänge bestand wohl darin, dass die beweglichen Antennen auch von unten zugänglich waren, für die Wartung und im Fall von Pannen sicher eine willkommene Möglichkeit. In Nuceria[4642] und in Pompeii 4[4643] ist auch eine Treppe vom Vorhanggraben in den überwölbten Gang hinunter erhalten. Wohl kein Zufall dürfte es sein, dass alle Beispiele für diesen anspruchsvollen Typus des Vorhanggrabens in Kampanien, in Latium und im nicht allzu weit entfernten Ostsizilien zu finden sind; es wird sich um eine regionale Sonderentwicklung handeln[4644]. Pompeii 4 ist in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. entstanden[4645], Tauromenion 2 im Beginn des 2. Jahrhunderts, vielleicht ein Grund, auch die sehr ähnliche Anlage in Nuceria eher der Phase 3 dieses Theaters zuzuweisen, die um 82 n. Chr. datiert ist. Neapolis ist in den erhaltenen Teilen spätflavisch, was zur Datierung der anderen genannten Bauten passt. Wenig wahrscheinlich ist, dass es sich auch in Herculaneum um eine spätere Erneuerung handeln könnte[4646]. Als augusteisches Beispiel bleibt wohl ohnehin auch das Hercules-Heiligtum von Tibur[4647].

Da der Vorhanggraben sich tief im Untergrund befand und nicht fest überdacht war[4648], musste für die Entwässerung des Grabens selber und auch für die Ableitung des Wassers aus der Orchestra[4649] die konstruktive Lösung gefunden werden. Um Schwierigkeiten zu vermeiden hat man die Entwässerungskanäle aus der Orchestra oft seitlich unter dem Bühnenbereich durchgeführt und damit in Kauf genommen, dass ihre einfach oder doppelt gebogene Führung einen leichten Abfluss auch behindern konnte, sich Material ansammelte, das zur Verstopfung der Leitung führten konnte. Gelegentlich wurde der Vorhanggraben selber zum Wasserkanal, wie dies in Faesulae und auch in Syrakusai S 4 der Fall gewesen ist. In Baelo verläuft ein zusätzlicher Abzugskanal[4650] quer durch das *hyposcaenium*, der wohl das Abwasser der Wasserkunst am *pulpitum* abführte; da es in diesem Bühnenhaus keinen Vorhanggraben gab, ergaben sich auch keine Konflikte. In Nuceria durchqueren die Abzugskanäle in unregelmässigem Verlauf, wohl dem Gefälle folgend, das *hyposcaenium* und damit auch den Vorhanggraben, den sie überbrücken[4651]. Quer durch das *hyposcaenium* laufen die Abzugskanäle auch in Alba Fucens[4652], Amiternum[4653] und Ferentium[4654]; man wird vermuten, dass entsprechende Lösungen auch anderswo getroffen wurden[4655]. Wie die tiefen Vorhanggräben, insbesondere diejenigen mit einem unteren Bedienungsgang entwässert wurden, bleibt meist unbekannt. Genauere Beschreibungen liegen bloss für einige gallische Theater vor. Im Theater von Lugdunum[4656] war der Boden des Vorhanggrabens aus Ziegeln mit einem Gefälle versehen und das Wasser wurde nahe dem einen Ende durch eine Öffnung in der Mauer des *hyposcaenium* in einen Brunnenschacht abgeführt. In Arelate diente der unterste, verengte und nur 0,47 m tiefe Teil des Vorhanggrabens als Abflusskanal[4657]. In Arausio gab es auf dem Boden des Vorhanggrabens einen besonderen schmalen Entwässerungskanal[4658], der sich ins *hyposcaenium* entleerte. Eine ähnliche Lösung findet sich auch beim in den Fels gehauenen Vorhanggraben in Vasio[4659]. Das Entwäs-

4638 Courtois 1989, 121f. nimmt zu Unrecht auch für das *theatrum tectum* in Pompeii eine solche Anlage an, dazu hier oben460, Anm. 4628.

4639 In Scolacium gab es keinen solchen Gang, wie ihn die Ausgräber zunächst vermutet hatten; cf. den Katalogteil *s. v.*

4640 Diese Interpretation legt die Beschreibung von G. de Petra, Atti dell'Accademia Pontaniana 16, 1884, 52 nahe.

4641 Genaue Angaben fehlen, cf. C. F. Giuliani, Tivoli. Il santuario di Ercole Vincitore (2004) 52.

4642 cf. Courtois 1989, 129, Abb. 102, A.

4643 Nach Courtois 1989, 129.

4644 Solche Einrichtungen sind keineswegs *di norma*, wie C. F. Giuliani, Tivoli. Il santuario di Ercole Vincitore (2004) 52 meint.

4645 Die Annahme von Courtois 1989, 121, schon das augusteische Theater von Pompeii 3 habe eine Vorhanganlage gehabt, bleibt Spekulation; die Bautätigkeit augusteischer Zeit hat nur den Cavea-Bereich betroffen, cf. den Katalogteil *s. v.* Pompeii, grosses Theater.

4646 Abgesehen von der Ausmalung der *aditus* im Vierten Stil hat Pagano, CronErc 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 150, der das Bauwerk eingehend studieren konnte, kaum spätere Erneuerungen beobachtet.

4647 Eine nachaugusteische Bautätigkeit scheint dort bisher nicht nachgewiesen worden zu sein.

4648 In Suessa konnte der Vorhanggraben mit einem Bretterboden verschlossen werden.

4649 Dazu oben 398–400 zu den verschiedenen bezeugten Lösungen.

4650 Er fehlt auf dem Plan bei M. Ponsich/S. de Sancha, Kongress Mérida, neben S. 254.

4651 cf. Courtois 1989, 128f., Abb. 102f., B.

4652 cf. den Plan bei J. Mertens, Alba Fucens 1 (1969) 77, Abb. 18.

4653 cf. den Katalogteil *s. v.*; auf dem veröffentlichten Plan nicht eingetragen.

4654 cf. Courtois 1989, 153, Abb. 141.

4655 Über die Art der Abführung des Meteorwassers und auch des Wassers aus den Wasserspielen der *pulpitum*-Front ist archäologisch wenig bekannt.

4656 A. Ducaroy/A. Audin, Gallia 18, 1960, 61f.

4657 Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 74.

4658 Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 76.

4659 Ducaroy/ Audin, Gallia 18, 1960, 79.

serungsproblem stellt sich auch für die einzelnen Masteinlassungen, wo auf jeden Fall zu vermeiden war, dass die hölzernen Masten Feuchtigkeit aufnahmen und aufquollen[4660]; in Vasio[4661] sind die Mastenden durch besondere Randeinfassungen auf dem Grabenboden geschützt.

Die Masthalterungen

Die Existenz der Vorhangantennen wird durch die Masthalterungen bezeugt, in welchen sie geführt worden sind. Die Form der schachtartigen Öffnungen kann unterschiedlich sein. Sie sind aufgemauert, teilweise in *opus latericium* wie in Acelum, Verona und wohl auch in Augusta Praetoria[4662]. Beim Theater am Kapitol in Pola sowie in Acinipo und Caesaraugusta sind die Mastschächte in den Fels abgetieft. Manchmal sind sie oben mit drei Orthostatenplatten wie in Asculum[4663], Carsulae[4664], Ferentium[4665], Iguvium und Spoletium[4666] oder mit Mauerwerk wie in Saepinum[4667] gegen die Rückwand der *pulpitum*-Front gesetzt; in Pola (Theater am Kapitol)[4668] sind es senkrechte dreiseitige Steinrinnen, die oberhalb der Felsschächte gegen die Rückseite der *pulpitum*-Front gestellt sind. In Spoletium sind in die *latericium*-Mauer des *pulpitum* als Verstärkung hinter den Mastöffnungen Kalksteinorthostaten eingelassen[4669]. Daneben gibt es Beispiele, wo die Öffnungen oben mit einer Steinplatte abgedeckt sind, in welche die Mastöffnung eingearbeitet ist. Gelegentlich sind in die Rückseite der *pulpitum*-Front oder auch in der Frontseite der *hyposcaenium*-Mauer Schlitze als Führungen für die Antennenmasten eingearbeitet[4670], so in Faesulae[4671] und Vasio. Eine besondere, noch unkanonische Lösung ist in Leptis Magna vorhanden, wo aus der Mauer im Vorhanggraben und in den Mastöffnungen selber einzelne Steinquader vorstehen, welche eine Führung für die Vorhangantennen bilden[4672].

Meist ist eine Reihe von einzelnen Mastöffnungen vorhanden wie in Acelum, Asculum, Augusta Taurinorum, Brixia, Carsulae, Casinum, Eporedia, Faleria 2, Ferentinum[4673], Ferentium, Helvia Ricina, Herculaneum, Iguvium[4674], Luna, Minturnae, Mons Aegrotorum, Nemi 2, Nora[4675], Peltuinum, Pola (Kapitoltheater), Saepinum, Scolacium[4676], Sarnus 2, Spoletium, Suessa, Urbs Salvia sowie in Syrakusai S 4–S 5[4677], Tauromenion 2[4678]; Apta Iulia, Forum Iulii; Acinipo, Baelo, Caesaraugusta, Italica, Olisipo, Regina, Segobriga, Tarraco; Leptis Magna, Rusicade, Sabratha, Thugga, Thamugadi. Sie sind in der Regel rechteckig, so nachgewiesen in Acelum (0,25 auf 0,3 m), Augusta Praetoria (0,44 auf 0,38 m)[4679], Brixia, Casinum, Minturnae, Nemi 2, Nora, Saepinum, Sarnus 2 (0,5 auf 0,3 m), Spoletium und Tibur (Hercules-Heiligtum), in Tauromenion 2 und in Augustodunum, in Augusta Emerita, Pollentia, Segobriga und Tarraco, sowie schliesslich in Leptis Magna, Rusicade, Sabratha, Thugga (0,25 auf 0,35 m) und Thamugadi. Selten sind sie quadratisch, so in Luna und in Syrakusai, wo die Abmessungen jeweils 0,35 auf 0,35 m betragen, und in Ferentium, wo die Masse mit 0,7 auf 0,7 m ausserordentlich gross sind. Nur in Baelo sind die Mastöffnungen im Querschnitt T-förmig. In Regina

4660 Wir wissen nicht, ob die Masten fest installiert waren oder nur für die Aufführungen montiert wurden, was bei komplexen Anlagen wenig wahrscheinlich scheint. Die Feuchtigkeit muss jedenfalls ein Problem für die Vorhangeinrichtungen gewesen sein, cf. unten 475. Die Vorhangstoffe selber wurden nach Schluss der Aufführung entfernt und deponiert, cf. Amm. 16, 6, 3 und 28, 6, 29. Dazu schon Frova, RivStLig 1980 a. O. (oben Anm. 3029) 21.

4661 Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 79.

4662 Hier sind die sichtbaren Teile moderne Restaurierung, die sich aber wohl auf erhaltene Reste abstützt.

4663 So nach dem Plan bei U. Laffi/M. Pasquinucci, Asculum 1 (1975) Abb. 58; heute nicht mehr sichtbar.

4664 cf. Courtois 1989, 250, Abb. 246.

4665 cf. Courtois 1989, 153, Abb. 141.

4666 cf. Courtois 1989, 148, Abb. 131.

4667 cf. Courtois 1989, 144, Abb. 124.

4668 cf. Courtois 1989, 171, Abb. 166.

4669 cf. Courtois 1989, 148, Abb. 131.

4670 cf. hierzu auch die Bemerkungen von Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 74.

4671 cf. Courtois 1989, 158, Abb. 148.

4672 Dazu im Einzelnen Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 97f. mit Taf. 79, 3–4; 81–82. 84. Zu den Schlitzen müssen weitere Halterungen aus vergänglichem Material gekommen sein. Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 80 weisen darauf hin, dass der Vorhanggraben nicht freigelegt worden ist und vermuten in der Tiefe die Reste einer zweiten Reihe von Mastöffnungen, was aber blosse Spekulation bleibt.

4673 Hier ist bisher nur ein einziger Lochstein für eine Antenne beobachtet worden.

4674 Die Steinplatten mit Doppelöffnung, wie sie schematisch auf dem Plan bei Cenni, Gubbio a. O. (oben Anm. 4134) Taf. 2, a (danach Courtois 1989, 91, Abb. 65) eingetragen sind, hat es nicht gegeben.

4675 Auf dem Steinplan bei G. Pesce, Guida agli scavi di Nora [2](1972) sind die Öffnungen nicht eingetragen, nur die Pilaster an der Rückwand der *pulpitum*-Front, die ihnen entsprechen, sind wiedergegeben.

4676 Hier gibt es zwei Systeme von Öffnungen, die aber nicht gleichzeitig sind, cf. Arslan, in: R. Spadea, Skylletion a. O. (oben Anm. 3051) 99. cf. auch Courtois 1989, 240.

4677 cf. Courtois 1989, 272, Abb. 280.

4678 Die mit modernen Metallplatten verschlossenen Mastöffnungen sind teilweise sichtbar bei Courtois 1989, 275, Abb. 284.

4679 Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 80.

weisen die rechteckigen Mastöffnungen auf der Orchestraseite eine kleine rechteckige Ausbuchtung auf. In Leptis Magna sind die eigentlichen Schächte für die Masten mit erhaltenen Abmessungen von 0,5, bzw. 0,8 m auf 0,42–43 m eher gross. Auf dem Grund des Schachtes[4680] finden sich rechteckige Einlassungen für die eigentlichen Masten von nur 0,27 auf 0,23 m[4681].

Daneben gibt es Beispiele für zwei Reihen von Öffnungen[4682], so in Alba Fucens[4683], Augusta Emerita[4684], Ostia, Tergeste und Verona sowie in Augustodunum, Lugdunum und Vienna. Meist sind die beiden Öffnungen paarweise senkrecht zum Vorhanggraben angebracht. Nur in Verona[4685] sind sie in einer Abdeckplatte diagonal nebeneinander angeordnet; hier gibt es neben Doppelöffnungen auch Platten mit nur einer Öffnung. In Tergeste stehen die Öffnungen der beiden Reihen diagonal angeordnet unmittelbar nebeneinander, ohne dass sie im erhaltenen Zustand verbunden wären. In Alba Fucens hatten beide Öffnungen mit Abmessungen von 0,4 auf 0,36 m eine dem Quadrat angenäherte rechteckige Form, ähnlich auch in Tergeste (0,25 auf 0,3 m). In Augusta Emerita misst die eine Öffnung 0,5 auf 0,5 m, die andere 0,3 auf 0,3 m. In Ostia ist die eine Öffnung rechteckig, die andere quadratisch. Für die Doppelöffnungen sind verschiedene Erklärungen vorgeschlagen worden[4686]. Eine entsprechende Funktion dürfte auch bei denjenigen Vorhangeinrichtungen anzunehmen sein, wo im Vorhanggraben, wie in Arausio (lichte Weite der Mastöffnungen 0,30–0,32 m), Arelate, Herculaneum[4687], Pompeii 4, Nuceria 2/3[4688], Tergeste[4689] und Vasio[4690] zwei Reihen diagonal versetzter Öffnungen vorhanden sind[4691]; in Pompeii 4 betragen die Masse 0,36 auf 0,36 m. In Herculaneum, Pompeii 4, Nuceria 2/3 handelt es sich um Vorhanggräben mit einem unteren Laufgangs, wobei jeweils nur die eine Reihe von Öffnungen dieses Gewölbe durchquert[4692]

Die bekannten Einzelmasse zu den Mastöffnungen sind zu wenig zahlreich, als dass daraus allgemeine Schlüsse zu ziehen wären. Zu beachten ist, dass die Mastöffnungen, wie manchmal bezeugt ist, innen ausgekleidet waren. Dass die gemauerten Wände für eine exakte Führung der Antennen kaum geeignet waren, macht die Schnittzeichnung einer Mastöffnung in Alba Fucens deutlich[4693], welche die Unebenheiten der Wand veranschaulicht. In Mons Aegrotorum und wohl auch in Tergeste[4694] waren die Mastöffnungen mit Blei ausgelegt. In Augusta Emerita waren sie innen mit Mörtel ausgekleidet und verstuckt. In den Öffnungen wurden zahlreiche Nägel und Holzreste gefunden. Eine besonders gute Erhaltung fand der Ausgräber von Ostia D. Vaglieri vor[4695]. Die beiden Mastöffnungen waren hier mit Cocciopesto ausgestrichen, und zwar die quadratische auf allen Seiten, die rechteckige nur auf zwei Seiten und auch hier nur im mittleren Teil. In den rechteckigen Öffnungen wurden offenbar Reste von Holzbrettern gefunden, welche eine Leere von 0,31 auf 0,35 m bildeten, in welcher sich die Vorhangantenne bewegen konnte. Holz hätte sich also an Holz bewegt. J. Formigé[4696] befand 1923, dass dieses System sehr leicht zu rekonstruieren sei, da es auch noch in den Theatern seiner Zeit zur Anwendung komme, und zwar mit ganz entsprechenden Abmessungen; leider gibt er keine näheren Hinweise.[4697]

Aus der Tiefe der Einlassungen lassen sich Rückschlüsse auf die Länge der Vorhangmasten und damit auf die Höhe des Vorhangs ziehen. Diese konnte nicht allzu gering ausfallen, denn die Zuschauer sassen mehrheitlich höher als die Bühne; dass die Zuschauer auf den höheren Rändern über den Vorhang hinweg auf die Bühne sehen konnten, liess sich

4680 cf. Caputo, Leptis Magna a. O. Taf. 79, 4; Taf. 81f.

4681 Ob dieses Mass dem Mastquerschnitt entsprach oder ob, wohl wahrscheinlicher, darin eine zusätzliche Führung für den Mast untergebracht war, bleibt offen. Zur Auskleidung der Mastöffnungen cf. die Beispiele hier unten.

4682 Zu Augusta Praetoria cf. unten Anm. 4809.

4683 cf. Courtois 1989, 137, Abb. 115.

4684 cf. R. Lantier, CRAI 1915, 171f.

4685 cf. Courtois 1989, 166, Abb. 157f.

4686 Dazu unten 472f.

4687 cf. Courtois 1989, 126, Abb. 100 nach Mazois.

4688 So nach Courtois 1989, 129 mit Plan Abb. 102; a. O. 130, Abb. 104 ist allerdings nur eine Reihe von Mastöffnungen sichtbar.

4689 cf. Courtois 1989, 263, Abb. 262f.

4690 Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 78.

4691 In Scolacium dürften die beiden Systeme von Öffnungen zwei verschiedenen Perioden zugehören, cf. oben Anm. 4677.

4692 cf. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 121 mit Abb.120. Zur Interpretation des Mechanismus im Einzelnen unten 472f.

4693 cf. Courtois 1989, 137, Abb. 115.

4694 Der Grabungsbefund ist wenig klar, cf. F. Ciliberto u. a., in: Verzàr-Bass, Trieste a. O. (oben Anm. 3415) 35, wo auch der Fundbericht von 1949 nachgedruckt ist. Die Interpretation der Bleiobjekte als Deckel (*capsule*) durch die Autorinnen ist eher auszuschliessen, da das fragliche Bleiobjekt in der Mastöffnung (*in uno dei loculi dell'iposcenio*) gefunden worden ist. Es wurde vom Ausgräber als Umrahmung (*incorniciatura*) mit einer Breite von etwa 1 m bezeichnet, welche einen im Schnitt quadratischen Fuss aufgewiesen habe.

4695 Beschrieben in D. Vaglieri, NSc 1910. 434; D. Vaglieri, Ostia (1914) 74.

4696 Formigé, Remarques 60.

4697 Formigé, Remarques 68. Auf die Einzelheiten des Mechanismus wird unten 471–475 zurückzukommen sein.

daher kaum vermeiden[4698]. Die Mastöffnungen lagen teilweise auf der Höhe des Bühnenbodens, teilweise befanden sie sich am Fuss der *pulpitum*-Mauer in der Sohle des Vorhanggrabens. Die *pulpitum*-Höhe muss dann zur Tiefe der Mastöffnungen addiert werden, um die ungefähre Länge der eigentlichen Masten zu erhalten. Da diese im untersten Teil in den Öffnungen bleiben mussten, ergibt sich für die sichtbare Vorhanghöhe ein Wert, der etwas geringer ist als die Tiefe der Mastöffnungen.

Angaben zur Tiefe der Einlassungen gibt es bedauerlicherweise nur für eine sehr beschränkte Zahl von Vorhangeinrichtungen. Ihre Tiefe betrug in Acelum 1,5 m, in Alba Fucens 2,66 m, in Casinum 3,8–4 m, in Ferentium 2 m, im Hercules-Heiligtum in Tibur wohl gegen 2 m, in den ausseritalischen Theatern von Arausio 1,99 m, Arelate etwa 3,5 m[4699], Augustodunum 2,2 m, Lugdunum 4,9 m, Vasio 2,17 m, Vienna etwa 4,7 m, Augusta Emerita 3 m, Baelo 1,4 m, in Leptis Magna 2,4 m[4700]. und in Thugga mit Einschluss der Bühnenhöhe etwa 3,05 m[4701]. Besonders tief sind die Öffnungen in Herculaneum mit 3,9 m und im grossen Theater von Pompeii mit 4 m, beide Bauten mit einem unteren überwölbten Bedienungsgang. Bei dieser wenig repräsentativen Auswahl fällt auf, dass die Tiefe von Beispiel zu Beispiel beträchtlich verschieden ist und dass sie meist eher gering bleibt. Auf Grund der bekannten Masse ergeben sich Vorhanghöhen zwischen etwas mehr als einem Meter in Baelo und gegen vier Metern in Casinum[4702]. Wie schon Formigé[4703] festgehalten hat, reichte die Vorhanghöhe bestenfalls dafür aus, die Schauspieler zu verdecken, während der Bühnenhintergrund, der ohnehin fix war, sichtbar blieb.

Auch die Anzahl der Öffnungen für die Masten ist von Bau zu Bau unterschiedlich. Die Masten dienten dazu, die ganze auf Grund der Bühnenbreite benötigte Länge des Vorhangs in leichter manövrierbare Abschnitte zu unterteilen, ihre Anzahl ist daher von der Grösse des Theaters abhängig. Zweimal 16 Öffnungen gibt es Lugdunum (Bühnenlänge 60,7 m, davon für Bühnenöffnung 48 m[4704], Gesamtbreite 108,5 m), einmal 16 Öffnungen in Ostia (Gesamtbreite 90 m), 16 und versetzt 15 im grossen Theater von Arausio (Bühnenlänge 61,2 m, davon für Bühnenöffnung 46,88 m, Vorhanggraben 46,68 m[4705], Gesamtbreite 103 m), zweimal 15 Öffnungen im noch weit grösseren Theater von Vienna (Bühnenlänge 72 m, davon für Bühnenöffnung 49,5 m[4706], Gesamtbreite 130,4 m), 15 und 14 im Theater von Arelate (Bühnenöffnung 46 m[4707]). 14 Öffnungen sind in Urbs Salvia (Gesamtbreite 93 m) zu ergänzen.

Zweimal 12 Öffnungen sind im Theater von Vasio (Bühnenbreite 46,12 m, Länge des Vorhanggrabens und damit ungefähr der Bühnenöffnung 37, 5 m, Gesamtbreite 96 m [4708]) vorhanden, 12 in Augusta Taurinorum (Bühnenlänge 44 m, Gesamtbreite etwa 76 m) sowie in Syrakusai S 4, Augustodunum (?) (Gesamtbreite 147,8 m), Augusta Emerita (Gesamtbreite 86,82 m) und Thamugadi (Bühnenlänge 30,4 m, Gesamtbreite 63,6 m), 10 in Brixia (Bühnenlänge 49,5 m, Gesamtbreite 86 m), Eporedia (Bühnenlänge 31,7 m, Gesamtbreite 72 m), Faesulae (Gesamtbreite etwa 67 m), Ferentium (Bühnenlänge 40,5 m, Gesamtbreite 54 m), Verona (davon 7 nachgewiesen; Bühnenlänge 60 m, Gesamtbreite etwa 110 m) sowie in Syrakusai S 5, Caesaraugusta (Bühnenlänge 53,3 m) und Tarraco, 9 in Augusta Praetoria (Bühnenlänge 45,55 m, Gesamtbreite 86 m), im grossen Theater von Pompeii (Bühnenlänge 33 m, Gesamtbreite etwa 61 m) und im Theater im Hercules-Heiligtum von Tibur (Bühnenlänge 41,5 m).

8 Öffnungen gibt es in Carsulae (Bühnenlänge etwa 37 m, Gesamtbreite 62 m), Helvia Ricina (Bühnenlänge 19,8 m, Gesamtbreite 71,82 m), Luna (Caveabreite 44 m), Pola (Theater am Kapitol; Bühnenlänge 47 m, Gesamtbreite 82 m), Scolacium (Bühnenlänge 24 m, Gesamtbreite etwa 60 m), Suessa (Bühnenlänge etwa 32 m), Tergeste (zweimal 6 Öffnungen erhalten; Bühnenlänge 25,15 m, Gesamtbreite 63,8 m), sowie in Baelo (Bühnenlänge 32 m, Gesamtbreite 70 m) und Leptis Magna[4709] (Bühnenlänge 45,7 m, Gesamtbreite 87,6 m), 7 in Herculaneum (Gesamtbreite 53,8) und Spoletium

4698 Fraglich ist, ob es teleskopartig ausfahrbare Vorhangantennen gegeben hat. Dazu unten 473f.

4699 Nach Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 74. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 122 gab 4,2 m an.

4700 Formigé, Remarques 61; 1933, 701 geht von einem Minimum von 0,4 bis 0,45 m aus, was richtig sein dürfte. cf. auch die Zeichnung bei Caputo, Leptis Magna a. O. Taf. 81.

4701 So Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 122.

4702 Immer vorausgesetzt, dass es sich nicht um Teleskopmasten gehandelt hat; cf. unten 474.

4703 Formigé, Remarques 61f., auch 1933, 701.

4704 Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 58

4705 Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 76.

4706 Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 73.

4707 Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 74.

4708 Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 77.

4709 Nach Caputo, Leptis Magna a. O. 98. Die teilweise nicht freiliegenden Öffnungen sind auf dem Plan a. O. Taf. 7 nicht leicht zu identifizieren, die mittlere ist nicht erhalten.

(Bühnenlänge 35 m, Gesamtbreite etwa 70 m), 6 Öffnungen in Alba Fucens (Bühnenlänge 42,5 m, Gesamtbreite 77 m), Casinum (Gesamtbreite 53,5 m), Faleria 2 (Bühnenlänge 33,2 m, Gesamtbreite 49,2 m), Iguvium (Bühnenlänge 37,09 m, Gesamtbreite 70 m)[4710]; Minturnae (Gesamtbreite etwa 78 m), Nora (Gesamtbreite etwa 38 m), Saepinum (Bühnenlänge 19,6 m), auch in Acinipo (Länge des Vorhanggrabens 24 m, Gesamtbreite etwa 62 m) und Italica (Bühnenlänge 41 m, Gesamtbreite 71 m), 5 Öffnungen sind in Mons Aegrotorum, zweimal 5 Öffnungen in Nuceria (Bühnenlänge 37 m, Gesamtbreite 96 m) vorhanden, nur 4 im sehr kleinen Theater von Nemi 2 (Gesamtbreite 28 m) und in Sarnus 2 (mit einer durch den Vorgängerbau determinierten geringen Bühnenbreite zwischen der Paraskenien).

Soweit bekannt, ist hier oben jeweils die Bühnenlänge und möglichst auch die Bühnenöffnung gegen die Cavea hin angegeben, also derjenige Bereich, der mit dem Vorhang verdeckt werden sollte. Die als Vergleichswert zusätzlich angeführte Gesamtbreite des Theaters ist nur im grossen und ganzen aussagekräftig, da die Nebenräume des Bühnenhauses wie *basilicae* und *parascaenia* in den Proportionen schwanken, aber auch ganz fehlen können. Liesse sich die Anzahl der Öffnungen mit der Bühnenbreite korrelieren, würden sich daraus weitere Schlüsse ziehen lassen, doch ist dies wegen fehlender Massangaben in der Literatur nicht systematisch möglich. Aus der Zusammenstellung ergibt sich zunächst nur soviel, dass grundsätzlich bei grösseren Bühnen mehr Antennen vorhanden waren als bei kleineren, auch wenn nicht alle angeführten Beispiele zu einer solchen Interpretation passen.

Auch präzise Angaben zum Abstand zwischen den Antennen fehlen meist, doch lassen sich aus manchen Plänen zumindest ungefähre Masse herausmessen. So lassen sich für 36 Theater Werte[4711] ermitteln, nämlich

– in Italien für Acelum (2,9 m), Alba Fucens (3,6 m), Augusta Praetoria (3,15 m), Augusta Taurinorum (2,7 m), Brixia (3 m), Carsulae (3,8 m), Casinum (4,2 m), Ferentium (3,1 m), Iguvium (6,2 m), Luna (2,6 m), Mons Aegrotorum (2,7 m), Nemi (2,7 m), Nora (2,4 m), Pola (Theater am Kapitol) (4,4 m), Pompeii 4 (2,5 m), Saepinum (3,5 m), Scolacium (3,1 m), Suessa (3,7 m), Tergeste (3,1 m), Urbs Salvia (2,6 m), Verona (4,2 m).

– in Sizilien für Syrakusai S 4 (2,7–2,9 m), Syrakusai S 5 (4,1 m), Tauromenion (2,5–2,7 m)

– in Gallien für Arausio (3 m), Augustodunum (4 m), Lugdunum (3 m), Vasio (3,33 m), Vienna (3, 3).

– in Spanien für Acinipo (4,3 m), Augusta Emerita (4,1 m), Caesaraugusta (3,8 m), Tarraco (3,1 m).

– in Afrika für Leptis Magna (4,25 m)[4712], Thamugadi (2,3 m), Thugga (2,63–3,15 m)

Die Abstände sind innerhalb eines Baus oft nicht ganz regelmässig, z. B. in Carsulae[4713] oder in Tergeste[4714] und besonders in Thugga[4715]. Insgesamt ergibt sich jedoch ein nicht uneinheitliches Bild, indem die Abstandswerte zwischen 2,3 m in Thamugadi und 4,5 m in Italica liegen. Zwischen diesen Werten kommen alle Zwischenwerte vor, ohne dass eine besondere Häufigkeit zu erkennen wäre. Einzig Iguvium fällt mit einem Mastabstand von 6,2 m einmal mehr auf; dort sind heute 3 Mastöffnungen sichtbar, zwei weitere sind nachgewiesen, eine weitere muss ergänzt werden[4716].

Eine Reihe von frühen Theatern wie Casinum, Pola (Theater am Kapitol), Verona, Acinipo, Augusta Emerita, Italica und Leptis Magna haben eher hohe Abstände über 4 m, doch stehen daneben auch zwei Bauten des späten 1. oder frühen 2. Jahrhunderts n. Chr., Augustodunum und Syrakusai S 5. Anderseits gibt es kein frühes Theater mit einem Mastabstand unter 3 Metern. Hier spiegelt sich wohl eine technische Entwicklung der Vorhangeinrichtungen, wie sie zwischen dem mittleren 1. Jahrhundert v. Chr. und dem späteren 2. Jahrhundert n. Chr. an sich auch zu erwarten ist. Jüngere Vorhänge haben tendenziell einen geringeren Mastabstand, auch wenn dies nicht in jedem Einzelfall zutrifft. Auffällig ist, dass alle Bauten mit einem Mastabstand von 3 m und darunter, also Augusta Taurinorum, Brixia, Lugdunum, Luna, Mons Aegrotorum, Nemi, Nora, Pompeii 4, Syrakusai S 4 und Thamugadi, nachaugusteisch, meist flavisch oder später datiert werden[4717].

[4710] Sichtbar sind drei Öffnungen, zwei weitere wurden nachgewiesen, und eine sechste Öffnung muss aus Symmetriegründen ergänzt werden. cf. zuletzt Sear, MedArch 2004 a. O. (oben Anm. 4133) 217.

[4711] Angaben in Metern. Nachdem die zu Grunde gelegten Pläne oft kleinformatig sind, können die Masse nur im grossen und ganzen zutreffen!

[4712] cf. Caputo, MonLib 198) a. O. 98.

[4713] cf. Courtois 1989, 142, Abb. 122.

[4714] Verzàr-Bass, Trieste a. O. (oben Anm. 3415) Faltplan.

[4715] Nach Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 122.

[4716] cf. dazu auch den Katalogteil *s. v.*

[4717] Unsichere Ausnahmen, welche ohne ausreichende Argumentation noch augusteisch datiert werden, sind Mons Aegrotorum und Syrakusai 4. Umstritten ist auch die Datierung von Lugdunum.

Zwischen der Anzahl der Masten, die durch die Bühnengrösse mitbestimmt wird, und dem Mastabstand gibt es keine festen Relationen. Thamugadi wies 12 Masten mit einem Abstand von nur 2, 3 Metern auf, während in Augustodunum 12 Masten im Abstand von 4 Metern, in Augusta Emerita von 4, 1 Metern vorhanden sind. Leptis Magna hatte wohl 8 Masten mit einem Abstand von 4, 25 Metern. Hier gab es eine besondere Lösung. Im abgetieften Teil des Vorhanggrabens wurden die 8 Mastschächte mit ihren Führungen für die Masten[4718] sorgfältig in *opus quadratum* aufgemauert[4719]; in den 7 Zwischenräumen lagen auf dem Boden des Vorhangkanals je zwei Steinblöcke mit quadratischen Einlassungen unbekannter Funktion[4720]. Wegen ihrem geringen Abstand, insbesondere aber, weil eine Mastführung fehlt, können sie nicht für zusätzliche Antennen benutzt worden sein.

Aus der Anzahl der Mastöffnungen, verbunden mit dem Mastabstand, lässt sich die ehemalige Länge des Vorhangs rekonstruieren, welche proportional zur Bühnenlänge sein muss. Den geringsten Wert erreicht mit bloss 8,1 m der Vorhang im kleinen Theater von Nemi 2 mit einer Gesamtbreite von nur 28 m. Auch der Vorhang von Mons Aegrotorum, gleichfalls einem kleinen Bau, ist mit 10,8 m kurz. Die längsten Vorhänge finden sich in den grossen Theatern von Augustodunum, wo bei einer Gesamtbreite von 147,8 m die errechnete Länge 44 m beträgt, in Arelate (46 m), Arausio (ca. 47 m), Lugdunum (48 m) und schliesslich Vienna, wo 49,5 m erreicht werden. Eher auffällig ist, dass auch in Augusta Emerita bei einer Gesamtbreite der Cavea von 86,82 m die Vorhanglänge 45,1 m beträgt. Die meisten Vorhänge haben eine Länge zwischen 20 und 30 Metern, wobei dieses Mass mit 12 Masten (wie in Augusta Taurinorum) oder mit nur 8 Masten (wie im Kapitoltheater von Pola) bewältigt wird.

Insgesamt muss der Mechanismus[4721], welcher den Vorhang bewegt hat, schwerfällig und auch schwergewichtig gewesen sein. Neben Flaschenzügen und Rollen wurden auch Gegengewichte benutzt. Solche sind bisher nur vereinzelt auch archäologisch nachweisbar[4722]. In Vienna sind im *hyposcaenium* vier ungefähr quadratische Platten aus Blei mit einer Seitenlänge von 0, 54–0,55 m gefunden worden[4723], welche J. Formigé sicher zu Recht als Gegengewichte des Vorhangmechanismus erklärt hat. Beachtlich sind die Gewichte von 102, 105, 109 und 190 kg bei einer Plattendicke von nicht weniger als 3,5 bis 4,5 cm. Drei Platten haben auf einer Seite eine Einkerbung, in welcher vielleicht ein Seil laufen konnte. In Augusta Praetoria[4724] und Calama[4725] sind Steingewichte gefunden worden, im Theater von Katane[4726] solche aus Ton. Es ist bedauerlich, dass diese wichtigen Elemente nicht genauer bekannt sind; über eine allfällige Aufhängungsvorrichtung für die Gegengewichte ist nichts bekannt. Auch die Dimensionen der Doppelöffnungen der Abdeckungen für die Masteinlassungen sind unbekannt.

Die Manöverkammer

Wie schon erwähnt worden ist[4727], wurden die Vorhangmasten mit den *aulaea* mit Hilfe von Seilzügen bewegt. Dafür war eine Windeneinrichtung notwendig, die seitlich des Vorhangs unter dem Niveau der Spielbühne oder seitlich der Bühne hinter der Trennwand zwischen Bühnenhausbereich und *aditus* untergebracht werden musste. Wenn die Höhe des *hyposcaenium* ausreichte, konnte diese Windeneinrichtung hier untergebracht werden, wie dies in Saepinum nachzuweisen ist; möglicherweise war dies auch in Iguvium so, wo die *pulpitum*-Höhe mit 1,67 m überdurchschnittlich ist[4728]. Eine Lösung ohne besondere Manöverkammer wurde auch in Tarraco[4729] und wohl auch in Tipasa[4730] gewählt, wo das *hyposcaenium* ausserordentlich tief war und sich der

---

4718 Dazu oben 462.

4719 Nach Caputo, Leptis Magna a. O. 97 war der Vorhanggraben nicht durchgehend, doch gilt dies nur für den tieferen Teil, während die Partie zwischen dem oberen Abschluss der Mastschächte und dem Niveau des *pulpitum* durchgehend blieb, cf. die Rekonstruktionszeichnungen a. O. Taf. 81. 84.

4720 cf. Caputo, Leptis Magna a. O. 98 mit Taf. 84.

4721 Im Einzelnen dazu unten 471–475.

4722 Wenig klar bleibt ein Bleifund im Theater von Tergeste, doch scheint es sich eher um die Auskleidung der Masthalterungen zu handeln. cf. im Einzelnen 463 mit Anm. 4694.

4723 Im Einzelnen Formigé, Le théâtre de Vienne a. O. (oben Anm. 3182) 24f. (leider ohne Abb.!).

4724 A. Audin, Le théâtre antique de Lyon et les rideaux de scène, Palladio 12, 1962, 6, Abb. 8.

4725 Formigé, Remarques 65. Audin, Palladio 1962, 6.

4726 Formigé, Remarques 65f. Audin, Palladio 1962, 6.

4727 cf. oben 456f.

4728 Im Gegensatz zur älteren Literatur gibt Sear, MedArch 2004 a. O. (oben Anm. 4133) 217 eine Höhe von 1, 40 m an. Courtois 89f. nannte eine Höhe 1,60 m. Am Bau ist die ursprüngliche Höhe des *pulpitum* aber nicht erhalten, cf. Marcattili, Gubbio a. O. (oben Anm. 3072) 66.

4729 cf. den Plan des *hyposcaenium*-Bereichs bei R. Mar u. a., Tarraco. Arquitectura y urbanismo de una capital provincial romana 1: De la Tarragona ibérica a la construcción del templo de Augusto (2012) 312, Abb. 182.

4730 E. Frézouls, MEFR 64, 1952, 161–165 hat eine überzeugende Rekonstruktion für die Vorhangmaschinerie im Westteil des *hyposcaenium* vorgeschlagen.

Vorhanggraben noch tiefer hinunter ausdehnte[4731]. In der Regel erreichte die *pulpitum*-Höhe keine Mannshöhe[4732]. In diesem Fall wurden im Untergrund des Bühnenhauses oft besondere Kammern angelegt, welche als Manöverkammern bezeichnet werden.

Solche Manöverkammern sind bei einer Reihe von Theaterbauten archäologisch nachweisbar. Bei den westlichen Theatern, um dies es hier geht, gibt es sie

– in Italien in Acelum, Amiternum, Casinum, Faesulae, Minturnae, Nuceria 2 oder 3[4733], Ostia, Peltuinum, Pola (Kapitoltheater), Pompeii 4, Pompeii (*theatrum tectum*), Sarnus 2, Spoletium, Suessa, Tusculum 2, Urbs Salvia und Volaterrae (?)[4734],

– in Sizilien in Syrakusai S 4–S 5,

– in der Hispania in Acinipo und Olisipo und schliesslich

– in Nordafrika in Leptis Magna.

Manöverkammern konnten aber auch fehlen, ohne dass immer zu erkennen ist, was der Grund dafür gewesen ist. Dies ist etwa in Luna der Fall[4735], offenbar auch in Tergeste. In Arelate und in Thamugadi sowie auch für Arausio und Vasio hat J. Formigé[4736] eine Vorhangmaschinerie im *parascaenium* rekonstruiert. Eine besondere Kammer fehlt auch in Augusta Praetoria, wo in der *parascaenia*-Wand westlich des Vorhanggrabens eine Reihe von sechs etwa auf dem Niveau der *pulpitum*-Oberseite ansetzende vertikale Schlitze vorhanden sind, deren Funktion nicht geklärt ist, die aber vielleicht mit dem Vorhangmechanismus zusammenhängen könnten[4737]. Oft aber wird die Manöverkammer bei der Ausgrabung der Bauten einfach nicht beobachtet worden sein, oder die Freilegung reichte nur bis auf das Niveau des *hyposcaenium* hinunter, sodass die tiefer liegende Manöverkammer nicht erkannt werden konnte. Bei nicht wenigen Bauten ist der Bereich des *hyposcaenium* heute auch wieder zugeschüttet[4738] oder mit einem modernen Bühnenboden überdeckt[4739], der keine Beobachtungen mehr zulässt. Dies dürfte z. B. auch für Herculaneum zutreffen, dessen Vorhangeinrichtung mit dem überwölbten Gang enge Parallelen zu Pompeii 4 und Nuceria 2/3 aufweist[4740]. Uns scheint offensichtlich, dass hier schon aus technischen Gründen eine solche Manöverkammer oder zumindest eine Windeneinrichtung ein unverzichtbares Element der Vorhangeinrichtung gewesen sein muss.

Die Manöverkammer besteht oft aus einem besonderen, ganz oder teilweise abgeteilten Raum seitlich des Vorhanggrabens wie in Acelum[4741], Casinum[4742], Minturnae[4743], Nuceria[4744], Ostia[4745], Peltuinum[4746], Pola (Theater am Kapitol)[4747], Pompeii (grosses Theater)[4748], Pompeii (*theatrum tectum*)[4749], Tusculum[4750] sowie in Leptis Magna. Wenn es sich um gebaute Manöverkammern handelt, sind sie in aller Regel rechteckig oder allenfalls trapezförmig wie in Sarnus, wo die äussere Kammerseite durch die schrägen Proskenien der ersten Phase vorgegeben sind. In den gewachsenen Fels eingetiefte Kammern sind dagegen, den Bedürfnissen einer um eine senkrechte Achse drehenden Winde folgend, rund oder doch dem Kreisgrundriss angenähert, wie in Acinipo, wo zwei runde Kammern hintereinander angeordnet sind[4751], und in Syrakusai, wo die Vorhanggräben der Phasen S 4 und S 5 in der Achse eine Kammer aufweisen; in Acinipo, wo eine solche Anordnung wegen der Präsenz des *basilicae*-Unterbaus offenbar nicht erwünscht war, wird die Achse

4731 Offen bleibt, ob die seitlich des Vorhanggrabens angeordneten Sandsteinpfeiler in Libarna in einem Zusammenhang mit dem Vorhangmechanismus stehen.

4732 Zur *pulpitum*-Höhe oben 443.

4733 Zur Phasenzugehörigkeit der Vorhangeinrichtung in Nuceria cf. oben 463 mit Anm. 4694.

4734 Nicht sicher nachgewiesen, cf. Courtois 1989, 163 mit Abb. 154, welche einen schmalen Durchgang vom Nordost-*aditus* hinter das *pulpitum* und einen Sockel mit dem Vorhangmechanismus in Zusammenhang bringt.

4735 cf. Frova, RivStLig 1980 a. O. (oben Anm. 3029) 20f.

4736 Formigé, Remarques 62–68; Notes 701; dazu unten 470–475.

4737 Zu einer möglichen Erklärung im Einzelnen auch unten 469.

4738 Etwa in Faesulae, in Thugga oder in Tipasa (nur Vorhanggraben).

4739 So etwa in Arausio, Augusta Bagiennorum oder Lugdunum.

4740 cf. oben 460f.

4741 Die Kammer auf der Westseite des *hyposcaenium* ist schlecht erhalten, die Pläne von 1878 und von 1993 bei G Rosada, QdAV 6, 1990, 94, Abb. 2 und Antichità altoadriatiche 41, 1994, Abb. 9 nach S. 208, entsprechen sich nicht exakt, was den Mauerbestand und die Position der darin liegenden rechteckige, aus Ziegeln gemauerte Einlassungen angeht.

4742 cf. Courtois 1989, 115 mit Abb. 81.

4743 cf. Courtois 1989, 120 mit Abb. 84. 87–88.

4744 cf. Courtois 1989, 129 mit Abb. 108.

4745 Hier ist der Manöverraum definiert durch die Ecke des *hyposcaenium* und eine Mauerecke am Westende der Rückmauer des Vorhanggrabens.

4746 Der Erhaltungszustand ist besonders gut, cf. D. Nepi, RendPontAcc 84, 2011/2012, 343, Abb. 6f.

4747 cf. Courtois 1989, 169 mit Abb. 167–169.

4748 cf. Courtois 1989, 225 mit Abb. 210. 212.

4749 cf. Courtois 1989, 121f. mit Abb. 89.

4750 Dupré, Scavi archeologici di Tusculum a. O. (oben Anm. 2994) 316 mit Abb. 232. 245; die Untersuchungen der Kammer waren 1999 im Gang.

4751 Unklar ist, ob es sich um eine gleichzeitige Doppelanlage oder um zwei Phasen handelt; der Bereich ist heute von einem modernen Metallrost auf der Ebene des ehemaligen Bühnenbodens überdeckt.

der Vorhangseile in einem spitzen Winkel ins *hyposcaenium* zurückgeführt, wo die beiden runden Kammern angeordnet sind. Rund ist auch die gebaute Manöverkammer in Amiternum. In Spoletium[4752] ist eine runde ausgemauerte Manöverkammer mit einem Durchmesser von 2,8 m ins *hyposcaenium* eingetieft worden. Eine hufeisenförmige, zur Flucht des Vorhanggrabens hin geöffnete Manöverkammer gibt es in Faesulae[4753]. In Urbs Salvia weist die rechteckige Kammer eine bogenförmige Aussparung gegen die Bühnenfront hin auf[4754]; die Art der Gestaltung des Bodens der Kammer ist nicht bekannt. In Olisipo findet sich im östlichen *hyposcaenium*-Bereich eine kreisförmige im Zentrum vertiefte Mulde mit einem Durchmesser von etwa 2,5 m, die wie der *hyposcaenium*-Boden mit *opus signinum* ausgelegt ist. Sie ist mit zwei sorgfältigen Kanälen mit dem Vorhanggraben verbunden. Es wird sich angesichts der sorgfältigen Konstruktion kaum bloss um ein Wasserauffangbecken gehandelt haben[4755]. Angesichts der Position unmittelbar südlich der östlichsten Mastöffnung des Vorhangs kann man an eine Funktion als Manöverkammer denken, auch wenn die Kanäle auf eine zusätzliche Funktion als Sammelort für Flüssigkeit hinweisen; die Abtiefung um nur etwa 0,45 m gegenüber dem *hyposcaenium*-Boden ist allerdings gering, die zur Verfügung stehende Gesamthöhe bis zum Bühnenboden bleibt unbekannt[4756].

In der Regel scheinen die Manöverkammern am von der Cavea aus gesehen linken Ende des Vorhanggrabens angeordnet worden zu sein[4757]; im Kapitoltheater von Pola gibt es an beiden Enden des Vorhanggrabens Kammern mit Resten der Windeneinrichtung, ebenso in Sarnus, wo die Trennmauern zwischen Manöverkammer und Vorhangbereich (nur auf der Westseite?) eine Öffnung für die Seile der Zugeinrichtung aufweisen[4758]. Auch für Volaterrae[4759] sind zwei Manöverkammern angenommen worden. In Amiternum ist ausser der genannten kreisförmigen Kammer auf der Ostseite des Vorhanggrabens eine rechteckige Kammer auf der Westseite vorhanden, welche möglicherweise den Abstieg in den Vorhanggraben ermöglicht hat, wo es aber keinerlei Anzeichen für einen zweiten Windenmechanismus gibt.

Winden

Nicht selten sind auch Reste der Windeneinrichtung, insbesondere Lagersteine für die Achsen gefunden worden. Beispiele gibt es in den Theatern von Acelum, Casinum[4760], Faesulae, Minturnae, Nuceria, Ostia, Peltuinum, Pola (Theater am Kapitol), Pompeii (grosses Theater), Suessa (in beiden Manöverkammern) sowie, ausserhalb Italiens, in den Theatern von Acinipo, Olisipo (?) und Leptis Magna. In der Regel handelt es sich um Blöcke, welche eine Öffnung als Lager der Winde enthalten, mit welcher die Vorhangseile bewegt wurden. Die Winde hatte offensichtlich zumeist eine senkrechte Achse, was die Lagerung auf einem festen Untergrund bedeutete und das Drehen der Winde durch Umschreiten ermöglichte. Winden mit einer senkrechten Achse sind bezeugt in den rechteckigen Manöverkammern von Acelum[4761], Casinum,

---

4752 cf. den Plan von U. Ciotti, Spoletium 10 (= VII 1+2), 1960, Faltplan. Die Funktion als Manöverkammer wird zu Unrecht bestritten von cf. Courtois 1989, 148 mit Abb. 128 (nach Ciotti).

4753 Courtois 1989, 156 mit Abb. 149.

4754 Dies ist auf dem im Einzelnen nicht genauen Plan bei Delplace, La romanisation du Picenum a. O. (oben Anm. 4124) 282, Abb. 35 angedeutet.

4755 So Th. Hauschild, MM 31, 1990, 355. 365, zu no. 70, mit Taf. 34, b und Beil. 1; eine etwa gleich grosse, orchestraseitig angrenzende runde Vertiefung ist sekundär.

4756 Wenn die bei Hauschild, MM 1990 a. O. Abb. 14 rekonstruierte Bühnenhöhe das Richtige träfe, bliebe für die Gesamthöhe der Kammer nur etwa 1,4 m. Die erhaltenen Blöcke des *pulpitum* bezeugen für dieses jedoch eine Höhe von 1, 038, cf. die in der Höhe vollständig erhaltenen Blöcke a. O. 376f., no. 1. 3. 4. 7, Abb. 9, Taf. 35 a-d. Nach dem Schnitt a. O. Abb. 14 liegt ihr Auflager 0,34 m höher als der Boden des *hyposcaenium*, woraus sich eine maximale Höhe der allfälligen Manöverkammer bis OK Bühnenboden von 1,83 m ergibt, was ausreichend sein dürfte.

4757 Dies bemerkte schon Formigé, Notes 701, welcher die Position mit der Rechtshändigkeit der Maschinisten erklärte; zustimmend Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 62.

4758 cf. Courtois 1989 a. O. 123f. mit Abb. 94. Der Text spricht von zwei Öffnungen, auf Abb. 94 ist aber nur bei der Mauer vorn, nicht bei derjenigen im Hintergrund eine Öffnung zu erkennen.

4759 A. de Agostino, NSc 1955, 180 mit Taf. 3; tatsächlich entspricht der Tür M auf der Gegenseite die Tür N, cf. Courtois 1989, 160, Abb. 152. Courtois 1989, 163, nimmt, wie bereits oben Anm. 4734 vermerkt worden ist, eine Manöverkammer bei M an. Existenz und Ausformung der Manöverkammer bleiben in jedem Fall unsicher.

4760 Der Stein wurde nicht in zentraler Position aufgefunden, sondern liegt im Bereich der Ostecke der Kammer, cf. G. Carrettoni, NSc 1939, Taf. 6. Der Stein ist auch heute durchaus noch vorhanden, wenn auch von anderem Material, das in der Manöverkammer gelagert ist, teilweise verdeckt; unrichtig ist die gegenteilige Angabe bei Courtois 1989, 115 mit Abb. 81, welche die andere Hälfte der Manöverkammer zeigt.

4761 Hier liegt ein Stein mit Einlassung in der Manöverkammer, in zentraler Anordnung nach dem Plan der neuen Grabung, cf. G. Rosada, Antichità altoadriatiche 41, 1994, Abb. 9 nach S. 208, gegen den östlichen Rand hin versetzt auf dem Plan von 1878, cf. G. Rosada, QdAV 6, 1990, 94, Abb. 2. Daneben gibt es im mittleren Bereich des *hyposcaenium* noch einen zweiten entsprechenden Stein mit Einlassung, welcher kaum mit dem Vorhangmechanismus verbunden werden kann. Auch ein Zusammenhang mit einem Bühnenmechanismus, wie dies vorgeschlagen worden ist, lässt sich nicht leicht begründen.

Minturnae (?), Nuceria (?), Peltuinum, Pola (Theater am Kapitol), Pompeii (grosses Theater) (?), Suessa[4762] sowie, ausserhalb Italiens in Leptis Magna, ferner in den Theatern mit kreisförmiger oder abgerundeter Manöverkammer von Faesulae, Syrakusai S 5, Acinipo, vielleicht auch in Olisipo, wenn die oben[4763] erwogene Interpretation der runden Vertiefung richtig ist, in deren vertieftem Zentrum die senkrechte Windenachse fixiert gewesen sein muss. Auch alle übrigen bekannten Kammern mit kreisförmigem oder abgerundetem Grundriss, nämlich Amiternum, Spoletium, Urbs Salvia und Syrakusai S 4, müssen vertikale Windenachsen aufgewiesen haben, auch wenn dort keine Lagersteine für die Windenachse erhalten sind.

Oft ist ein einziger Lagerstein für die Windenachse vorhanden, der meist zentral angeordnet ist, insbesondere in den Manöverkammern mit kreisförmigem oder abgerundetem Grundriss wie Faesulae, Syrakusai S 5, Acinipo[4764], aber auch in einem Teil der rechteckigen Manöverkammern, nämlich in Pola (Theater am Kapitol)[4765] und in Leptis Magna. Einen einzigen, aber nicht zentral angeordneten Lagerstein mit einer Einlassung haben Acelum und Casinum. In all diesen Fällen ist davon auszugehen, dass eine einzige Winde mit senkrechter Achse vorhanden war. In Pola (Kapitoltheater) ist beim Stein der nördlichen Manöverkammer noch die metallene Drehkapsel für die Achse mitsamt einem Vergusskanal erhalten geblieben[4766]. In Nuceria[4767] und im grossen Theater von Pompeii[4768] sind dagegen zwei Lagersteine offensichtlich gleichzeitig eingebracht, in Minturnae[4769] sind gar drei Lagersteine vorhanden. Wie diese Situation im Einzelnen zu interpretieren ist, bleibt zu überlegen.

Eine horizontale Achse ist nachgewiesen in Ostia[4770] und in Nuceria[4771]. Horizontale Achsen wurden von Formigé[4772] auch in Arelate und Thamugadi sowie in Arausio und Vasio[4773] beobachtet und von A. Audin für das grosse Theater von Lugdunum[4774] angenommen; hier sind allerdings keine archäologische Reste vorhanden[4775]. Es ist offensichtlich, dass dieser Maschinerietypus dort schlecht nachzuweisen ist, wo, wie dies häufiger der Fall ist, die Mauern seitlich der Bühne nicht mehr hoch erhalten sind. Eine Maschinerie mit horizontalen Achsen gab es möglicherweise auch in Augusta Praetoria[4776], wo in der Wand neben der Bühne sechs sorgfältig gebaute Schlitze erhalten sind; eine Rekonstruktion der Maschinerie scheint bisher nicht versucht worden zu sein.

In Saepinum ist im *hyposcaenium* zwischen der ersten und der zweiten Mastöffnung ein Lagerstein mit einer und ein weiterer mit zwei kleineren Öffnungen gefunden worden; unklar bleibt, ob es im angrenzenden, nicht freigelegten Bereich allenfalls weitere Steine gab. Sicher ist, dass es sich um die Reste der Windeneinrichtung für den Vorhang handelt, denn in der Rückwand des Vorhanggrabens gibt es eine passende Öffnung für die Seile, wie sie auch in Sarnus[4777] bezeugt ist.

Keine einfache Deutung erlauben die nachweisbaren Reste in Acelum. Hier liegt ein Stein mit Einlassung in der Manöverkammer, in zentraler Anordnung nach dem Plan der neuen Grabung[4778], gegen den östlichen Rand hin versetzt auf dem Plan von 1878[4779]. Daneben gibt es im mittleren Bereich des *hyposcaenium* noch einen zweiten entsprechenden Stein mit Einlassung, welcher aber kaum mit dem Vorhangmechanismus verbunden werden kann. Aber auch ein Zusammenhang mit einem Bühnenmechanismus, wie dies vorgeschlagen worden ist[4780], lässt sich nicht leicht begründen; zu fragen ist, ob der Stein überhaupt *in situ* liegt oder im Zusammenhang mit der vielleicht nur wenig später eingebauten mittleren Rechteckkammer dorthin gelangt ist. Zwei vergleichbare Steine mit einer Einlassung finden sich im *hyposcaenium* von Tergeste. Sie sind hier im von der Cavea aus gesehen rechten Bereich des sehr niedrigen *hyposcaenium*[4781] angeordnet, allerdings direkt vor dem einen *hospitalium*. Die kreisförmige Einlassung

4762 Cascella, Il teatro romano a. O. (oben Anm. 3995) 40f. mit Plan Taf. 2.
4763 cf. oben 468.
4764 Der Lagerstein für die Winde liegt in der vorderen runden Kammer.
4765 Dies gilt für beide Manöverkammern, wenn man berücksichtigt, dass in der nördlichen Kammer nur der Raum einzubeziehen ist, der nicht durch die Treppe verstellt ist.
4766 cf. Courtois 1989, 172, Abb. 167.
4767 cf. Courtois 129 mit Abb. 107.
4768 Nach Courtois 1989 heute nicht mehr sichtbar.
4769 cf. Courtois 1989, 120 mit Abb. 84. 87.
4770 Heute sind die Reste nicht mehr erhalten. cf. aber die präzise Beschreibung des Ausgräbers D. Vaglieri, NSc 1910, 434 und Ostia. Cenni storici e guida (1914) 74. Bestätigt von G. Calza, Il teatro romano di Ostia (1940) 25. Zwischen beiden Angaben besteht kein materieller Unterschied, wie Courtois 1989, 234 glaubt.
4771 cf. Courtois 1989, 129 mit Abb. 108.
4772 Oben 467 mit Anm. 4736.
4773 Formigé, Notes 700.
4774 Audin, Palladio 1962 a. O. (oben Anm. 4724) 9 mit Abb. 12.
4775 Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 62.
4776 Beschrieben schon oben 467.
4777 cf. oben 468.
4778 cf. G. Rosada, Antichità altoadriatiche 41, 1994, Abb. 9 nach S. 208.
4779 cf. G. Rosada, QdAV 6, 1990, 94, Abb. 2.
4780 cf. Rosada, Antichità altoadriatiche 41, 1994, 231.
4781 Das *pulpitum* ist nur 0,5 m hoch, cf. oben 443 und Anm. 4400.

macht deutlich, dass die beiden Steine ein Lager für vertikale Achsen gebildet haben müssen. Ob es sich dabei, trotz der ungewöhnlichen Position im *hyposcaenium* und auf der rechten Seite, um Vorrichtungen im Zusammenhang mit der Vorhang gehandelt hat, oder um andere Bühnenmaschinen, muss offen bleiben[4782]. Besondere, im Einzelnen nicht zu deutenden Reste gibt es in Libarna[4783].

Zusammenfassende Bemerkungen

Die erhaltenen, hier beschriebenen archäologischen Zeugnisse für den Vorhangmechanismus machen deutlich, dass verschiedene, voneinander im Einzelnen abweichende, aber, was den Grundsatz der sich hebenden und senkenden Vorhangmasten angeht, vergleichbare Systeme begegnen. Zum einen gibt es bei der Anordnung der Vorhangantennen unterschiedliche Lösungen. Einerseits findet sich eine einzige Reihe von Mastlöchern, daneben auch eine doppelte Reihe, wobei die beiden Öffnungen meist hintereinander, gelegentlich, wie in Verona, aber auch schräg versetzt angebracht worden sind. Bei einer kleinen Gruppe von Bauten, z. B. im grossen Theater von Pompeii und in Nuceria ist ein unterer Bedienungsgang unter dem eigentlichen Vorhanggraben vorhanden.

Verschiedene Lösungen zeigen sich auch für die Manöverkammern. Während in der Regel nur eine Manöverkammer, und zwar an der von der Cavea her gesehen linken Seite der Vorhangeinrichtung vorhanden war, ist auch ein System mit Manöverkammern an beiden Enden der Vorhangeinrichtung belegt, wie es durch die gut erhaltenen Reste im Kapitoltheater von Pola und auch in Suessa eindeutig nachgewiesen wird. Hier findet sich in der von der Cavea aus gesehen rechten, etwas kleineren Kammer nur eine einzige Einlassung, während in der grossen Kammer mehrere Auflager vorhanden sind[4784]; der Ausgräber denkt, dass die kleinere Kammer bloss zum Aufwickeln eines frei werdenden Zugseiles gedient hat, was durchaus wahrscheinlich ist. Eine besondere Situation liegt auch in Saepinum vor, wo die Windeneinrichtung im *hyposcaenium* hinter dem Vorhanggraben, nicht seitlich von diesem angebracht ist. Eine weitere Variation ergibt sich bei der Anordnung der Winde, mit welcher die Seile des Vorhangs gezogen werden konnten. Ihre Achse scheint in der Mehrheit der nachgewiesenen Fälle senkrecht gestellt gewesen zu sein, doch gibt es auch Beispiele für eine horizontal gelagerte Winde, z. B. in Ostia und in Nuceria. Manövermaschinen, wie dies Formigé für Arelate rekonstruiert hat[4785], welche seitlich der Vorhangeinrichtung in der Fortsetzung des Vorhanggrabens untergebracht waren, konnten offensichtlich auch ohne eigentliche Manöverkammer auskommen, doch war dafür eine Öffnung im Bühnenboden (ausserhalb des Sichtkreises der Zuschauer) erforderlich. In einem späteren Abschnitt[4786] wird es darum gehen, die hier zusammengestellten archäologischen Zeugnisse mit den Vorstellungen zu verbinden, die in der Forschung bisher zur Rekonstruktion des Vorhangmechanismus vorgebracht worden sind.

Der Grundriss der Manöverkammer, welcher rechteckig, kreisförmig oder mit bogenförmig ausgearbeiteter einer Seite bezeugt ist, deutet demgegenüber nicht auf verschiedene Systeme des Manövermechanismus, sondern ist wohl eher von den baulichen Voraussetzungen her bestimmt.

Zur Verbreitung des Vorhangmechanismus

Eine nächste Bemerkung gilt der Verbreitung der Vorhangeinrichtungen, soweit sich diese aus den erhaltenen Bauwerken ergibt. Deutlich ist, dass es sich beim Vorhangmechanismus um eine römisch-westliche Besonderheit handelt, welche in Italien, wie auch in den grossen Theatern Galliens und in Spanien, zur Standardausrüstung eines Theaters gehört hat, in den östlichen Provinzen des *Imperium Romanum* dagegen nur ganz selten aufgenommen wurde[4787]. Dies zeigt deutlich, dass das Fehlen einer Vorhangeinrichtung nicht als besonders hinderlich für den Spielbetrieb empfunden worden sein kann.

Tatsächlich bleiben Vorhangeinrichtungen im Osten, sieht man einmal von den Odeia ab, vereinzelt. Nur drei teilweise unsichere Beispiele sind aus Griechenland bekannt. Möglich ist, dass im Dionysostheater in Athenai im Zusammenhang mit der neronischen Erneuerung des Bühnenhauses eine Vorhangeinrichtung

---

4782 Auch die Autorinnen der Publikation des Theaters von Tergeste wissen die beiden Steine nicht zu deuten, cf. F. Ciliberto u. a., in: Verzàr-Bass, Trieste a. O. (oben Anm. 3415) 35. Ihnen ist entgangen, dass es sich um Sockel für drehbare Achsen handeln muss, wie die Analogie zu anderen vergleichbaren Steinen, z. B. im Kapitoltheater von Pola, deutlich macht.

4783 cf. oben 467, Anm. 4731.

4784 cf. Cascella, Atlante a. O. (oben Anm. 3995) 84.

4785 cf. Formigé, Remarques 62–68. Dazu im Einzelnen unten 467. 469.

4786 cf. unten 471–475.

4787 Unklar ist die Situation in Nordafrika, wo der Forschungsstand in manchen Fällen die Existenz einer Vorhangeinrichtung nur vermuten lässt.

eingebaut worden ist[4788]. Im Theater der römischen Koloniegründung Korinthos gab es ein Vorhangsystem, das mehrere Phasen aufwies. In Gytheion[4789] bei Sparta, einem der wenigen in der Kaiserzeit neu errichtetes Theater Griechenlands[4790], zeigt die Rückseite der *pulpitum*-Front Ausarbeitungen[4791], die im Zusammenhang mit den Antennen eines Vorhangsystems stehen könnten; ähnliche Ausarbeitungen fanden sich im Zusammenhang mit dem Vorhang in Faesulae. In Hephaistia 3 auf Lemnos gab es möglicherweise einen Vorhanggraben, Einlassungen für Antennen sind allerdings nicht nachgewiesen.

Aus Kleinasien ist kein einziges Beispiel für eine Vorhangeinrichtung bekannt. Dagegen ist in Kyrrhos[4792] in Nordsyrien als Teil eines *pulpitum* westlicher Art ein Vorhanggraben nachgewiesen. Auch in Skythopolis, im grossen Theater von Petra[4793] und im Theater 2 von Kyrene[4794] gibt es einen Vorhanggraben. Insgesamt handelt es sich aber um vereinzelte Beispiele, und nirgends sind Einlassungen für Antennen nachgewiesen, so dass die Deutung nicht gesichert ist.

Die grosse Mehrzahl aller erhaltenen Vorhangeinrichtungen fand sich in Italien, und dies kann nicht blosser Fundzufall sein. Aus dem Befund ergibt sich, dass der versenkbare Vorhang, das *aulaeum*, für den Spielbetrieb keine Notwendigkeit war, sondern wohl ein System, das einigen technischen Aufwand und einen ständigen Unterhalt erforderte. So verwundert auch nicht, dass die Vorhangeinrichtungen in den Odeia auch im Osten Verbreitung fanden, in einem Bautypus also, welcher einerseits den Vorteil eines Daches mitbrachte, insbesondere aber auch hinsichtlich der Ausstattung weit höhere Ansprüche zu erfüllen hatte als die Theater[4795]. Wo man die Vorhangeinrichtung nicht aus Prestigegründen brauchte, wie dies wohl in Italien, aber auch in Gallien und Spanien der Fall gewesen sein dürfte, hat man darauf verzichtet. Ob dann ohne Vorhang oder mit *siparia*, von Hand bewegten Vorhängen auf der Bühne, operiert wurde, bleibt offen.

Zur Funktion des Vorhangmechanismus

Der Vorhangmechanismus ist von vier Forschern eingehender diskutiert worden, von J. Formigé[4796], von A. Ducaroy und A. Audin[4797] und schliesslich von E. Frèzouls[4798], zuletzt wieder von M. Fincker und J.-Ch. Moretti[4799]. Eine genauere Vorstellung von der Anlage in Volaterrae zu gewinnen versuchte A. De Agostino[4800]. Auf eine ausführliche Zusammenfassung der genannten Arbeiten kann hier verzichtet werden, doch sollen die wichtigsten Thesen kurz zusammengefasst werden.

Alle Autoren sind sich darin einig, dass in den quadratischen oder rechteckigen Einlassungen vertikale Masten angebracht waren, welche durch an ihrem unteren Ende befestigte Seile, die gemeinsam bewegt werden konnten, gehoben und gesenkt wurden. An den Masten waren Querhölzer befestigt, an denen der Vorhangstoff in einzelnen Bahnen befestigt war. Zur Bewegung der Masten mit dem Vorhang war eine Maschinerie nötig, welche ebenfalls ihre Spuren hinterlassen hat. J. Formigé, welcher zahlreiche Elemente wiederfand, die ihm aus der Theatertechnik seiner Zeit vertraut waren[4801], konnte festhal-

4788 E. Fiechter beobachtete angeblich Einlassungen für Vorhangantennen, die heute nicht mehr zu erkennen sind, cf. den Katalogteil s. v. Athenai, Dionysostheater, ferner Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 548, Abb. 685, VI, wo die Beobachtung Fiechters aufgenommen ist.

4789 Zu diesem cf. den Katalogteil *s. v.*

4790 Dazu unten 565.

4791 cf. den Faltplan bei A. Skias, Praktika 1891.

4792 Auf dem publizierten Plan bei E. Frézouls, in: J.-M. Dentzer/W. Orthmann, Archéologie et histoire de la Syrie 2: La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam (1989) 392, Abb. 106 ist der Vorhanggraben ohne weitere Angabe von Details eingetragen. cf. dazu auch unten 694.

4793 Dazu unten 694. Der Vorhanggraben erscheint auf den publizierten Plänen nicht. cf. aber P. C. Hammond, The Excavation of the Main Theater at Petra 1961–1962 (1965) 37 mit Taf. 29, 4; 30, 1.

4794 Dazu auch unten 676 mit Anm. 7092. Bisher ist kein Plan veröffentlicht worden. Es handelt sich nicht um ein Odeion, cf. den Katalogteil *s. v.* Kyrene, Theater 2.

4795 Dazu unten 751.

4796 Formigé, Remarques 58–68; Notes 700f.; kurz schon J. Formigé, CRAI 1913, 59.

4797 A. Ducaroy /A. Audin, Le rideau de scène du théâtre de Lyon, Gallia 18, 1960, 57–82. Audin, Palladio 1962 a. O. (oben Anm. 4724) 1–10; diese Arbeit nimmt im Wesentlichen den Beitrag in Gallia 18 wieder auf.

4798 In seiner unpublizierten Thèse: E. Frézouls, Recherches sur les structures architecturales du théâtre romain en Italie et en Sicile. Thèse présentée à l'Université de Paris IV – mai 1972; deren Inhalt hinsichtlich der Vorhangproblematik wird bei Courtois 1989, 198f. kritisch referiert. Ein maschinenschriftliches Exemplar der Thèse von Frézouls kann in der Bibliothèque de l'Université de Paris IV (Sorbonne) eingesehen werden.

4799 M. Fincker/J.-Ch. Moretti, Le rideau de scène dans le théâtre romain, in: Ramallo Asensio/Röring, La scaenae frons a. O. (oben Anm. 2917) 317–322, Abb. 6. 9–12.

4800 NSc 1955, 179–181. Schon Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) 50–52 und Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung (1914) 121–123 hatten grundsätzliche Überlegungen zum Vorhangmechanismus angestellt.

4801 Tatsächlich beschreibt G. Moynet, La machine théatrale (o. J., aber erschienen 1893) 74–77 mit Abb. 28f. ein mit der antiken Vorhangmaschinerie gut vergleichbares, mit Winden, Gegengewichten und

ten[4802]: *La manoeuvre du rideau antique n'est qu'une variante des cassettes modernes comme dispositions, matériaux, poids et dimensions*[4803]. Er hält sich in der Beschreibung der Masteinrichtungen bis in die Holzarten eng an die ihm vertrauten Vorbilder und rekonstruiert insbesondere die Vorhangmaschinerie, die im antiken Theater in der Regel links von der Cavea her angebracht war. Nach Formigé bestand die Maschinerie aus einer horizontalen Achse mit Rollen von unterschiedlichen Durchmesser und mit einem Gegengewicht, dass sich im Wesentlichen oberhalb des Bühnenbodens bewegte und durch die Trennmauer zwischen *aditus* und *parascaenium*-Bereich dem Blick der Zuschauer entzogen war; das Gegengewicht konnte, wenn es einmal nach unten gesunken war, mit einer Winde wieder hochgezogen werden.

Ducaroy/Audin befassten sich, gestützt auf die Reste der Vorhangeinrichtung im grossen Theater von Lugdunum, dagegen insbesondere mit den Masten und dem Vorhang selber. Auch wenn die beiden Autoren Formigés Windenmechanismus im Grundsatz gelten lassen, halten sie doch fest, dass Gegengewichte bloss im Maschinenbereich nicht ausreichend seien. Weil in Lugdunum eine doppelte Reihe von Öffnungen vorhanden ist, stand dieser Vorhangtypus im Zentrum. Die beiden Autoren nehmen an, dass jeweils nur in einer der beiden Reihen von Öffnungen, die in anderen Theatern wie z. B. Arausio oder Arelate auch versetzt sein können, sich die Vorhangmasten bewegten, während die anderen Öffnungen für die Gegengewichte dienten, die jedem einzelnen Mast zugeordnet waren. Nach Ducaroy/Audin, die ihre Vorstellungen auch in einem Modell[4804] überprüft haben, das heute im Archäologischen Musée de la civilisation gallo-romaine in Lyon zu sehen ist, gab es zudem ein archäologisch allerdings nicht nachgewiesenes und auch nicht nachweisbares System von Rollen, welche die einzelnen Vorhangbahnen aufrollten. Das Modell zeigt eine technisch mögliche Art, wie die Masten mit dem Vorhang bewegt werden konnten. Es ist aber von hoher Komplexität, was bestimmt auch eine hohe Störungsanfälligkeit mit sich brachte, und dürfte, wenn überhaupt, nur bei einzelnen Bauten zur Verwendung gekommen sein, kann nicht die Standardlösung für das Vorhangproblem darstellen.

Frézouls bestritt in Ablehnung der These von Ducaroy/Audin offenbar, dass die zweite Reihe von Öffnungen nicht für Masten bestimmt war und ging davon aus, das bei zweireihiger Anordnung die Vorhangbahnen jeweils an einem vorderen und an einem hinteren Mast befestigt waren[4805]; gerne würde man die nähere Begründung kennen. In Ergänzung zur Vorhangmaschinerie mit hohem Gegengewicht, wie sie Formigé rekonstruiert hatte, nahm Frézouls[4806] auch eine Maschinerie an, bei welcher sich das Gegengewicht im Untergrund des *hyposcaenium* bewegte[4807].

Oben[4808] ist versucht worden, die erhaltenen Reste des Vorhangmechanismus und der Vorhangmaschinerie in den westlichen Theatern systematisch zusammenzustellen. Vergleicht man die Ergebnisse mit den Aussagen der genannten Arbeiten, wird schnell deutlich, dass die vorgebrachten Thesen den erhaltenen Zeugnissen nicht vollumfänglich gerecht werden können, und dies sowohl hinsichtlich der eigentlichen Vorhangeinrichtung wie auch hinsichtlich der Maschinerie zur Bewegung der Zugseile.

Was die eigentliche Vorhangeinrichtung angeht, sind in der Literatur bisher insbesondere die Typen mit doppelter Öffnungsreihe in paralleler oder versetzter Position diskutiert worden. Ducaroy/Audin ziehen nur gerade das Odeion von Lugdunum als Beispiel mit einer einzigen Reihe von Mastöffnungen heran[4809]. Dabei handle es sich

Seilzügen bewegtes System aus *cassettes et âmes*, welches zu seiner Zeit offensichtlich gängig war; dort 48–62 auch zum maschinellen Teil mit den Winden. Teleskopantennen hat es offenbar nicht gegeben. Theatermaschinerien und Dekorationen, welche mit Winden und Seilzügen operieren, sind auch bei Diderot/D'Alembert, Encyclopédie (1763) a. O. (oben Anm. 184) 798–800, mit Taf. I-XXVII und Taf. I-XXII, *s. v.* machine (Littérature), und auch 800, *s. v.* machines de théâtre chez les anciens, diskutiert und waren in den zeitgenössischen Theatern üblich, wenn auch im ernsten Theater offenbar nicht besonders angesehen, cf. a. O.: *on a relégué les machines à l'Opéra, et c'est bien là leur place*. Ausführlich dokumentiert sind Theatermaschinerien und ihre Anwendung im 18. Jahrhundert im Tafelteil; dort erscheint auf der Taf. XX auch eine Hebevorrichtung für Kulissen, welche offenbar ähnlich wie die antiken Mastantennen aus Kassetten hochgezogen werden (cf. auch Taf. XVII); allerdings sind die Seilzüge im Dachbereich befestigt und die Winden sind hier im Bühnendach untergebracht. Dieser Unterschied im Vergleich zu den antiken Theatern ist auch dem Autor der Encyclopédie, a. O. 800 mit Bezug auf Flugmaschinen, nicht entgangen. Fincker/Moretti, in Ramallo Asensio/Röring a. O. 319f. mit Abb. 11 verweisen auf N. Sabatini, Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre (1638) , welches sich mit den Theatermaschinerien seiner Zeit beschäftigt.

4802 Formigé, Remarques 68.

4803 Schon in Diderot/D'Alembert, Encyclopédie a. O. 800 wird zur Maschinerie vermerkt: *Ces forces constistoaiennt, comme celles de nos théâtres, en des cordes, des roues, des contrepoids*.

4804 cf. Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 63, Abb. 4.

4805 cf. Courtois 1989, 198, Abb. 190.

4806 Zuerst für das Theater von Tipasa, cf. E. Frézouls, MEFR 64, 1952, 161.

4807 Zustimmend aufgenommen bei Courtois 1989, 198f.

4808 cf. oben 460–475.

4809 Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 80. Die vergleichbare Anlage in Augusta Praetoria wird zu einer zweireihigen Anlage gemacht,

allerdings um eine vereinfachte Lösung aus einer späten Zeit. Dem steht allerdings gegenüber, dass die Lösung mit einer einzigen Mastöffnungsreihe bei den westlichen Theatern, wie unsere Zusammenstellung gezeigt hat[4810], die bei weitem am häufigste ist, recht eigentlich als die übliche Vorhanglösung bezeichnet werden muss. Deutlich scheint, dass die Vorhangeinrichtung nur funktionieren kann, wenn Gegengewichte verwendet werden; solche sind ja archäologisch auch nachgewiesen worden. Technisch zu prüfen wäre jedoch, ob wirklich immer Gegengewichte zu jedem einzelnen Mast erforderlich sind, wie dies Ducaroy/Audin annehmen[4811], oder ob bei diesen Vorhängen die einfachere Zugmaschinerie mit Gegengewichten nur im Windenbereich, wie sie Formigé postulierte, Anwendung finden konnte. Hinsichtlich des zu bewegenden Gesamtgewichtes gehen die optimistischeren Annahmen von Formigé[4812] und diejenigen von Ducaroy/Audin[4813] weit auseinander. Denkbar bleibt, dass auch bei einer einfachen Mastreihe den Masten zugeordnete Gegengewichte in den lichten Vorhanggraben fallen konnten, doch lässt sich dies nicht nachweisen, und auch die Fallhöhe der Gewichte wäre deutlich geringer als die Höhe der im Boden des Vorhanggrabens versenkten Masten.

In der älteren Literatur wurde auch darüber diskutiert, ob das System mit zwei Reihen von Mastöffnungen oder dasjenige mit einer Reihe das ursprüngliche sei. Die Ansicht von Ducaroy/Audin ist eben genannt worden. Deutlich ist, dass das Vorhangsystem mit einer Reihe von Mastöffnungen das einfachere blieb, da es mit einem einzigen Zugseil bewegt werden konnte; der Nachteil bestand nach der Rekonstruktion von Frézouls[4814] darin, dass zwischen den einzelnen Vorhangbahnen schmale Lücken bestehen blieben. Wie Ducaroy/Audin waren auch Formigé[4815] und Frézouls[4816] der Meinung, dass die Systeme mit doppelten Mastöffnungen die ursprünglichen seien, was bedeutet, dass die Lösung mit einer Reihe von Öffnungen eine Vereinfachung darstellte. Courtois[4817] legt sich in der Frage dagegen nicht fest.

Unter den oben zusammengestellten Beispielen mit doppelter Reihe von Öffnungen[4818] ist nur Alba Fucens ein republikanisches Theater, doch gehört seine Vorhangeinrichtung erst zur zweiten, augusteischen Phase. Augusteisch sind auch Verona[4819], Arelate[4820], Augusta Emerita[4821] und möglicherweise auch Arausio[4822]. Die von Ducaroy/Audin vorgeschlagene frühe Datierung von Lugdunum ist nicht haltbar[4823]. Die Vorhangeinrichtung in Ostia ist severisch[4824]. Auch die übrigen oben[4825] genannten Beispiele für zwei Reihen von Mastöffnungen sind jünger. Die Platten mit Doppelöffnung in Iguvium sind frei ergänzt[4826]. Die Sondergruppe der kampanischen Beispiele mit überwölbtem Vorhangkanal gehört ins 1. Jahrhundert n. Chr.[4827]. Dagegen sind unter den Beispielen mit einer einzigen Mastreihe ältere Beispiele wie z. B. Casinum[4828], die noch spätrepublikanisch datiert werden können. Man wird gestützt auf wenige Beispiele keine endgültigen Schlüsse ziehen wollen. Gewiss scheint aber, dass die ältere Zeitstellung der Systeme mit zwei Reihen von Mastöffnungen durch den erhaltenen Befund keineswegs gestützt wird, dass es vielmehr den Anschein macht, dass die Vorhangeinrichtung mit einer einfachen Mastreihe, die auch technisch leichter umzusetzen war, die ältere Lösung gewesen sein dürfte, auch wenn nicht ausgeschlossen werden kann, dass von Anfang an verschiedenen Lösungen nebeneinander standen, wie dies später sicher der Fall gewesen ist.

Wie oben[4829] deutlich wurde, ist die Länge der einzelnen Vorhangantennen, wie sie aus der Tiefe der Öffnungen abgeleitet werden kann, eher gering. Die grössten erreichten Längen liegen zwischen 4 und 5 m, sodass davon auszugehen ist, dass der Vorhang nur die Schauspieler, aber nicht den Bühnenhintergrund verdecken konnte, was ja auch nicht nötig war[4830]. Da die Mastlänge gering erschien, wurde in der älteren Literatur gerne angenommen, dass es teleskopartig ineinandergeschobene Vorhangantennen gegeben habe, die mit Hilfe des geschilderten Mechanismus ausgefahren wer-

denn möglicherweise sei die zweite Reihe von Öffnungen nicht ausgegraben, cf. a. O. 79f.

4810 cf. oben 462f.

4811 Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 65f.

4812 **Formigé, Remarques 66 geht von einem Gesamtgewicht des Vorhangs in Arelate von etwa 800 kg aus, für dessen Bewegung ein Gegengewicht in der Grössenordnung von 1000 kg genügen würde.**

4813 Ducaroy/Audin, Gallia 18, 1960, 65 ist von mehreren Tonnen die Rede.

4814 cf. Courtois 1989, 198 mit Abb. 190 o.

4815 Formigé, Remarques 60.

4816 Nach Courtois 188 mit Anm. 302

4817 Courtois 1989, 188.

4818 Zur Chronologie oben 463.

4819 Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

4820 Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

4821 Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

4822 Zur problematischen Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

4823 Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

4824 Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

4825 cf. oben 463.

4826 **cf. oben Anm. 4675. Courtois 1989, 188 hat dies bei ihrer Argumentation nicht beachtet.**

4827 Zur Datierung oben 460f. und 464, zu Herculaneum auch 467.

4828 cf. die Zusammenstellung der frühen Bauten oben 458–460.

4829 cf. oben 463f.

4830 Dazu schon oben 464.

den konnte. Während Mazois[4831], welcher auf unterschiedlich grosse Eisenbeschläge verwies, welche in Pompeii in den Mastöffnungen gefunden wurden, bis zu 4 ineinander gesteckte Elemente zulassen wollte, meint Formigé[4832], dass Teleskopantennen nur ausnahmsweise und dann nur zweiteilig Verwendung fanden, denn die einfachen Antennen seien viel leichter zu manipulieren gewesen. Angesichts der an sich schon komplexen und wohl insgesamt eher anfälligen Vorhangeinrichtungen ist es durchaus gerechtfertigt, den archäologisch nicht nachgewiesenen Gebrauch von Teleskopmasten grundsätzlich in Zweifel zu ziehen; die Eisenbeschläge, die Mazois nennt, müssen dann anders erklärt werden.

Hinsichtlich der eigentlichen Vorhangmaschinerie scheint in der Forschung weitgehende Einigkeit zu herrschen, seit Formigé bei einigen gallischen Theatern Lager für horizontale Achsen beobachtet und danach sein Windensystem rekonstruiert hat.[4833]. Eine solche Maschinerie ist nur dort nachzuweisen, wo die Mauer seitlich der Bühne hoch genug erhalten geblieben ist. Dies mag die eher geringe Anzahl von bekannten Beispielen erklären. Formigé führt Arelate und Thamugadi[4834] sowie Arausio und Vasio[4835] an, und auch in Ostia[4836] und in Nuceria[4837] ist das Lager einer horizontalen Achse beobachtet worden. In weiteren Fällen, insbesondere dort, wo eine Vorhangeinrichtung belegt ist, aber keine Manöverkammer nachgewiesen werden kann, mag dieser Traktionsmechanismus in Gebrauch gewesen sein.

Die Mehrzahl der archäologisch dokumentierten Manöverkammern passt aber nicht zu einer solchen Maschine mit horizontaler Laufachse und senkrecht laufendem Gegengewicht, was allerdings in der Forschung keine Beachtung gefunden hat, wohl weil der erste untersuchte Maschinentypus derjenige von Arelate war, der von Formigé mit einer überzeugenden Zeichnung rekonstruiert wurde. Courtois[4838] hat die erhaltenen Manöverkammern einfach diesem Typus zugewiesen. Oben[4839] sind die erhaltenen Zeugnisse für Manöverkammern zusammengestellt worden. Darunter ist eine ganze Reihe von oft in den gewachsenen Boden eingetieften Manöverkammern mit kreisförmigem Grundriss,[4840] einzelne auch mit einer rund ausgesparten Seite[4841]; in einer Reihe von kreisförmigen und rechteckigen Kammern ist durch einen Lagerstein eine mittleren senkrechte Achse[4842] nachgewiesenen. Es ist also offensichtlich, dass hier eine ganz andere Form der Maschinerie vorliegen muss, bei welcher das Zugseil der Masten horizontal auf eine Winde mit senkrechter Achse lief. Wie diese angetrieben worden ist, bleibt offen, doch wird man an eine manuelle Bedienung denken müssen, auch wenn Formigé[4843] eine solche grundsätzlich ausschliessen wollte, da ein ruckartiges Bewegen der Vorhangeinrichtung so nicht zu vermeiden wäre. Der Durchmesser der Kammern, der z. B. in Spoletium[4844] 2,8 m betrug, ist so konzipiert, dass Raum für sich um die Winde bewegende Personen vorhanden war. Ein Gegengewicht konnte bei dieser Art der Bewegung des Vorhangs im Maschinenbereich nicht angebracht gewesen sein. Um so eher waren wohl Gegengewichte im Vorhanggraben nötig, über die aber nichts genaueres gesagt werden kann. Das System mit senkrechter Windenachse müsste eingehender untersucht werden, was an dieser Stelle nicht möglich ist. Zu klären bliebe auch, weshalb manchmal mehr als ein Achslager vorhanden ist[4845] und weshalb in einzelnen Fällen das Lager nicht zentral angeordnet ist[4846], wobei die Baugeschichte und sekundäre Verschiebungen zu beachten wären. Fest steht, dass auf Grund der erhaltenen archäologischen Belege das technisch vermutlich einfachere System mit senkrechter Windenachse weit verbreiteter gewesen ist als die raffiniertere von Formigé rekonstruierte Maschine, die vor allem in grossen Theatern nachgewiesen werden konnte. Ein Vorteil der Einrichtung mit vertikaler Windenachse war wohl auch, dass die ganzen Seile unter dem Niveau des Bühnenbodens liefen und von Vorhanggraben direkt in die Manöverkammer eingeführt werden konnten, wie dies in Syrakusai, aber auch etwa in Minturnae besonders deutlich ist. In Sarnus liefen die

4831 Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) 64, zitiert bei Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 121. Mehrteilige Teleskopantennen nimmt auch Frova, RivStLig 1980 a. O. (oben Anm. 3029) 21 an.

4832 Formigé, Remarques 61.

4833 Formigé, Remarques 6 mit Abb. 7.

4834 Formigé, Remarques 66.

4835 Formigé, Notes 700.

4836 D. Vaglieri, NSc 1910, 434 und Ostia. Cenni storici e guida (1914) 74.

4837 cf. Courtois 1989, 129 mit Abb. 108.

4838 Courtois 1989, 191. Diese Kammern können nicht bloss Vertiefungen für die Gegengewichte bei dem von Frézouls vorgeschlagenen System mit sich in der Tiefe absinkenden Gewichten sein!

4839 cf. oben 466–468.

4840 cf. oben 467.

4841 So Urbs Salvia.

4842 cf. oben 468–470.

4843 cf. Formigé, Remarques 63.

4844 Courtois 1989, 148 und 190 hat die Interpretation der runden Kammer in Spoletium als Manöverkammer zu Unrecht bestritten, wie etwa das Beispiel von Acinipo zeigt.

4845 Etwa in Nuceria, Pompeii oder Minturnae, cf. oben 469.

4846 Etwa in Acelum und Casinum, cf. oben 469.

Seile durch niedrig angeordnete Öffnungen in den Trennwänden zum *hyposcaenium*. Auch Richtungsumleitungen waren mit Hilfe einer Rolle leicht möglich, wie das Beispiel von Acinipo, aber auch die besondere Lösung in Spoletium[4847] deutlich zeigen.

Ein besonderes Traktionssystem liegt auch in Sarnus, im Kapitoltheater von Pola und in Suessa vor, wo an beiden Seiten Manöverkammern mit Lagersteinen für eine senkrechte Achse gefunden wurden[4848], teilweise noch mit erhaltenen Metallteilen. Offensichtlich ist hier ein anderes Seilzugsystem zur Anwendung gekommen. Ein solches Zugsystem hatte A. De Agostino für Volaterrae rekonstruiert, als das dortige Bühnenhaus noch unvollständig freigelegt war[4849]. Nach der Freilegung[4850] gibt es allerdings keine Hinweise auf eine Anlage mit doppeltem Zugsystem in Volaterrae, auch wenn eine symmetrische Lösung, obwohl auf Grund der Analogien eher unwahrscheinlich, nicht ausgeschlossen werden kann. Dass es symmetrische Zugssysteme gegeben haben muss, die ähnlich wie das von De Agostino rekonstruierte ausgesehen haben können, macht Pola deutlich.

Die bisherigen Erörterungen haben ergeben, dass es sich bei der Vorhangeinrichtung um eine komplexe und aufwendige Konstruktion aus Holzmasten, Stoffteilen und Zugseilen gehandelt hat. Wie schon oben hervorgehoben wurde, dürften die einzelnen Teile sehr feuchtigkeitsempfindlich gewesen sein. Es sind auch Vorkehrungen nachzuweisen, um allfälliges eingedrungenes Wasser wieder abzuführen[4851]. Verschiedene Autoren haben ein Abdecksystem postuliert, welches den Vorhanggraben bei gesenktem Vorhang überdeckt hätte und auch das Vortreten der Schauspieler bis an den Bühnenrand ermöglichte. Ein solches System, das möglicherweise mit der Bewegung des Vorhangs verbunden war[4852], ist jedoch archäologisch nicht nachzuweisen und bleibt damit hypothetisch. Ob es als Feuchtigkeitsschutz ausreichte, ist fraglich. Es scheint, dass der eigentliche Vorhangstoff nach den Aufführungen jeweils abgenommen und deponiert wurde[4853]. Für die Masten und die Zugseile wird dies aber kaum möglich gewesen sein, ihr Schutz vor der Witterung konnte nur durch sorgfältige Pflege und wasserdichte Abdeckung gewährleistet werden.

37. Römische Theater im Westen: Das Bühnenhaus

Allgemeines

Nach der Diskussion einzelner charakteristischer Elemente des Bühnenhauses vom römisch westlichen Typus wie der *scaenae frons*[4854], des *pulpitum*[4855] und der Vorhangeinrichtung[4856] muss nun noch das Bühnenhaus als Ganzes eingehender untersucht werden. Dabei ist zunächst festzuhalten, dass das Bühnenhaus nicht ein Bautypus war, welcher sich aus bestimmten, kanonisch festgelegten Teilen zusammengesetzt hat. Vielmehr ist zu differenzieren zwischen notwendigen Elementen und zusätzlichen fakultativen Elementen, welche zum Teil oder alle zusammen ebenfalls zu einem Bühnenhaus gehören können; mindestens eines davon muss jedoch immer vorhanden sein[4857]. Zu den unabdingbaren Elementen zählen die Bühne, das *pulpitum*, und der Bühnenhintergrund mit den Türen für den Auftritt der Schauspieler, die *scaenae frons*, die, wie gezeigt worden ist, in der Ausgestaltung und damit insbesondere auch im Aufwand sehr unterschiedlich ausgestaltet sein kann. Zusätzliche Elemente sind die *parascaenia*, seitlich neben der Bühne angeordnete kleine Räume, dann ebenfalls seitlich angeordnet die grösseren Räume, welche als *basilicae* bezeichnet werden. Hinter der *scaenae frons* liegt das *postscaenium*, wie die Bezeichnung sagt; dieses kann unterschiedliche Formen annehmen, kann aus einem oder mehreren Räumen, auch nur aus Resträumen zwischen den Nischen der *scaenae frons* bestehen; wenn mehrere Räume vorhanden sind, spricht man auch von *postscaenia* in der Mehrzahl. Als letztes zusätzliches Element ist schliesslich die *porticus post scaenam* zu nennen, die, wo sie auftritt, meist als einfache, an die Rückwand des Bühnenhauses gelehnte Halle, manchmal aber auch reicher, etwa als *quadriporticus* ausgebildet ist. Als Beispiel für ein Bühnenhaus mit voll ausgebildetem Plan kann dasjenige von

4847 Dazu oben 474, Anm. 4844.

4848 Daher kann die eine Kammer nicht eine andere Zweckbestimmung gehabt haben, wie Courtois 1989, 191 annimmt.

4849 NSc 1955, 179–181 mit Abb.15.

4850 cf. den Plan bei Courtois 1989, 160, Abb. 152

4851 cf. oben 461 zu Arausio.

4852 cf. Formigé, Remarques 62 mit Abb.16. Zuletzt bei Courtois 1989, 189, Abb. 188.

4853 Dazu schon oben 456.

4854 Oben 403–440.

4855 Oben 440–455.

4856 Oben 456–475.

4857 Diese Unterscheidung trifft schon Frézouls, ANRW 1982, 380f.: *Élements fondamenteaux, qu'on retrouve dans tous les théâtres: le proscaenium* (wir sprechen vom *pulpitum*) *– plate-forme rectangulaire surélevée où jouent les acteurs, la scaenae frons – façade monumentale du mur de scène et en mème temps surface verticale qui renvoie les sons vers les spectateurs. Eléments facultatifs ou 'annexes', qui ne peuvent manquer tous à la fois, et dont il existe toujours au moins un - ou une paire – mais pas nécessairement toujours le (la) même.*

Tergeste gelten[4858]; die Analyse im Einzelnen wird zeigen, dass derartige regelmässige Bühnenhausgrundrisse nicht sehr verbreitet sind.

Zunächst wird hier der Denkmälerbestand zusammengestellt, auf welchen sich die anschliessenden Ausführungen abstützen werden. Von den folgenden 157 Bühnenhäusern des westlichen Typus sind mehr oder weniger gut erhaltene Reste bekannt:

– in Italien 84 Theater, nämlich Acelum, Alba Fucens, Albanum Domitiani, Albintimilium, Allifae 2, Amiternum, Antium, Aquileia, Arretium, Arretium (Castelsecco), Asculum, Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Beneventum, Bovillae, Brixia, Cales 2, Carsulae, Casinum, Civitas Camunorum, Consilinum, Concordia, Copiae 2, Elea 2, Eporedia, Faesulae, Faleria 2, Falerii Novi, Ferentium, Ferentinum, Firmum, *Gioiosa Ionica*, Grumentum, Helvia Ricina, Herculaneum, Hispellum, Iguvium, Interamnia Praetuttiorum, Iuvanum, Lanuvium, Libarna, Liternum, Luna, Lupiae, Mediolanum, Mevaniola, Minturnae, Misenum, Mons Aegrotorum, Neapolis, Nemi 2, Nola, Nora, Nuceria, Ocriculum, Ostia, Ostra, Parma, Patavium, Peltuinum, Pola (Kapitol), Pola (Monte Zara), Pompeii, grosses Theater, Pompeii, *theatrum tectum*, Roma, *theatrum Marcelli*, Roma, *theatrum Pompei*, Saepinum, Sarnus 2, Scolacium, Spoletium, Suessa, Tarracina, Teanum Sidicinum 2, Tergeste, Tibur (Hercules-Heiligtum), Tibur (*Villa Hadriana*, Akademietheater), Tibur (*Villa Hadriana*, griechisches Theater), Tusculum 2, Urbs Salvia, Urvinum Metaurense, Venafrum, Verona, Vicetia und Volaterrae[4859]. Als *scaenarium* inschriftlich genannt ist wohl der Bühnenhausbereich in Castrum Novum. Auch in Caere scheint die *scaena* in der Weihinschrift]*theatrum sca*[*ena* genannt gewesen zu sein.

– in Sizilien 5 Theater, nämlich Akrai 2, Katane , Tauromenion 2, Syrakusai S 4 – S 5 , und das sog. Gymnasion in Syrakusai.

– in Gallien 17 Theater, nämlich Alba Helviorum, Antipolis, Apta, Arausio, Arelate, Augusta Suessionum, Augustodunum, Boutae, Divona Cadurcorum, Forum Iulii, Lugdunum, Lutetia Parisiorum, Nemausus, Noviomagus, Vasio, Vienna und das Kulttheater in Vienna.

– in Spanien 18 Theater, nämlich Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Bracara Augusta, Carteia, Carthago Nova, Clunia, Italica, Malaca, Metellinum, Olisipo, Pollentia, Regina, Saguntum, Segobriga, Tarraco und Urso.

– in Nordafrika 25 Theater, nämlich Althiburos, Ammaedara, Assuras, Bulla Regia, Caesarea (Iol), Calama, Carthago, Cillium, Civitas Popthensis, Cuicul, Gurza, Hippo Regius, Leptis Magna, Madauros, Rusicade, Sabratha, Sicca Veneria, Simitthus, Sufetula, Thamugadi, Thignica, Thubursicum Numidarum, Thugga, Tipasa und Uthina.

– und schliesslich auf dem Balkan 6 Bühnenhäuser des westlichen Typus, nämlich Buthroton 2, Herakleia Lynkestis, Issa, Salona, Scupi und Virunum,

– sowie als Sonderfälle Aphrodisias[4860] in Kleinasien und Caesarea Maritima[4861] in der Levante.

Nur bei einem Teil der Bühnenhäuser der eben genannten Theater ist Grundriss einigermassen vollständig erhalten ist. Es handelt sich um die folgenden Beispiele:

– in Italien Alba Fucens, Albintimilium, Amiternum, Antium, Arretium (Castelsecco), Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Beneventum, Bovillae, Casinum, Copiae 2, Faesulae, Faleria 2, Ferentium, *Gioiosa Ionica*, Grumentum, Helvia Ricina, Herculaneum, Iguvium, Iuvanum, Libarna, Liternum, Luna, Minturnae, Mons Aegrotorum, Nemi 2, Nora, Ostia, Pola (Kapitol), Pompeii, grosses Theater, Pompeii, *theatrum tectum*, Sarnus 2, Suessa, Tergeste, Tibur (*Villa Hadriana*, Akademietheater), Tusculum 2, Urbs Salvia, Vicetia und Volaterrae.

– in Sizilien Akrai 2, Tauromenion 2 und das sog. Gymnasion in Syrakusai,

– in Gallien Arausio, Arelate, Forum Iulii, Lugdunum, Vienna und das Kulttheater in Vienna,

– in Spanien Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Clunia, Italica, Regina, Saguntum und Segobriga,

[4858] Dieses wurde auch schon von Frézouls, ANRW 1982, 381 a. O. als Beispiel gewählt.

[4859] Vom Teatro della Passione in Velitrae ist der Bühnenbereich durch einen Stich bekannt. Es handelt dabei um einen Theaterbau der Renaissance, cf. den Katalogteil *s. v.* Der Plan eines Theaters in Asisium ist frei erfunden, cf. den Katalogteil *s. v.*; In Asisium ist ein Theater bisher nur inschriftlich bezeugt.

[4860] Nur die Bühnenfront ist vom westlichen Typus, cf. oben 404.

[4861] Zur Abgrenzung der westlichen Theatern von den östlichen cf. oben 309.

– in Nordafrika Assuras, Bulla Regia, Cillium, Cuicul, Leptis Magna, Madauros, Sabratha, Thubursicum Numidarum, Thugga, Tipasa und Uthina[4862],

– auf dem Balkan Buthroton 2, Herakleia Lynkestis, Issa, Salona, Scupi, Virunum,

– sowie als Sonderfall Aphrodisias in Kleinasien, wo ein Bühnenhaus griechischen Typus mit einer römischen *scaenae frons* verbunden ist[4863], das für die Analyse der römischen Bühnenhäuser daher ausser Betracht bleibt.

Nur einzelne Beispiele, nämlich Beneventum, Ferentium, Herculaneum, Pompeii (*theatrum tectum*), Tibur (Akademietheater) und Volaterrae in Italien, Arausio in der *Gallia Narbonnensis*, Acinipo und Regina in der *Hispania Baetica*, Augusta Emerita in der *Hispania Lusitania*, Clunia in der *Hispania Tarraconensis*, Leptis Magna, und Sabratha in der *Tripolitania*, Thubursicum Numidarum und Thugga in der *Africa Proconsularis*, Buthroton 2 in *Epeiros*, sowie als Sonderfall Aphrodisias in Karien sind auch im Aufriss des Bühnenhauses so weit erhalten, dass sich von der Stockwerkeinteilung eine Vorstellung gewinnen lässt.

Von den angeführten Bauten mit vollständig erhaltenen Grundrissen und von den wenigen im Aufriss besser bekannten Bauten ist bei der Analyse des ganzen Bühnenhauses als Baukörper zunächst auszugehen. Neben den oben genannten Elementen des Grundrisses, nämlich *pulpitum* und *scaenae frons* als Kernelemente sowie *parascaenia*, *basilicae*, *postscaenium* und *porticus post scaenam* ist für die Konstitution des Grundrisses noch ein weiteres häufig auftretendes Element zu beachten, nämlich die beiden Treppenläufe, die seitlich von hinten über den *parascaenia*-Bereich hinweg gegen die Caveaflügel hin ansteigen.

Ein Problem der Definition kann sich im Grundriss für die *parascaenia* ergeben, insbesondere bei schlechtem Erhaltungszustand eines Monumentes oder bei unsorgfältigen und ungenauen Plänen. *parascaenia* sind kleine Räume seitlich neben der Bühne, welche oft eine Verbindung zu den seitlichen *basilicae* herstellen. Sie weisen einen türartigen Durchgang zur Bühne hin auf, welcher durch eine Säulenstellung betont werden konnte, wie dies etwa im Theater von Carthago Nova[4864] noch deutlich zu erkennen ist. Nicht selten findet sich jedoch neben dem gegen die Cavea hin offenen Bereich der Bühne seitlich je ein durch die hochgezogene Vorderwand der Bühnenflucht verdeckter Bereich, welcher die Seitenwände der Bühne verdeckt. Nach der Funktion könnte man auch hier versucht sein, von *parascaenia* zu sprechen. Im folgenden wird jedoch nicht so verfahren; unter *parascaenia* werden immer deutlich mit einem Durchgang gegen die Bühne hin abgetrennte Räume verstanden. Dies hat auch einen empirischen Grund, denn wo der Durchgang fehlt, d. h. sich im Grundriss nicht abzeichnet, ist es in der Regel nicht leicht zu bestimmen, ob die seitlichen Teile der Bühne durch eine hochgezogene vordere Mauer verdeckt oder ob sie offen einsehbar waren. Zudem finden sich auch bei ausreichend erhaltenen Bauten mit *parascaenia*, welche ein sicheres Urteil erlauben, hochgezogene seitliche Mauern neben der Bühnenfront, wie dies etwa in Volaterrae[4865] noch deutlich ist.

Der Ausdruck *parascaenia* ist offensichtlich vom griechischen Ausdruck παρασκήνια hergeleitet. Der Terminus ist jedoch im Lateinischen nicht bezeugt. Es handelt sich vielmehr um eine in der Fachterminologie eingebürgerte moderne Umsetzung des griechischen Begriffs[4866]. Funktional und von der Grundrissentwicklung her haben die im römischen Bühnenhaus als *parascaenia* bezeichneten Elemente nichts mit den griechischen Paraskenien[4867] zu tun, die moderne Benennung ist daher eher unglücklich[4868]. Die übrigen für die Teile des römischen Bühnenhauses verwendeten Begriffe, also *basilicae*, *postscaenium* und *porticus post scaenam* sind dagegen antik bezeugt[4869].

4862 Der BH-Bereich ist erst zum Teil freigelegt.

4863 Dazu im Einzelnen oben 404.

4864 cf. den ergänzten Plan bei S. F. Ramallo Asensio/E. Ruiz Valderas, Jornadas 2006, 284, Abb. 1.

4865 cf. Courtois 161, Abb. 153.

4866 Darauf wurde schon oben 30 mit Anm. 92 hingewiesen. cf. dazu schon Coupel/Frézouls, Philippopolis a. O. (oben Anm. 61) 130.

4867 Zu diesem Element der griechischen Bühnenhausarchitektur und seiner Entwicklung ausführlich oben 157f. 162–170.

4868 Wenn Frézouls ANRW 1982, 383 mit Anm.110 auf die *parascaenia* bezogen schreibt: *...ces éléments ...s'inspirent de précédents grecs réinterprétés...*, trifft dies also nicht zu! Die Verbindung beider Grundrisselemente ist von der modernen Forschung vorgenommen worden, wie Frézouls selber richtig gesehen hat, cf. Coupel/Frézouls, Philippopolis a. O. 130.

4869 Dazu oben 30 mit den Belegen in Anm. 94–96.

Die Typologie der römischen Bühnenhäuser in Italien

Bühnenhäuser mit vollständigem Grundriss

Wie schon bei der Analyse der *scaenae frons*[4870], des *pulpitum*[4871] oder der Vorhangeinrichtung[4872] werden zunächst die Bühnenhäuser der Theater in Italien ins Auge gefasst. Von einem vollständigen Grundriss sprechen wir, wenn alle möglichen Grundrisselemente, also neben *scaenae frons* und *pulpitum* die *parascaenia*, die *basilicae*, das *postscaenium*, Treppenhäuser und eine *porticus post scaenam* vorhanden sind. Gesicherte Beispiele für diesen Typus sind in Italien nicht überaus zahlreich; es handelt sich um acht Theater von Antium, Augusta Taurinorum, Beneventum, Faleria 2, Herculaneum[4873], Tergeste, Urbs Salvia und Volaterrae; hinzu kommt wohl noch Civitas Camunorum[4874]. Darunter sind sowohl Bühnenhäuser mit Nischenfronten (Antium, Beneventum, Herculaneum, Tergeste, Urbs Salvia, Volaterrae) wie solche mit einer geraden Bühnenfront (Augusta Taurinorum, Faleria 2, Civitas Camunorum); die Ausgestaltung der *scaenae frons* ist somit unabhängig von der Wahl des Grundrisstypus für das Bühnenhaus oder, anders ausgedrückt, es gibt keinen standardisierten voll ausgebildeten Grundrisstypus des römischen Bühnenhauses! Chronologisch ergibt sich eine breite Streuung[4875]. Die ältesten Beispiele wie Herculaneum[4876] und Volaterrae sind noch in spätaugusteische Zeit zu datieren, Faleria 2 ist claudisch, und die übrigen Beispiele gehören in die zweite Hälfte und ins Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr., Beneventum wohl bereits ins frühere 2. Jahrhundert n. Chr.

Auch in der Anordnung der Grundrisselemente im Einzelnen sind Variationsmöglichkeiten gegeben. Im Idealfall führt der vollständige Grundriss des Bühnenhauses zu einem einheitlichen Gesamtgrundriss des Theaters, bestehend aus einem Halbkreis und einem davor gesetzten gestreckten Rechteck. Diese Lösung liegt in Augusta Taurinorum, Beneventum, Faleria 2[4877], Herculaneum, Tergeste und wahrscheinlich auch in Antium[4878] vor. In Volaterrae, wo die Symmetrie des Grundrisses nicht durchgehalten werden konnte und die *basilica* auf der Ostseite weggelassen wurde, wohl, um grössere Felsabarbeitungen zu vermeiden, ergibt sich kein regelmässiger Gesamtgrundriss. In Urbs Salvia sind die *basilicae* seitlich über die Halbkreislinie der Cavea hinaus gezogen, und zwar um die Breite der seitlichen *porticus*-Flügel der *porticus post scaenam*, welche dadurch von den *basilica*-Ecken her betreten werden konnten; der Grund für diese ungewöhnliche Plangestaltung dürfte in der Gesamtgestaltung des Stadtplanes in dieser Zone zu suchen sein, welche bisher allerdings nicht ausreichend bekannt ist[4879].

Die *basilicae* nehmen in der Regel die gesamte Tiefe des Bühnenhausgrundrisses ein, wie dies bei den meisten genannten Beispielen der Fall ist[4880]. In Volaterrae, wo die Harmonie des Gesamtplanes insgesamt gestört ist, ist die Rückmauer der einzigen *basilica* im Vergleich zur Rückmauer des *postscaenium*, welche auch das Dach der anschliessenden *porticus*-Flügel zu stützen hatte, etwas zurückgesetzt. In Antium trifft die Rückwand der einzig nachgewiesenen Süd-*basilica* etwa auf die Mittelachse der *porticus post scaenam*; der Grund dafür muss in der angrenzenden Bebauung liegen, welche nur zu einem kleinen Teil und zudem in einem jüngeren Bauzustand bekannt ist.

Die Form des *postscaenium* variiert im Einzelnen gleichfalls. In Faleria 2 und Herculaneum hat es die Form eines langgestreckten Saales ohne weitere Unterteilungen, welcher in Faleria 2 mit einer Weite von nur etwa 4 m auf eine Länge von 33 m allerdings sehr schmal ausgefallen ist. In Herculaneum wird der Bühnensaal im mittleren Bereich durch die grosse Halbrundnische der Bühnenfront eingeengt. In Antium und Beneventum ist an das breite Fundament der *scaenae frons* hinten eine Reihe von rechteckigen Kammern angeschoben, in Beneventum zusätzlich mit kleinen Nischen an der Rückwand. In Augusta Taurinorum mit einer geraden Bühnenfront, in Urbs Salvia und in Volaterrae besteht das *postscaenium* aus

4870 Oben 411. 417.
4871 Oben 440.
4872 Oben 457.
4873 Auf dem Plan bei Pagano, CronErcol 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 126, Abb. 5, b nicht deutlich, cf. aber a. O. 153. Die *porticus post scaenam* erscheint schon auf dem alten Plan von Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) Taf. 35. Danach Courtois 126, Abb. 99.
4874 Für die Einzelheiten cf. den Katalogteil *s. v.*
4875 Zu den Beispielen für den vollständigen Grundrisstypus ausserhalb Italiens und zu ihrer Chronologie cf. unten 486–490.
4876 Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.*
4877 Die *basilicae* sind teilweise erhalten, im Plan bei G. de Minicis, MonInst 3, 1839–43, Taf. 1 aber nicht eingetragen; cf. Katalogteil *s. v.*
4878 In Antium war die Anlage wohl symmetrisch, doch ist bisher nur die eine *basilica* nachgewiesen worden.
4879 Zur urbanistischen Situation in Urbs Salvia cf. Delplace, La romanisation du Picenum a. O. (oben Anm. 4124) 267 mit Abb. 32.
4880 Auch in Faleria 2, wo der veröffentlichte Plan bei de Minicis, MonInst 3 a. O. Taf. 1 in diesem Bereich unvollständig ist, worauf schon hier oben hingewiesen wurde.

den Resträumen, welche sich zwischen dem Negativ der *scaenae frons* und der Rückwand des Bühnenhauses ergeben. Wenn die *scaenae frons* Nischen aufweist, ergeben sich damit unregelmässig begrenzte Raumelemente. In Urbs Salvia erfasst die Halbrundnische in der Mitte die ganze Tiefe des Bühnenhauses, die sechs kleinen postscaenium-Räume sind von der *porticus post scaenam* her einzeln durch Türen erreichbar. In Volaterrae bleiben seitlich der halbrunden Mittelnische zwei *postscaenium*-Flügel, die grösstenteils von den Durchgangsräumen hinter den *hospitalia* eingenommen werden, von denen seitlich je zwei kleine Resträume durch Türen erreicht werden konnten. In Augusta Taurinorum ist das einräumige *postscaenium* sekundär (?) durch vier rechteckige kleine Kammern an der Rückwand verstellt worden. In Tergeste ist das *postscaenium*, wenn diese Bezeichnung überhaupt am Platz ist[4881], nur minimal ausgebildet; die Resträume sind in den tragenden aufgehenden Pfeilern der *scaenae frons* ausgespart worden und sehr klein ausgefallen. Sie können bestenfalls zum Aufbewahren von Material Verwendung gefunden haben; möglicherweise hatten die Aussparungen auch nur konstruktive Gründe.

Überall sind auch Aufgangstreppen in das Obergeschoss vorhanden, doch ist deren Anordnung recht unterschiedlich. Die Standardlösung sind gerade gegen die Cavea hin ansteigende einläufige Treppen, welche die *parascaenia* überqueren, wie in Augusta Taurinorum (?), Beneventum, Faleria 2 und Herculaneum, wo die Situation durch die Schnittzeichnung von Fr. Piranesi verdeutlicht wird[4882]. Doppelläufige Treppen finden sich in Urbs Salvia, in Tergeste und in Volaterrae. Singulär ist die Lösung, welche in Antium gewählt wurde, wo eine einzige doppelläufige, vom *parascaenium* her zu erreichende Treppe im südlichsten *postscaenium*-Raum angeordnet wurde; damit wurde hier der direkte Durchgang von der *porticus post scaenam* ins *parascaenium* verstellt[4883]. Vertiefter wird später auf die Treppen und ihre Funktion einzugehen sein[4884].

Die *porticus post scaenam*, welche mit den vollständigen Grundrissen verbunden ist, ist in Antium, Beneventum, Faleria 2 und Tergeste einfach, in Augusta Taurinorum, Volaterrae und wohl auch in Urbs Salvia vierseitig. Dass eine *quadriporticus* eine monumentalere Wirkung hatte als eine einfache *porticus*, ist evident. In Herculaneum scheint die *porticus* Teil einer grösseren, im Einzelnen bisher nicht genauer bekannten Anlage zu sein; in stumpfem Winkel zu ihr wurde auf der Südseite des Theaters ein weiterer *porticus*-Flügel beobachtet, der sich auf einen freien Platz öffnet[4885].

Reduzierter Ausbau beim *postscaenium* und bei der *porticus post scaenam*

Eine vereinfachte Variante des Gesamtgrundrisses, welche für das Bühnenhaus als Baukomplex wenig Konsequenzen hat, ist das Weglassen nur gerade der *porticus post scaenam*. Um so auffälliger ist, dass diese Variante nur gerade einmal, in Ferentium, nachzuweisen ist. Offensichtlich war eine *porticus post scaenam* von der Funktion her, insbesondere wohl aber vom ihrem Repräsentationsanspruch her ein so wichtiges Element, dass man nur ungern darauf verzichtet hat[4886]. In der Tat ist der Bühnenhausgrundriss von Ferentium gut vergleichbar mit Volaterrae, wo die Unterteilung des *postscaenium* eng verwandt ist, auch wenn wegen der etwas geringeren Tiefe der hinten gerade abgeschnittenen mittleren Halbrundnische eine Passage von den seitlichen *parascaenium*-Räumen zum Mitteldurchgang der *valvae regiae* hin möglich ist. Die Treppen sind in Ferentium einfach geführt, was zu schmaleren *parascaenia* als in Volaterrae führt, wie sie in Herculaneum vorhanden sind. Auch nach seiner Zeitstellung geht Ferentium, das in spätaugusteischer Zeit errichtet wurde[4887], mit den beiden verglichenen Bauten zusammen, die enge Verwandtschaft im Grundriss findet darin eine Erklärung.

Eine Reihe von Bühnenhäusern, welche auch auf andere fakultative Grundelemente verzichten, haben keine *porticus post scaenam*. Damit wurde auf die Errichtung eines besonders aufwendigen Elementes verzichtet, denn die Säulen und Architekturglieder brachten nicht unwesentliche Kos-

[4881] Wenn nicht, wäre Tergeste nicht mehr unter die Theater mit vollständigem Grundriss einzuordnen. Eine entsprechende Ausgestaltung des *postscaenium* bei gleichzeitigem Fehlen einer *porticus post scaenam* zeigt Albintimilium, so dass die Bezeichnung auch in Tergeste gerechtfertigt erscheint.

[4882] cf. Piranesi, Il teatro di Ercolano a. O. (oben Anm. 3131) Taf. 5. Danach Pagano, CronErcol 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 133, Abb. 13.

[4883] Vorausgesetzt, der Grundrissplan des unpubliziert gebliebenen Theaters bei G. Lugli, RIA 7, 1940, 175f., Abb. 21 gibt die Situation korrekt wieder.

[4884] cf. unten 483.

[4885] Pagano, CronErcol 1993 a. O.153. Danach sind die älteren Pläne hinsichtlich der *porticus post scaenam* nicht korrekt; dies gilt auch für den Plan bei Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) Taf. 35, danach Courtois 126, Abb. 99.

[4886] Dazu im Einzelnen auch unten 504f.

[4887] Die Erneuerung im Aufgehenden in der zweiten Hälfte des 2. oder im frühen 3. Jahrhundert hat den Grundriss des ursprünglichen Baus samt den Mauersockeln übernommen, cf. den Katalogteil *s. v.*

ten mit sich. Zu nennen sind hier einige frühe Bühnenhäuser, die oben schon ausführlich besprochen worden sind[4888], nämlich Alba Fucens, Iuvanum, und das grosse Theater von Pompeii 2. Im grossen Theater von Pompeii 3 aus der Zeit nach dem Erdbeben von 62 n. Chr., das durch den Einbau einer unfertig gebliebenen *scaenae frons* mit Nischen charakterisiert ist, wurde der altertümliche Bühnenhaustypus beibehalten. Das Bühnenhaus dieser einfachen Form blieb in seiner Breitenausdehnung hinter der Caveabreite deutlich zurück[4889]. Der einfache Bühnenhaustypus bloss mit einem überall einräumigen *postscaenium* als einzigen zusätzlichem Grundrisselement ist also in Italien auf die frühe Zeit des Theaterbaus beschränkt geblieben. Er ergab sich sozusagen von selber, wenn, wie dies in Pompeii 2 aus den Jahren um 80 v. Chr. der Fall war, auf die für Pompeii 1 charakteristischen Paraskenien verzichtet wurde[4890]. Alba Fucens ist in die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. datiert[4891], Iuvanum 1 möglicherweise noch in die Zeit vor dem Bundesgenossenkrieg 91 v. Chr.; es handelt sich bei diesem Bau in jedem Fall um eine ausserhalb der allgemeinen Entwicklung stehende Heiligtumsanlage[4892].

Einige weitere Theater zeigen ausser *parascaenia* nur ein *postscaenium*, nämlich Albintimilium, *Gioiosa Ionica*, Minturnae 3, Nemi 2, das *theatrum tectum* in Pompeii und das Akademie-Theater in Tibur. Es handelt sich um eine heterogene Gruppe von Bauten, die nur durch das Formale der Grundrisselemente zusammengeschlossen sind, ohne dass sie in Wirklichkeit einen kontinuierlichen Typus bilden. Unter ihnen ist das früheste italische Theater mit einem Bühnenhaus, das *theatrum tectum* von Pompeii[4893], zu welchem *Gioiosa Ionica*[4894] aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. passt. Minturnae 3 zeigt vom Grundriss her eine durch die topographische Situation bestimmte einmalige Verdoppelung des *parascaenium* auf einer Bühnenhausseite, doch handelt es sich um eine späte Adaptation einer älteren Situation ohne *parascaenia*. Daneben stehen das jüngste in Italien errichtete Theater, das wir kennen, Albintimilium, im Weiteren das sogenannte Akademie-Theater in der *Villa Adriana* von Tibur aus hadrianischer Zeit sowie Nemi 2, welches gleichzeitig oder auch etwas älter ist. Beim *theatrum tectum* in Pompeii wurde eine geschlossene Grundrissform erreicht, indem die Cavea seitlich beschnitten wurde, zudem handelt es sich um einen seinen Abmessungen nach kleinen Bau; ein geschlossener Grundriss war erforderlich, damit überhaupt ein Dach über den Bau gelegt werden konnte[4895]. In *Gioiosa Ionica* und in Minturnae 3, wo die Breite durch den ursprünglichen Bau mitbestimmt ist, bleibt die Breite des Bühnenhauses dagegen deutlich hinter der Caveabreite zurück. Die drei übrigen Bauten aus der mittleren Kaiserzeit zeigen dagegen einen geschlossenen Grundriss[4896]. Nur beim *theatrum tectum* in Pompeii findet sich ein einräumiges *postscaenium*. *Gioiosa Ionica* ist in drei Räume aufgeteilt, Nemi 2 in fünf; in Tibur (Akademie-Theater) ist das *postscaenium* in eine grosse Anzahl von miteinander verbundenen und auch von aussen zugängliche Räume unterteilt, in Minturnae sind die rechteckigen nur von aussen zugänglichen Räume sekundär in ein ursprünglich einräumiges *postscaenium* eingefügt worden. In Albintimilium liegt schliesslich ein *postscaenium* sehr reduzierter Form vor, welches nur aus kleinen in den vier Pfeilern der Bühnenwand ausgesparten Räumen ganz entsprechend wie in Tergeste besteht.

Der Grundriss von Albintimilium[4897] zeigt neben den erwähnten ganz kleinen *postscaenium*-Räumen vergleichsweise grosse Flügelräume. Hier zeigt sich das Problem einer sicheren Trennung zwischen *parascaenia*, also Nebenräumen für den Spielbetrieb[4898], und *basilicae*, deren Funktion von Frézouls und anderen in einer Art von Theaterfoyer liegen soll[4899], bei ungenügend erhaltenen Grundrissen. In Albintimilium mit seinem geschrumpften *postscaenium* ist die Tiefe des Bühnenhauses nicht wesentlich grösser als die Bühnentiefe. Dennoch ist die Zuordnung der Seitenräume zur Bühne deutlich, und wir haben diese daher mit dem Ausgräber als *parascaenia* angesprochen.

Vier Theater haben neben einem *postscaenium* nur *basilicae*, nämlich Copiae 2, Iguvium, Libarna und das Theater am Kapitolshügel von Pola. Auch hier handelt es sich um eine eher heterogene Gruppe von Bauten, die über die

4888 cf. oben 295f. 404.

4889 Eine Ausnahme ist Iuvanum mit seiner sehr speziell geformten Cavea.

4890 Dazu cf. den Katalogteil *s. v.* Pompeii, grosses Theater.

4891 Zur Datierungsproblematik von Alba Fucens cf. oben 303. 417 und den Katalogteil *s. v.*

4892 Dazu oben 294f.

4893 cf. oben 264.

4894 Zur Abhängigkeit dieses Baus von kampanischen Vorbildern schon oben 304. cf. auch den Katalogteil *s. v.*

4895 Zu den Problemen der Überdachung im Allgemeinen cf. unten 741f.

4896 Falls die flügelartige seitliche Erweiterung des *postscaenium* beim Akademie-Theater von Tibur, wie sie im Plan von Winnefeld eingetragen ist, mit der Realität übereinstimmt. cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

4897 cf. N. Lamboglia, RivStLig 28, 1962, 272, Abb. 3.

4898 Zur Funktion oben 477. Dort auch zur Frage nach der Definition solcher Räume.

4899 Zur Funktion unten 484 mit Anm. 4918.

formale Analyse hinaus nicht näher miteinander verwandt und auch chronologisch breiter gestreut sind. Durch eine seitliche Streckung der *basilicae* wird bereits in Iguvium in frühaugusteischer Zeit ein geschlossener Plan erreicht[4900]. Ein solcher liegt auch in Libarna vor, dessen Datierung in den Beginn der mittleren Kaiserzeit nicht gut abgesichert scheint; beide Bauten zeigen ein einräumiges *postscaenium*. Bei den beiden anderen hier angeführten Bühnenhäusern bleibt die Breite hinter derjenigen der Cavea zurück. Es handelt sich beide Male um singuläre Bauten. Dies gilt insbesondere für Copiae 2, wo eine halbkreisförmige Säulenhalle gegen die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. sekundär in ein Theater umgebaut worden zu sein scheint. Auch das wohl augusteische Theater am Kapitolshügel von Pola steht mit seinem in eigenartiger Weise gegliederten *postscaenium* innerhalb des Denkmälerbestandes für sich; das Fehlen eines geschlossenen Grundrisses, das durch Verbreiterung der ohnehin sehr schmalen *basilicae* leicht hätte erreicht werden können, fällt auf und ist möglicherweise als altmodisches Element zu erklären.

Eine Reihe von Bühnenhäusern verzichten auf ein *postscaenium.* Ungewöhnlich ist der Plan von Ostia, denn dort fehlt bei einem vollen Ausbau der Flügelräume nur gerade ein *postscaenium*; die Rückseite der *scaenae frons* bildet gleichzeitig auch die Rückwand des an das Theater angrenzenden Flügels der dahinter angeordneten *quadriporticus*[4901]. Als Folge mussten die *basilicae* in die Ecken der *quadriporticus* mit einbezogen werden[4902]. Im Theater von Suessa aus augusteischer Zeit schliesst eine 40 m lange zweischiffige Pfeilerporticus an die Rückseite der Bühnenwand an. Auch *parascaenia* und grosse *basilicae* waren vorhanden[4903].

In allen anderen im Folgenden zu besprechenden Beispielen geht mit dem fehlenden *postscaenium* auch das Fehlen entweder von *parascaenia* oder von *basilicae* oder von beiden zusammen.

Wenn ein *postscaenium* fehlt, bildet die Rückseite der *scaenae frons* den hinteren Abschluss des eigentlichen Bühnenhauses, an welche noch eine *porticus post scaenam* anschliessen kann. Eine *porticus post scaenam* gibt es in Amiternum, Casinum, Faesulae, Nora, Ostia, Tarracina, Tibur (Hercules-Heiligtum) und Tusculum 2[4904], während sie in Arretium (Castelsecco), Luna, Mons Aegrotorum und Vicetia fehlt.

Die am meisten reduzierte Ausbaustufe für das Bühnenhaus zeigt das Theater von Luna aus iulisch-claudischer Zeit, das als einziges bisher aus Italien bekanntes Beispiel ohne irgend ein zusätzliches Grundrisselement auskommt. Allerdings ist die Cavea aussen auf drei Seiten von Portiken eingefasst, welche die Funktion der *basilicae* und der *porticus post scaenam* übernehmen konnten und zu einem geschlossenen Gesamtgrundriss führten; das Theater von Luna ist in den rechtwinkligen Strassenplan der Stadtanlage eingefügt und nimmt dort wohl eine halbe Insula ein[4905]. Trotz des Fehlens von Nebenräumen für den Spielbetrieb war dieser offenbar ohne Einschränkungen möglich; von einem hohen Anspruch an das Spiel zeugt die in Luna vorhandene Vorhangeinrichtung[4906].

Nur eine *porticus post scaenam* haben das frühe Theater in Amiternum und Tusculum 2 aus spätaugusteischer bis tiberischer Zeit[4907]. Auch Amiternum hat eine Vorhangeinrichtung und bestätigt, dass das Fehlen von besonderen Räumen für den Spielbetrieb diesen nicht beeinträchtigen musste. Nur mit *parascaenia* verbunden ist die *scaenae frons* in Casinum[4908] und in Ostia, beide aus frühaugusteischer Zeit, wohl auch im Theater sullanischer Zeit in Tarracina sowie im Heiligtumstheater von Castelsecco bei Arretium. Dieses geht noch ins 2. Jahrhundert v. Chr. zurück. In all diesen Bauten kann bei einer derart reduzierten Ausstattung mit zusätzlichen Grundrisselementen kein geschlossener Gesamtgrundriss erreicht werden, das Bühnenhaus ist überall deutlich weniger breit als die Cavea. Dies hat in Casinum zu einer besonderen Lösung bei der *porticus post scaenam* geführt, welche nicht hinter dem Bühnenhaus verläuft, sondern mit zwei senkrecht zu diesem laufenden Flügeln bei den *aditus*-Ausgängen neben dem Bühnenhaus ansetzt; ob ein dritter Flügel die Enden der beiden senkrechten Elemente verbunden hat, ist nicht bekannt. Unbekannt bleibt bisher, welcher Art die Flügelräume im Theater im Hercules-Heiligtum in Tibur waren,

4900 cf. Courtois 91, Abb. 65.

4901 Wenn man in den kleinen Räumen in den Bühnenwand-Pfeilern von Tergeste keine eigentlichen *proscaenium*-Räume erkennen will, wäre dieser Bau ebenfalls hier einzureihen. cf. schon oben 479.

4902 cf. den ergänzten Plan bei G. Becatti, in: G. Calza, Scavi di Ostia 1 (1953) Taf. 4. Der Erhaltungszustand des Bühnenhauses in Ostia ist schlecht. Wie weit die ergänzten Unterteilungen für die einzelnen Raumelemente zutreffen, bleibt offen.

4903 Die nördliche *basilica* ist beim Umbau im 2. Jahrhundert n. Chr. weitgehend beseitigt worden.

4904 Die sekundär auf dem *porticus*-Fundament aufgestellte Säulentrommel gehört nicht dorthin.

4905 Frova, RStLig.1980 a. O. (oben Anm. 3029) 20.

4906 Vorhangeinrichtungen waren aufwendige Einrichtungen; cf. dazu oben 475.

4907 Zur Datierungsfrage cf. die Katalogeinträge *s. v.*

4908 Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.*

wo nur der Unterbau erhalten geblieben ist, der jedoch die Existenz solcher Bauten bezeugt.

Auch drei jüngere Bühnenhäuser begnügen sich mit einem einzigen Paar von Flügelräumen und verzichten auf *postscaenium* und *porticus post scaenam*. Im Theater von Vicetia aus dem Beginn der Kaiserzeit sind nur *parascaenia* vorhanden, denen grössere Eckräume gegen aussen entsprechen, welche die Funktion eines *postscaenium* übernehmen konnten und die man als *postscaenium*-Elemente verstehen könnte, denen im mittleren Bereich der Aussenfassade aber nur Halbrundnischen entsprechen, welche die Fassade gliedern und keine eigentlichen Räume bilden. Solche Nischen zur Fassadengliederung kommen auch sonst gelegentlich vor, so in Albintimilium und Faesulae[4909]. Anderswo, in Amiternum und in Casinum, zeigt die Aussenfassade des Bühnenhauses eine Pfeilergliederung. In Luna ergab sich ein Fassadengliederung durch die Betonung der drei Bühnentore, die sich direkt nach aussen öffnen. Ein geschlossener Gesamtgrundriss scheint in Vicetia nicht vorhanden gewesen zu sein, denn das Bühnenhaus ist um die Breite der Umgangsporticus der Cavea schmaler als diese; nicht ganz auszuschliessen ist, dass die Umgangsporticus seitlich am Bühnenhaus bis zur Aussenfassade vorgezogen war, doch sind die alten Pläne hier nicht deutlich und der Bau ist heute nur in geringen Resten erhalten.

Auch das Theater von Nora hatte in seiner ursprünglichen Form aus claudischer Zeit nur seitliche *parascaenia*. Angesichts der geringen Grösse des Baus wurde auch so ohne Schwierigkeiten ein geschlossener Grundriss erreicht. Das dritte Theater, das nur mit einem einzigen Paar von Flügelräumen auskam, ist dasjenige in Mons Aegrotorum, eine eigenwillige Anlage mit sehr kleinem Zuschauerraum, den diese Flügelräume teilweise einfassen. Man wird sie daher als *basilicae* bezeichnen. Ein geschlossener Grundriss entsteht hier nicht, doch ist in ganz ungewöhnlicher Weise der Bühnenhausbereich breiter als die Cavea; die Besonderheiten des Plans müssen mit einer besonderen Funktion des Baus zusammenhängen, welche jedoch nicht bekannt ist.

Eine in der Ausgestaltung sehr konsequente Grundrisslösung mit seitlichen Treppenhäusern, *parascaenia* und einer rückwärtigen *porticus post scaenam* begegnet nur bei zwei zeitlich nicht weit voneinander entfernten Bauten, Faesulae aus dem früheren 1. Jahrhundert n. Chr. und Nora aus claudischer Zeit. Ein geschlossener Grundriss ist in Faesulae nicht erreicht; dieser Aspekt war offenbar nicht wichtig, denn auch hier wäre die geschlossene Form durchaus ohne grösseren Aufwand zu realisieren gewesen.

Reduzierter Ausbau bei den Flügelräumen, *parascaenia* und *basilicae*

Nun sollen die Bühnenhäuser mit reduziertem Grundriss hinsichtlich ihrer Flügelbauten analysiert werden. Überschneidungen mit dem vorhergehenden Kapitel lassen sich nicht ganz vermeiden, dennoch scheint es sinnvoll, die Beobachtungen auch unter diesem Gesichtspunkt anzustellen.

Auf jegliche Flügelbauten verzichten, mit Ausnahme von Luna, wo alle zusätzlichen Grundrisselemente fehlen, nur frühe Bühnenhäuser. In Amiternum und in Tusculum 2 ist als einziges zusätzliches Element eine *porticus post scaenam* vorhanden, bei den übrigen drei Bauten, in Alba Fucens, Iuvanum und im grossen Theater von Pompeii 2 gibt es bloss ein *postscaenium*; Pompeii 3 führt den Grundriss von Pompeii 2 weiter. Der Schluss, der sich ergibt, ist deutlich: Bühnenhäuser, welche auf Flügelräume verzichten, kommen nach dem Ende der Republik oder dem Beginn der augusteischen Zeit nicht mehr vor. Es handelt sich um eine Frühform, welche dem entwickelten römischen Bühnenhaus vorausgeht.

Ganz anders ist dies bei den Bühnenhäusern, welche nur auf eines der beiden Elemente, *parascaenia* oder *basilicae* verzichten. Solche Bühnenhäuser sind durch die ganze Kaiserzeit hindurch vertreten. Auf *basilicae* verzichten die Bühnenhäuser von Albintimilium, Arretium (Castelsecco), Augusta Praetoria, Casinum, Faesulae, *Gioiosa Ionica*, Literum, Minturnae, Nemi 2, Nora, das *theatrum tectum* in Pompeii, das Akademie-Theater der *Villa Adriana* in Tibur, und Vicetia. Was die Funktion angeht[4910] wird das Fehlen der *basilicae* in Faesulae und in Literum sowie mit einer besonderen Lösung in Casinum durch eine *porticus post scaenam* kompensiert. In Augusta Praetoria gibt es statt der üblichen *basilicae* in den Resträumen seitlich der Cavea dreiseitige Portiken, welche deren Funktion übernehmen konnten. In Nora ist eine *porticus post scaenam* nachträglich angefügt worden. Im *theatrum tectum* von Pompeii waren *basilicae* und *porticus post scaenam* als zusätzliche Schutzüberdachungen nicht nötig. Ein geschützter Bereich als Aufenthalt für die Zuschauer konnte auch fehlen, war offensichtlich nicht unabdingbar. Bemerkenswert ist, dass bei all diesen Bauten, mit Ausnahme des frühen Bühnenhauses von Arretium (Castelsecco) und von Vicetia, soweit keine *porticus post scaenam* vor-

[4909] Dazu kommen Beispiele ausserhalb Italiens, cf. unten 542.

[4910] Zur Funktion der *basilicae* unten 496 mit Anm. 5023.

handen ist, immer ein *postscaenium* nachgewiesen ist. Einzig in Augusta Praetoria und in Liternum sind beide Elemente zusammen vorhanden; in Liternum könnte man sich auf Grund des Grundrisses fragen, ob die Seitenräume, welche die ganze Tiefe des Bühnengebäudes bis zur Rückwand der *porticus post scaenam* einnehmen, nicht richtigerweise als *basilicae* zu bezeichnen wären. Der Blick auf den erhaltenen Bauzustand[4911] lehrt jedoch, dass die Räume nur durch Türen von der Bühne und von der Rückseite her zugänglich sind, also für den Spielbetrieb genutzt werden konnten, aber als 'Foyers' völlig ungeeignet waren.

Auf *parascaenia* verzichten die Bühnenhäuser von Augusta Bagiennorum, Bovillae, Copiae 2, Grumentum, Helvia Ricina, Iguvium, Libarna, Mons Aegrotorum, das Theater am Kapitolshügel in Pola und Sarnus 2. Darunter ist nur gerade ein Beispiel aus dem Beginn der Kaiserzeit, alle anderen sind jünger. Ein Sonderfall ist Sarnus 2, ein umgebautes Theater des hellenistisch-kampanischen Typus[4912]. Es macht demnach den Anschein, dass im Lauf des 1. Jahrhunderts n. Chr. immer häufiger auf *parascaenia* als eigens abgetrennte Nebenräume der Bühne verzichtet wurde. In Rechnung gestellt werden muss allerdings, dass sich die *parascaenia* im Plan insbesondere bei weniger gut erhaltenen und stark restaurierten Bauten nicht immer deutlich abzeichnen, etwa, wenn die Schwelle der Tür zur Bühne hin nicht mehr erhalten ist. Das hier skizzierte Bild könnte daher in Einzelfällen etwas verfälscht sein, doch bleibt es grundsätzlich richtig. Bei den Bühnenhäusern ohne *parascaenia* ist das andere für den Spielbetrieb dienende Element, das *postscaenium*, fast überall vorhanden. Darauf verzichten nur Augusta Bagiennorum und Mons Aegrotorum; Ein Sonderfall ist wiederum Sarnus 2. Zudem findet sich in Bovillae und wohl in Helvia Ricina auch eine *porticus post scaenam*. Hinter dem Theater von Augusta Bagiennorum liegt eine *quadriporticus*, doch bleibt offen, in wieweit diese den Theaterbesuchern zur Verfügung stand, denn eine direkte Verbindung scheint bisher nicht nachgewiesen zu sein.

Treppenhäuser in Bühnenhäusern mit einem reduzierten Ausbau

Zum voll ausgebauten Bühnenhausgrundriss gehörten auch Treppenhäuser, die mit einem oder zwei Läufen von der Rückseite des Bühnenhauses her nach oben führten[4913]. Bei den Bühnenhäusern mit nicht voll ausgebautem Grundriss sind die Treppenhäuser dagegen selten. In den drei Fällen, wo sie zusammen mit einem *postscaenium* auftreten, ist ihre Präsenz nicht überraschend. In Ferentium handelt es sich, wie schon festgehalten wurde[4914], um ein voll ausgebautes Bühnenhaus, bei dem nur gerade die *porticus post scaenam* weggelassen wurde, das also im übrigen Bereich des Bühnenhauses denjenigen mit vollständigem Grundriss entspricht; dies gilt auch für die einläufigen Treppen, welche über die *parascaenia* hinweg geführt sind. In Augusta Praetoria ist auch die *porticus post scaenam* vorhanden, nur die *basilicae* fehlen[4915]. Hier liegt eine besondere Treppenlösung vor, mit parallel laufenden Treppen, die eine vom *parascaenium* her, die andere von der *porticus post scaenam* her zu betreten. In Grumentum erschwert der ungenügende Erhaltungszustand eine Beurteilung des Bühnenhauses. Es scheint, dass hier die Treppenhäuser (oder zumindest eines auf der Ostseite) in den Flügeln des einräumigen *postscaenium* angebracht und auch von den *basilicae* her direkt zu erreichen waren; die Treppen waren zweiläufig und parallel zur Bühnenhausrückseite angeordnet.

Sonderlösungen für die Treppenanordnung waren vor allem dort erforderlich, wo Treppen vorhanden sind und ein *postscaenium* fehlt. In Faesulae und in Nora hat man den Plan in Analogie zu den vollständigen Grundrissen etwas umgestaltet und die Treppenhäuser einläufig ansteigend aussen neben die *parascaenia* gesetzt, eine naheliegende Lösung. In Faesulae waren die Treppen wie sonst üblich von der *porticus post scaenam* aus zu erreichen, in Nora im ursprünglichen Zustand direkt von der Rückseite des Bühnenhauses aus.

Abschliessende Beobachtungen und Bemerkungen zur bisherigen Forschung

Die Analyse der Typologie des römischen Bühnenhausgrundrisses hat ein buntes Bild ergeben. Lässt sich dieses noch genauer interpretieren?

In seiner kurzen Diskussion der Variationsmöglichkeiten des Bühnenhausgrundrisses ging E. Frézouls[4916] von einem systematischen Ansatz aus. Danach gibt es 11 mathematische Kombinationsmöglichkeiten zwischen den vier[4917]

4911 cf. A. Maiuri, I campi flegrei (1958) 193, Abb. 94.
4912 Zu diesem Bau oben 452. 495 und unten 527.
4913 Zur Funktion dieser Treppen unten 502, auch 510.
4914 cf. oben 479.
4915 Ihre Funktion haben die beiden Höfe in den Restflächen seitlich der Cavea wahrgenommen, cf. den Plan AAVV, Archeologia in Valle d'Aosta (1981) 86, Abb. 25 und auch den Katalogteil *s. v.*
4916 cf. Frézouls, ANRW 1982, 382–384.
4917 Das Element der Treppenhäuser wird von Frézouls ANRW 1982, 382–385 nicht in die Untersuchung mit einbezogen.

Grundrisselementen *parascaenia*, *basilicae*[4918], *postscaenium* und *porticus post scaenam*. Nachdem die Möglichkeiten bei Frézouls angesichts des beschränkten Raumes in seiner Überblicksstudie nicht ausgeführt worden sind, seien sie hier aufgeführt: Neben der Lösung mit allen vier Elementen *parascaenia/basilicae/postscaenium/porticus post scaenam*, gibt es vier Möglichkeiten mit je drei Elementen, nämlich *parascaenia/basilicae/postscaenium*, *basilicae/postscaenium/porticus post scaenam*, *parascaenia/postscaenium/porticus post scaenam*, *parascaenia/basilicae/porticus post scaenam*, und sechs Möglichkeiten mit je zwei Elementen, nämlich *parascaenia/basilicae*, *basilicae/postscaenium*, *postscaenium/porticus post scaena*, *parascaenia/postscaenium*, *basilicae/porticus post scaenam*, *parascaenia/porticus post scaena*. Genau genommen sind für die Typologie der Bühnenhausgrundrisse allerdings 16 Kombinationen in Betracht zu ziehen, wenn man berücksichtigt, dass nicht bloss Kombinationen möglich sind, sondern dass jedes Element auch je allein vorkommen kann[4919] und dass schliesslich auch ein Grundriss möglich ist, welcher ohne jedes zusätzliche Element über die für das Spiel notwendigen Elemente, d. h. das *pulpitum* und die *scaenae frons* hinaus auskommt, wie dies in Luna belegt ist. Frézouls' Analyse des Denkmälerbestandes[4920] ist in sachlicher Hinsicht überholt, wie unsere Diskussion oben gezeigt hat. Von den theoretisch möglichen 16 Grundrisskombinationen sind tatsächlich nicht weniger als 13 belegt; nur für die Kombinationen *parascaenia/basilicae*[4921], *basilicae/porticus post scaenam* und *postscaenium/porticus post scaena*, fehlen bisher Beispiele. Das Fehlen wird wohl nur auf Zufall beruhen. Die beiden Möglichkeiten mit je einem Element für den Spielbetrieb und einem solchen für die Zuschauer wären durchaus sinnvoll, sinnvoller jedenfalls als eine Kombination *basilicae* und *porticus post scaenam* nur für die Zuschauer oder von *parascaenia* und *postscaenium* nur für den Spielbetrieb; dennoch ist diese letzte Kombination durchaus belegt. Die Sicht von Frézouls, welcher die zusätzlichen Grundrisselemente zunächst mit ihrer Funktion erklären wollte[4922], hat sich in der Praxis auf Grund der oben vorgelegten neuen Grundrissanalysen nicht bestätigt. Gleichzeitig entfällt damit auch die von Frézouls darauf aufbauend postulierte chronologische Entwicklungslinie für die Bühnenhäuser[4923].

Auf Grund der zur Verfügung stehenden und für jede statistisch ausgerichtete Analyse natürlich viel zu schmalen Dokumentation – nur von einem Teil der Theater in Italien ist das Bühnenhaus überhaupt bekannt, bei mehr als der Hälfte dieser Fälle[4924] ist die Erhaltung oder der Forschungsstand zudem so ungenügend, dass sie nicht in die Analyse mit einbezogen werden können – kann man bestenfalls versuchen, Entwicklungstendenzen zu erkennen. Offensichtlich ist, dass die Kombinations- und damit die Variationsmöglichkeiten sehr gross sind. Sie unterliegen in der Regel keinen allgemeinen Gesetzmässigkeiten, sondern richten sich nach den lokalen Gegebenheiten und Anforderungen, die von der Finanzlage, vom Auftraggeber, vom lokalen Architekten, aber auch von der Formation des Geländes und von vorgegebenen urbanistischen oder anderen architektonischen Zwängen durch Vorgängerbauten oder durch benachbarte Bauten beeinflusst sein kann. Wie viele hier diskutierte Beispiele zeigen, brauchte es die zusätzlichen Grundrisselemente für die Aufführungen nicht. Auch im schlichten Theater von Luna fanden sicherlich Aufführungen statt! Mehr als funktionale dürften repräsentative Gründe dafür verantwortlich gewesen sein, dass mehrere, wohl im Rahmen der vorhandenen Möglichkeiten jeweils möglichst viele zusätzliche Grundrisselemente mit einbezogen wurden. Der repräsentative Charakter mancher Grundrisselemente wird durch leider nicht sehr zahlreich erhaltene Inschriftzeugnisse unterstrichen. So hat in Iguvium ein Magistrat auf eigene Kosten die *basilicae* erbaut[4925], in Saepinum ist die dreiseitige *porticus*-Anlage hinter dem Bühnenhaus eine private Stiftung[4926], und in Thugga hat ein Bürger zum Dank für das ihm auf Lebenszeit verliehene Priesteramt im Theater die *basilicae*, die *porticus post scaenam*, die Vorhangeinrichtung und den Bühnenschmuck gestiftet[4927].

4918 Bei Frézouls, ANRW 1982 a. O. als 'foyers' bezeichnet.

4919 Bei Frézouls weggelassen als in der Realität nicht belegte Möglichkeit, mit Ausnahme des ältesten Zustandes (?) des Theaters von Pompeii, wo nur ein *postscaenium* vorhanden sei; gemeint sein müssen Pompeii 2 und 3!

4920 Der bei Frézouls, ANRW 1982, 383f. allerdings nicht im Einzelnen dargelegt wird.

4921 Für diese Kombination hat Frézouls, ANRW 1982, 383f. angeblich ein oder mehrere Beispiele gekannt; leider sind sie nicht genannt.

4922 Frézouls, ANRW 1982, 382f.: ... *les parties 'facultatives' du bâtiment de scène ...ont un rôle exclusivement ou principalement fonctionel*, ...

4923 Frézouls, ANRW 1982, 384f.

4924 Bei 43 von insgesamt 82 Theatern in Italien.

4925 CIL XI 5820. cf. auch oben 306 und den Katalogteil *s. v.* Iguvium.

4926 Zur Inschrift des *Herennius Obellianus* cf. den Katalogteil *s. v.* Saepinum und auch unten 506.

4927 CIL VIII 26528. 26528a. 26606. 26607. 26608. Der integrierte Text lautet: *P. Marcius Q. f. Arn. Quadratus flamen divi Aug. Pont .C. I. K. in quinque decurias adlectus ab imp. Antonino Augusto Pio ob honorem flaminatus sui perpetui patriae suae theatrum cum basilicis et porticu et xystis et scaena cum siparis et ornamentis omnibus a solo extructum sua pec. fec. idemque ludis scaenicis editis et sportulis datis et epulo et gymnasio ded.* cf. auch den Katalogteil *s. v.* Thugga.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist wohl auch, dass ein geschlossener Gesamtgrundriss, wie er für das römische Theater erwünscht war[4928], nur mit zusätzlichen Grundrisselementen in harmonischer Form zu realisieren war; im Grundriss bilden insbesondere die *basilicae*, bei Bühnenwänden mit Nischenfronten aber auch die *postscaenia* eigentliche Resträume, welche es ohne grosse Mühe möglich machten, den Bühnenhausgesamtgrundriss in ein schmales Rechteck einzuschreiben, welches dem Cavea-Halbrund im Plan vorgesetzt werden konnte. Von hier aus ist es eher verwunderlich, dass sich die vollständige Grundrisslösung mit ihren harmonisch aufeinander abgestimmten Elementen in Italien nicht häufiger durchgesetzt hat. Auch bei den Bühnenhäusern ohne vollständige Grundrisse wurde, wie oben gezeigt worden ist, in der Regel versucht, einen geschlossenen Gesamtgrundriss zu erreichen[4929]. Für die ältesten Bühnenhäuser Italiens aus dem Ende der Republik und der beginnenden augusteischen Zeit gilt dies noch nicht[4930]. Hier bleibt das Bühnenhaus deutlich weniger breit als die Cavea, wie dies für das griechische Theater charakteristisch war; das kampanische Theater von *Pietrabbondante*[4931] bleibt, neben dem Sonderfall des *theatrum tectum* von Pompeii, ein früher Vorläufer des in der Kaiserzeit in der Regel angestrebten geschlossenen Gesamtgrundrisses.

Mit den letzten Bemerkungen sind die Fragen der Chronologie angeschnitten. Deutlich ist, dass der Schritt vom kleineren Bühnenhaus griechischer Tradition zum geschlossenen Gesamtgrundriss des kanonischen römischen Theaters in der späten Republik und dem Beginn der Kaiserzeit vollzogen worden ist. Das älteste sichere Beispiel für einen geschlossenen Gesamtgrundriss und für den vollständigen Grundrisstypus des Bühnenhauses, nämlich Herculaneum[4932], lässt sich noch in die spätaugusteische Zeit datieren. Der etwa gleichzeitige Bau in Volaterrae gehört grundsätzlich hierher, doch ist die Grundrisssymmetrie aus topographischen Gründen nicht durchgehalten[4933]. Die meisten übrigen Beispiele aus Italien sind im 1. Jahrhundert der Kaiserzeit errichtet worden. Doch gibt es Belege für den geschlossenen Gesamtgrundriss, wie eben erwähnt, schon früher, ohne dass dort bereits der vollständige Grundrisstypus vorliegen würde. Neben dem kampanischen Beispiel von *Pietrabbondante* aus der Zeit vor dem Bundesgenossenkrieg und dem *theatrum tectum* in Pompeii aus den Jahren unmittelbar nach 80 v. Chr.[4934] ist als ältestes Beispiel Iguvium zu nennen, das noch in die beginnende Kaiserzeit zurückgehen muss[4935].

Seit dem früheren 1. Jahrhundert n. Chr. muss der geschlossene Gesamtgrundriss mit vollständigem Grundrisstypus als die kanonische Lösung für das Bühnenhaus gelten. Daneben bleiben immer auch reduzierte Grundrissvarianten möglich, welche oben im Einzelnen diskutiert worden sind. Es gibt aber einige wenige Grundrisstypen des römischen Bühnenhauses, welche nur in der frühen Zeit, d. h. in der späten Republik und im Übergang zur Kaiserzeit möglich sind und danach verschwinden. Es handelt sich also um Bauten, welche den Entwicklungsschritt hin zur kanonischen Form dokumentieren. Hierher gehören insbesondere die Bühnenhäuser, die nur mit einem *postscaenium* ausgestattet sind, nämlich Alba Fucens, Iuvanum und das grosse Theater von Pompeii 2 (mit seiner Erneuerung als Pompeii 3), sowie die Bühnenhäuser nur mit einer *porticus post scaenam* in Amiternum[4936] und Tusculum 2. Dagegen ist der Grundrisstypus mit *parascaenia* und *postscaenium* in *Gioiosa Ionica* und im *theatrum tectum* von Pompeii zwar schon seit republikanischer Zeit, also vor den ältesten Belegen für den vollständigen Grundrisstypus nachzuweisen, doch bleibt er auch später möglich, und dasselbe gilt für den Grundrisstypus mit *parascaenia* und *porticus post scaenam* wie in Casinum und in Faesulae sowie für denjenigen mit *basilicae* und *postscaenium* wie in Iguvium. Auch der einzige Beleg für ein Bühnenhaus mit *parascaenia*, *basilicae* und *porticus post scaenam*, Ostia, ist eher früh und gehört noch in die frühaugusteische Zeit. Alle übrigen Grundrissvarianten sind dagegen bisher erst in der Zeit nach dem frühesten Beispiel für den geschlossenen Gesamtgrundriss mit vollständigen Grundrisselementen belegt und sind daher als sekundäre Ableitungen zu verstehen.

4928 cf. oben 261.

4929 cf. oben 478–481.

4930 Die frühen Beispiele sind Alba Fucens, Arretium (Castelsecco), Amiternum, Casinum, *Gioiosa Ionica*, Minturnae, das grosse Theater in Pompeii 2 und 3 und Tusculum; cf. oben 300–304. Hierher gehört wohl auch der kaum bekannte Bau in *Pietravairano*, cf. oben 263.

4931 Dazu oben 266. 295.

4932 cf. oben 407, Anm. 4242 zur Datierung und den Katalogteil *s. v.* Gleichzeitig ist Ferentium, wo die *porticus post scaenam* weggelassen ist, cf. oben 475.

4933 Dazu oben 478.

4934 Ein Sonderfall ist Iuvanum, cf. oben 295.

4935 Zur Datierungsproblematik cf. oben 306 und den Katalogteil *s. v.*

4936 Zu diesem frühen Bühnenhaus in seinem historischen Kontext schon oben 305f.

Die Typologie der römischen Bühnenhäuser, Bauten ausserhalb Italiens

Bühnenhäuser mit vollständigem Grundriss

Vor dem Hintergrund der Ergebnisse der Untersuchung der Typologie der Bühnenhäuser der römischen Theater in Italien sollen nun die übrigen westlichen Bühnenhäuser[4937] untersucht werden, deren Liste oben zusammengestellt worden ist[4938]. Was sogleich auffällt, ist der Umstand, dass das Bild viel weniger vielfältig ist. Von den 33 näher in Betracht zu ziehenden westlichen Bühnenhäuser ausserhalb Italiens[4939] mit einem einigermassen vollständig erhaltenen Grundriss, von denen auch hier zunächst auszugehen ist[4940], vertreten nicht weniger als 17 den vollständigen Grundrisstypus[4941] mit den zusätzlichen Grundrisselementen *parascaenia*, *basilicae*, *postscaenium* und *porticus post scaenam*. Dies sind in der *Gallia* Arausio, Arelate, Forum Iulii, Lugdunum und Vienna, in der *Hispania* Augusta Emerita, Baelo und Saguntum, in Nordafrika Bulla Regia, Cuicul, Leptis Magna, Sabratha, Thubursicum Numidarum, Thugga und Uthina sowie auf dem Balkan Issa und Salona. Hinzu kommt, dass in vier Fällen, in Clunia, in Malaca, in Cillium und in Tipasa, auf die *porticus post scaenam* verzichtet worden ist, im Übrigen aber der normale Grundriss vorliegt; für diese Variante[4942] gab es in Italien mit Ferentium nur ein einziges Beispiel. Auch in Vasio dürfte eine *porticus post scaenam* gefehlt haben, denn die Rückseite des Bühnenhauses zeigt eine Nischengliederung. Möglicherweise gehört auch das erst teilweise freigelegte Bühnenhaus von Uthina hierher, doch sprechen die Türen in der Rückwand eher für eine durch Grabungen noch nachzuweisende *porticus post scaenam*. Alle genannten Beispiele ohne *porticus post scaenam* werden in der folgenden Diskussion mitberücksichtigt.

Dies bedeutet, dass in zwei wichtigen Gebieten des römischen Theaterbaus, nämlich in Gallien und in Nordafrika, die Bauten mit vollständigem Grundriss für das Bühnenhaus anders als in Italien dominieren. Hier hat sich der vollständige Grundriss als Normalfall durchgesetzt, insbesondere, wenn man berücksichtigt, dass auch unter den Bauten mit unvollständig erhaltenem Grundriss sich weitere Beispiele finden dürften, die den vollständigen Grundrisstypus vertreten haben. In Nordafrika gilt dies wohl für Thamugadi, wo der Bühnenbereich zerstört ist, vielleicht auch für Calama und insbesondere für Caesarea (Iol); beide Male sind wesentliche Teile des hinteren Bühnenhausbereiches nicht erhalten oder nicht untersucht.

Die fünf genannten Beispiele mit vollständigem Grundriss in der *Gallia*, Arausio, Arelate, Forum Iulii, Lugdunum, Vienna[4943] und auch Vasio sind alle im 1. Jahrhundert n. Chr. errichtet worden[4944], doch scheint nur für Arelate eine augusteische Datierung – vielleicht schon vor der Zeitwende – wirklich gesichert[4945]. Ein Ansatz kurz vor der Zeitwende scheint auch für das Theater von Forum Iulii möglich[4946], das als einziges der hier zusammengestellten Gruppe (noch?) keine *scaenae frons* mit einer Nischenfront aufweist[4947]. Bei allen Beispielen ist ein einheitlicher Gesamtgrundriss vorhanden[4948]. Der Bühnenhausplan ist streng symmetrisch angelegt. Überall sind Aufgangstreppen vorhanden, die in Forum Iulium einläufig, in Arausio, Arelate, Lugdunum und Vienna zweiläufig angelegt sind[4949]. Für Arausio, Arelate und Vienna[4950] ist eine sehr grosse Ähnlichkeit in der Gesamtkonzeption des Bühnenhauses deutlich, und dies scheint auf Grund der erhaltenen Grundrissteile auch für Vasio zu gelten. Nicht nur ist die *scaenae frons* überall vom selben Typus, überall finden sich neben den ähnlichen Treppenhäusern auch die etwa quadratischen und stark nach drei Seiten geöffneten *basilicae* und die hinter der Nischenfront in Resträume unterteilten *postscaenia*. Etwas anders ist hier die Situation nur in Vasio, wo seitlich und auch hinter den *valvae regiae*

4937 cf. oben 478–485.

4938 Für eine vergleichende Studie zu den Bühnenhäusern der *Gallia Narbonensis*, der *Hispania* und der afrikanischen Provinzen cf. C. Courtois, Latomus 57, 1998, 96–104.

4939 In Aquae Sextiae ist bisher nur der Teil wohl einer *quadriporticus post scaenam* bekannt, das zugehörige Bühnenhaus ist noch nicht freigelegt.

4940 Wie oben 478 für die Theater in Italien.

4941 Zu diesem oben 486.

4942 Dazu oben 479.

4943 Für Vienna muss immer berücksichtigt werden, dass der publizierte Plan in seiner Zuverlässigkeit im Einzelnen nicht gesichert ist, cf. den Katalogteil *s. v.*

4944 Für Vienna ist auch ein Ansatz in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. vorgeschlagen worden, cf. den Katalogteil *s. v.*, doch wird dies angesichts der grossen Ähnlichkeiten im Grundriss mit Arausio, Arelate und Vasio kaum zutreffen.

4945 cf. zur Datierung den Katalogteil *s. v.*

4946 cf. zur Datierung den Katalogteil *s. v.* Zur Nähe von dessen Bühnenfront zum noch spätrepublikanischen Theater in Amiternum oben 305f.

4947 Die auch für Lugdunum vorgeschlagene Frühdatierung trifft kaum zu, cf. den Katalogteil *s. v.*

4948 Zu dieser Eigenheit schon oben 261.

4949 Dies dürfte auf Grund der Planähnlichkeit auch für Vasio zutreffen, wo die entsprechende Grundrisspartie nicht erhalten ist.

4950 Hier stellt sich immer die Frage, in welchen Partien der veröffentlichte Plan allenfalls an die Pläne der anderen beiden genannten Bauten angeglichen worden ist, cf. den Katalogteil *s. v.*

kleine *postscaenium*-Räume vorhanden sind, während die Mitte der Rückseite des Bühnengebäudes von zwei grossen Halbrundnischen eingenommen wird, was mit dem Fehlen einer *porticus post scaenam* zusammenhängen dürfte; ähnliche Nischen auf der Rückseite sind auch bei anderen Theatern belegt, wo im Allgemeinen eine *porticus post scaenam* fehlt[4951]. Die beschriebene Ähnlichkeit im Gesamtplan zwischen den vier genannten Bauten stützt auch eine Datierung etwa in dieselbe Zeit, wobei Vasio als eine etwas vereinfachte Variante des voll ausgebauten Modells verstanden werden kann. Ein ähnlich gestaltetes *postscaenium* mit einer Reihe von Resträumen hat auch das etwas jüngere Lugdunum, während in Forum Iulii mit seiner anderen Bühnenfront eine einfache Einteilung in mehrere Räume vorliegt. Die *porticus post scaenam* ist überall einflüglig und an die Rückseite des Bühnenhauses angebaut; in Arausio sind die Spuren an der anstehenden Wand noch deutlich zu erkennen. Einzig in Arelate ist die Situation nicht ganz klar. Hier sind hinter dem Bühnenhaus in der Verlängerung der *basilicae* zusätzliche nicht symmetrische grosse Räume vorhanden[4952]; die *porticus post scaenam* scheint nur zwischen diesen zu liegen und (nur?) auf der Südseite einen zweiten Flügel aufzuweisen.

Ein weniger einheitliches Bild ergeben die drei Beispiele mit vollständigem Grundrisstypus des Bühnenhauses in der *Hispania*, Augusta Emerita, Baelo und Saguntum. Baelo ist augusteisch, Saguntum datiert ins dritte Viertel des 1. Jahrhunderts. n. Chr., während Augusta Emerita zu den frühesten Bühnenhäusern mit einer Nischenfront noch aus dem späten 1. Jahrhundert v. Chr. gehört[4953]. Dieses steht denn auch in Spanien für sich und zeigt Ähnlichkeiten mit den eben besprochenen gallischen Theatern der beginnenden Kaiserzeit, etwa in der Form der *scaenae frons*. Ein geschlossener Gesamtgrundriss ist hier allerdings nicht erreicht, die *basilicae* haben eine rechteckige Form und sind seitlich über den Halbkreis der Cavea hinaus vorgezogen; sie hatten im Innern eine mittlere Säulenstellung (nur im Osten erhalten). Der Gesamtgrundriss war nicht ganz symmetrisch, denn die Treppen an den Flügeln, welche in die Cavea führen, sind nicht gleich angeordnet. Auch für das *postscaenium* liegt eine komplexe und singuläre Lösung vor. Zwischen den Bühnentoren ist es in Resträume aufgeteilt, wobei die Zwickelräume hinter der Halbrundnische nicht zugänglich gewesen zu sein scheinen. Hinter den *hospitalia* hat es nach hinten geöffnete kleine hallenartige Nischen gegeben. Seitlich davon liegen doppelte und damit sehr kleine *postscaenium*-Räume, die von hinten bzw. von Durchgangsräumen zu den *parascaenia* her zu betreten waren. Treppen ins Obergeschoss scheinen hier nicht vorhanden gewesen zu sein, doch wäre eine ähnliche Lösung, wie sie in Baelo bezeugt ist[4954], von der Architektur her möglich. Die *porticus post scaenam* war vierseitig und zweischiffig.

Auch Baelo und Saguntum haben wenig Gemeinsames. Saguntum steht mit seinen wegen der steilen Hanglage nötigen turmartigen Seitenflügeln, welche die *basilicae* und Hinterräume enthielten, für sich. Ein einheitlicher Gesamtgrundriss ist nicht erreicht, die Cavea ist deutlich breiter als das Bühnenhaus, das einen streng symmetrischen Grundriss hat. Treppenhäuser ins Obergeschoss sind nicht nachgewiesen, sie sind auch nicht zu erwarten, denn die Lage des Bühnenhauses am steilen Hand schliesst einen direkten Zugang von hinten ins Bühnenhaus ohnehin aus. Das *postscaenium* war in verschiedene Kammern unterteilt, dahinter lag wohl eine schmale *porticus post scaenam*, die zwischen den turmartigen Flügelbauten zurückgesetzt war.

Baelo weist einen geschlossenen Gesamtgrundriss auf, zeigt aber ebenfalls eine eigenständige Grundrissaufteilung. Zu nennen ist die gerade Bühnenfront, hinter welcher ein *postscaenium* mit vier rechteckigen Kammern liegt; bei den beiden mittleren Kammern findet sich eine Asymmetrie, die nicht erklärt ist. Ungewöhnlich ist auch, dass von den seitlichen *postscaenia* Türen auch auf die Bühne führen. Die *parascaenia* waren durch einen Korridor auch von hinten zu erreichen, daneben liegen einläufige Treppen ins Obergeschoss. Auch der unvollständige Grundriss von Clunia steht für sich. Auch hier ist kein geschlossener Gesamtgrundriss vorhanden. Treppenhäuser ins Obergeschoss gibt es nicht, doch findet sich in der Nordwestecke der Nord-*basilica*, die als einzige freigelegt ist, ein steinerner Treppenansatz für eine Holztreppe, welche ins Obergeschoss geführt hat. Die *basilica* ist vergleichsweise klein bemessen und mit einer inneren Stütze versehen; dazu ist ein Hinterraum abgetrennt. Der Zugang in die Orchestra führte durch die *basilica*, die sich auf einen nach aussen nicht weitergeführten *aditus* öffnet. Wie in Baelo war die Bühnenfront gerade und wie dort gibt es aus dem *postscaenium*, welches hier die Form eines mit Zungenmauern gegliederten langen Saales hat, seitliche Türen auf die Bühne. In Malaca umfasst

[4951] cf. die Zusammenstellung unten 492, dazu Anm. 4974. Eine Ausnahme mit einer vorhandenen *porticus post scaenam* ist Faesulae, wo allerdings kein geschlossener Gesamtgrundriss erreicht ist.

[4952] Sie sind auf dem Plan bei Formigé, Remarques Taf. 1 ohne Grund als Thesauri bezeichnet.

[4953] Dazu oben 421f.

[4954] cf. hier unten.

der geschlossene Grundriss dagegen die üblichen Elemente, auch Treppenhäuser auf die *tribunalia*; nur eine *porticus post scaenam* fehlt.

Von den Theatern in Nordafrika mit einem vollständigen Bühnenhausgrundriss, Bulla Regia, Cuicul, Leptis Magna, Sabratha, Thubursicum Numidarum, Thugga, Uthina sowie Cillium und Tipasa ohne *porticus post scaenam*, dazu wohl auch Thamugadi, Calama und Caesarea (Iol), liegt die Mehrheit in der *Africa Proconsularis*. Leptis Magna und Sabratha liegen in der *Tripolitania*, Tipasa und Caesarea (Iol) in der *Mauretania Caesariensis*, Cuicul und Thamugadi in der *Numidia*. Was die Chronologie angeht, stehen neben den augusteischen Theatern von Caesarea (Iol) und Leptis Magna sowie Cillium, das vielleicht flavisch ist, Bauten, die erst im späteren 2. Jahrhundert n. Chr. errichtet worden sind. Unter Kaiser Antoninus Pius gebaut wurde Cuicul, unter Kaiser Marcus Aurelius Bulla Regia, Calama, Thamugadi und Thugga, severisch sind Sabratha und Tipasa; Thubursicum Numidarum ist nicht genauer ins 2. oder 3. Jahrhundert n. Chr. datiert.

Die beiden frühen Bauten stehen je für sich. In Leptis Magna ist der Gesamtgrundriss nicht geschlossen. Die Symmetrie des Planes ist nicht durchgehalten, doch ist dies erst das Resultat des sekundären Anbaus der vierseitigen und aus Rücksicht auf den Strassenplan im Grundriss viereckigen, nicht rechteckigen *porticus post scaenam*,[4955] als der *basilica*-Bereich im Nordwesten verändert und erweitert wurde. Ganz ungewöhnlich ist auch die geringe Schrägstellung der Mauern der *basilicae* gegenüber der Geraden des Kernbereichs des Bühnenhauses. Auch wenn dafür, wie auch für die Verkürzung der Tiefe der *basilicae* gegenüber dem übrigen Bühnenhaus, wohl die Rücksicht auf Bestehendes massgebend gewesen ist, bleibt doch bemerkenswert, dass diese Rücksicht höher gewichtet wurde als der geschlossene Gesamtgrundriss des Bauwerks. Das *postscaenium* besteht aus den vier Resträumen hinter der Nischenfront, die Treppenführung ins Obergeschoss erfolgte mit seitlichem Antritt im Winkel[4956]. Weil die Treppenhäuser hinter dem seitlichen Bereich der *hospitalia*-Nischen liegen, muss im Obergeschoss eine Passage in den Raum hinter den *parascaenia* geführt haben. Beim Anbau der *porticus post scaenam* wurde im Südwesten eine dritte Treppe eingerichtet und der Grundriss in diesem Bereich ebenfalls verändert. Was Caesarea (Iol) betrifft, lässt sich auf Grund des nur sehr partiell erhaltenen und teilweise sekundär stark überbauten Grundrisses bloss noch erkennen, dass es *parascaenia* und *basilicae* gegeben hat. Die *basilicae* waren allerdings weniger tief als das Bühnenhaus insgesamt. Wenn es einen geschlossenen Gesamtgrundriss gegeben hat, was von der Bühnenhausbreite her möglich wäre, müssen hinter den *basilicae* weitere Annexräume gelegen haben. Dass Treppen ins Obergeschoss der *parascaenia* geführt haben, scheint möglich; über eine *porticus post scaenam* ist nichts bekannt.

Cillium steht, wenn die flavische Datierung zutrifft, in seiner Zeit in Nordafrika allein. Dies gilt auch für den Grundriss mit gerader Bühnenfront, der geschlossen und streng symmetrisch angelegt ist und alle Elemente ausser der *porticus post scaenam*, auch Treppenhäuser, in der üblichen Form zeigt. Das Bühnenhaus lässt sich als eine im Ausbau weniger anspruchsvolle Variante der Formel mit vollständigem Grundriss verstehen, die bei der Ausstattung am aufwendigen Säulenschmuck gespart hat. Insgesamt handelt es sich auch um ein eher kleines Theater.

Die sechs antoninischen Bauten in Bulla Regia, Calama, Cuicul, Thamugadi, Thugga und Uthina, sind in der Ausformung der Grundrisse weniger einheitlich, als man vielleicht erwarten würde. Zunächst ist festzuhalten, dass es sich bei diesen mit Ausnahme von Uthina durchwegs um eher kleine Theater mit einer Gesamtbreite um die 60 Meter handelt, während die besprochenen gallischen Theater alle über 100 Meter breit sind. Auch die früheren afrikanischen Theater waren, mit der Ausnahme von Cillium, deutlich grösser, Caesarea (Iol) erreicht 130 Meter, Leptis Magna immerhin fast 90 Meter. Zunächst fällt auf, dass bei keinem einzigen der sechs antoninischen Theater, vielleicht mit Ausnahme von Uthina, ein geschlossener Gesamtgrundriss erreicht ist. In Bulla Regia ist das Bühnenhaus asymmetrisch und etwas breiter als die Cavea, bei den übrigen Bauten ist es deutlich schmaler. Gerade bei kleineren Bauten, bei denen im Bühnenbereich gewisse minimale Proportionen gewahrt werden mussten[4957], ist dies besonders auffällig, denn hier wäre eine geschlossener Umriss mit kleinerem Aufwand zu erreichen gewesen als bei den grossen Bauten, und es hätten sich insbesondere keine technisch schwierig zu überdachenden grossen *basilica*-Räume an den Flügeln ergeben. Eine Ausnahme ist allenfalls Cuicul, wo die Aussenwände der *basilicae* nicht bekannt sind. Auch hier

[4955] Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 19 mit Taf. 7.

[4956] Offenbar ist nur die Treppe im Südosten teilweise erhalten, auf der Nordwestseite muss auf Grund des Grundrisses jedoch eine entsprechende Anlage angenommen werden.

[4957] Dies fordert schon Vitr. V 7, 7: *propter usum*.

ist eine kleinere Asymmetrie zu beobachten[4958], die im Plan nicht erscheint. In Calama, Thamugadi und Thugga ist das Bühnenhaus deutlich schmaler als die Cavea, in Thamugadi um die Breite der Kammerreihe hinter der oberen Umgangsporticus, in Thugga noch etwas mehr; in Calama ist der genaue Wert nicht mehr deutlich. Dem entspricht, dass die *basilicae* eine gestreckt rechteckige statt einer quadratischen Form aufweisen. In Calama weisen sie auf der einen Schmalseite Nischen auf[4959]; damit haben die *basilicae* die Durchgangsfunktion zu den *aditus* hin verloren. In Calama und Thamugadi ist die Symmetrie des Bühnenhausgrundrisses durchgehalten, soweit der Erhaltungszustand dies noch erkennen lässt. In Thugga, das teilweise in den Fels eingeschnitten ist, ist dies nicht der Fall. Hier waren die seitlichen *basilicae*, die in der Stifterinschrift genannt sind[4960], nicht überdacht, während es in Thamugadi *basilicae* normaler Art sind; vor diese und vor die *porticus post scaenam* ist hier noch ein rechteckiger Hofbereich gelegt, mit welchem der halbkreisförmige *xystus*[4961], der in der Weihinschrift in Thugga genannt ist, verglichen werden kann. Bei all den genannten Bauten ist die *porticus post scaenam* einfach und an die Rückmauer des Bühnenhauses gelegt. Überall sind die Nischenfronten stark betont, und das *postscaenium* besteht aus vier im Allgemeinen von der *porticus post scaenam* her zu betretenden Resträumen[4962]; nur in Thugga waren die Flügelräume nicht zu betreten[4963]. Auch Aufgangstreppen ins Obergeschoss, die in Bulla Regia und Thugga noch deutlich kenntlich sind, scheinen überall vorhanden gewesen zu sein[4964], vielleicht mit Ausnahme wiederum von Cuicul. So lassen sich insgesamt doch für die fünf hier in Betracht gezogenen Bauten Gemeinsamkeiten formulieren, die auf eine enge Verwandtschaft deuten, nämlich das meist schmale Bühnenhaus und damit verbunden, die langrechteckigen *basilicae*, eine im Grundriss stark durchgegliederte Nischenfront mit einem *postscaenium* aus vier Resträumen, Treppen ins Obergeschoss und eine einfache *porticus post scaenam*. Gemeinsam ist wohl auch eine gewisse Unbekümmertheit hinsichtlich der Grundsymmetrie der Anlage. Wenn man den Plan von Thubursicum Numidarum heranzieht, das nicht genauer datiert ist, ist leicht zu erkennen, dass auch hier die genannten Eigenheiten zutreffen und dass auch dieses Theater in dieselbe chronologisch eng definierte Gruppe gehört, was wohl auch als Hinweis auf eine präzisere Datierung von Thubursicum dienen kann. Auch in Civitas Popthensis ist eine langrechteckige *basilica* freigelegt worden[4965], was ein Indiz sein könnte, dass auch dieser schlecht bekannte und innerhalb der Kaiserzeit nicht näher datierte Bau zur selben Gruppe von Bühnenhäusern gehört hat.

Die beiden severischen Bauten Sabratha und Tipasa stehen ausserhalb dieser Gruppe. Sabratha zeigt einen geschlossenen und symmetrischen Gesamtgrundriss, doch unterscheiden sich die beiden *basilicae* in ihrer Funktion und in ihrer Ausstattung[4966]. Der mittlere Bereich des Bühnenhausgrundrisses entspricht denjenigen der genannten antoninischen Theater, nur die mittleren *postscaenia* sind stärker untergliedert. Die Aufgangstreppen ins Obergeschoss sind hier zweiläufig. Die *porticus post scaenam* ist dreiseitig. Sabratha, ein deutlich grösserer Bau als die oben genannten antoninischen Theater in der *Proconsularis* und der *Numidia*, zeigt einen Grundriss, welcher der idealen Ausgestaltung nahe kommt, wie sie bei den frühkaiserzeitlichen Theatern in Gallien belegt ist, und sich bei den afrikanischen Theatern sonst nie gefunden hat.

Tipasa ist ein weiterer Sonderfall. Was auffällt, ist der Umstand, dass die seitlichen *basilicae* querrechteckig sind und nicht die ganze Tiefe des Bühnenhauses einnehmen. Diese Eigenheit dürfte am ehesten als eine direkte Übernahme des Vorbildes des benachbarten Caesarea (Iol) zu verstehen sein, wo die verkürzten *basilicae* das Problem der Überdachung lösen halfen, das sich beim nur etwas mehr als halb so breiten Theater von Tipasa nicht gestellt hat. Wie weit Tipasa sonst an Caesarea (Iol) angeglichen war, lässt sich wegen der ungenügenden Erhaltung von Caesarea (Iol) nicht mehr klären. Immerhin scheint auch der Bereich der *parascaenia* und der dahinter liegenden Flügelräume entsprechend ausgestaltet gewesen zu sein; bei beiden Bauten wird es hier Treppenhäuser gegeben haben. Eine *porticus post scaenam* hat in Tipasa gefehlt. Über das *postscaenium*, wel-

4958 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

4959 Die Statuen von Marcus Aurelius und Lucius Verus, die heute in den Seitennischen der Bühnenfront augestellt sind, wurden nicht im Theater gefunden. cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

4960 Dazu oben Anm. 3382.

4961 cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Thugga, Theater.

4962 In Cuicul wurden die mittleren *postscaenia* von den *hospitalia*-Durchgängen her erreicht.

4963 Eine solche Ausgestaltung ist auf Grund der angeführten übrigen Ähnlichkeiten wahrscheinlich auch für Calama, wo nur die Nischenfront belegt ist, und für Thamugadi, wo der ganze Kernbereich des Bühnenhauses nicht erhalten und auf dem Plan von Gsell, Algérie 1 a. O. (oben Anm. 3382) Abb. 65 völlig willkürlich und unrichtig ergänzt ist.

4964 Keine Reste sind in Calama und Thamugadi erhalten geblieben.

4965 cf. den Plan bei L. Carton, Les fouilles d'El Kenissia, Publication de l'Association historique de l'Afrique du Nord 5 (1906) Taf. 2.

4966 cf. Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) 29, Taf. 60.

ches wie die *scaenae frons* nicht erhalten ist, lässt sich nichts mehr aussagen.

Die letzten beiden Bauten mit vollständigem Bühnenhausgrundriss, die zu betrachten sind, sind Issa und Salona. Issa wird augusteisch datiert, Salona ist wenig jünger. Beide Male liegt ein geschlossener Gesamtgrundriss vor. Die seitlichen *basilicae* sind beide Male etwas längsrechteckig[4967], aber deutlich weniger schmal als diejenigen der afrikanischen Beispiele. Nur in Issa scheint es Treppenhäuser ins Obergeschoss gegeben zu haben. Die *porticus post scaenam* war in Salona einfach, in Issa dreiseitig. Nur in Salona ist die Form der *scaenae frons* genauer bekannt, das *postscaenium* bestand aus vier Resträumen. In Issa, wo es nach dem breiten Fundament zu schliessen ebenfalls eine Nischenfront gegeben haben muss, war das *postscaenium* ebenfalls in eine Reihe von entsprechenden Resträumen unterteilt. Insgesamt scheint sich eine recht grosse Ähnlichkeit zwischen beiden unterschiedlich erhaltenen und unterschiedlich dokumentierten Bühnenhäusern abzuzeichnen, doch sind Verallgemeinerungen bei zwei Beispielen wenig sinnvoll; vor allem die Proportion der *basilicae*-Grundrisse setzt die beiden Beispiele gegen die übrigen römischen Bühnenhäuser Theater des Westens ab.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Bild, das die Analyse der Typologie der vollständigen Bühnenhausgrundrisse und der Grundrisse, bei welchen nur eine *porticus post scaenam* fehlt, für die Bauten des Westens ausserhalb Italiens ein weit weniger differenziertes Bild ergibt als dort. Für Gallien, aber auch für die antoninischen Bauten in Afrika und vielleicht auch für den Balkan haben sich regionale Gruppen erkennen lassen, während sich in Spanien, wo nur wenige Bauten bekannt sind, keine Gemeinsamkeiten abgezeichnet haben, vielleicht mit Ausnahme der zweimal bezeugten zusätzlichen Türen in der *scaenae frons*.

Reduzierter Ausbau beim *postscaenium* und bei der *porticus post scaenam*

Clunia, Cillium und Tipasa, drei Bauten, welche nur gerade auf eine *porticus post scaenam* verzichten, wurden oben zusammen mit den vollständigen Grundrissen schon besprochen. Auch Vasio sowie Calama und Thamugadi mit einem unvollständig erhaltenen Grundriss des Bühnenhauses sind dort schon mitberücksichtigt worden.

Ausserdem gibt es einige weitere Bauten ohne *porticus post scaenam*, bei welchen es sich um auch darüber hinaus reduzierte Grundrisse und um Sonderfälle handelt[4968]. Von diesen weisen Akrai 2, Acinipo und Buthroton 2 ein *postscaenium* auf, während das Kulttheater in Vienna, Metellinum, Regina, Assuras und Madauros auch auf dieses verzichten.

Zunächst sollen die Sonderfälle herausgegriffen werden. In Akrai 2 ist einem hellenistisch-griechischen Bühnenhaus ein römisches *pulpitum* vorgelegt worden, der Bühnensaal wird dadurch zum *postscaenium*. In Buthroton 2 ist einem griechischen Koilon in der frühen Kaiserzeit ein römisches Bühnenhaus vorgelegt worden, das einen besonderen Grundriss erhalten hat. Offensichtlich wurde ein geschlossener Gesamtgrundriss angestrebt und auch ungefähr erreicht. Das *postscaenium* erhielt dabei eine einmalige dreiseitig umlaufende Form, weitere zusätzliche Grundrisselemente sind nicht vorhanden. Das Kulttheater in Vienna besteht aus einem grossen rechteckigen Saal mit einem schlecht erhaltenen Bühnenbereich mit architektonischer *scaenae frons*, zu welchem keinerlei zusätzliche Räume gehörten. Es vertritt als einziges Beispiel neben Luna in Italien[4969] die einfachste Form des Ausbaus im Bühnenhausbereich; während es sich im Fall von Luna jedoch um ein eigentliches Theater handelt, liegt in Vienna ein Kultraum[4970] besonderer Form vor, wo die Reduktion des Grundrisses möglicherweise auch von der Nutzung her gegeben war.

Die restlichen genannten Theater zeigen wenige Gemeinsamkeiten. Acinipo ist in augusteische Zeit zu datieren[4971]. Zum frühen Ansatz passt der einfache Grundriss. Die seitlichen Räume wird man, obgleich sie nicht die ganze Tiefe einnehmen, angesichts der Grösse eher als *basilicae* denn als *parascaenia* bezeichnen wollen[4972]. Dann wäre als Parallelbeispiel in Italien eher Iguvium als das *theatrum tectum* in Pompeii zu nennen. Anders als bei diesen beiden Beispielen ist die Unterteilung des *postscaenium* in vier rechteckige Räume, die äusseren vom Korridor der *hospitalia* her, die inneren von hinten zu betreten; eine direkte Verbindung vom *postscaenium* in die Flügelräumen hat es nicht gegeben, die Schauspieler mussten aussen um das Bühnenhaus herumgehen, auch dies ein altertümlicher Zug. Acinipo zeigt zwar keinen geschlossenen Gesamtumriss, doch ist das Bühnengebäude relativ breit.

[4967] Beide Male ist ein mittleres Fundament vorhanden, vielleicht für Innenstützen?

[4968] Zu den Beispielen aus Italien cf. oben 479–482.

[4969] cf. oben 481.

[4970] Zur Verwendung cf. den Katalogteil *s. v.* Vienna, Kulttheater.

[4971] Dazu oben 307f.

[4972] Zum Problem der Unterscheidung der beiden Elemente in ähnlichen Fällen cf. oben 477.

Der frühe Bau in Metellinum weist seitlich *parascaenia* und fast quadratische *basilicae* auf, die von der Seite und von den *aditus* her zu betreten waren. Nur ein Paar Flügelräume haben auch die Theater von Assuras und Madaurus, die beide in die mittlere Kaiserzeit gehören[4973]. In Madauros bildet die Bühnenwand einen Teil der Nordbegrenzung des Forums, dessen Portiken die Funktion einer *porticus post scaenam* übernehmen konnten, auch wenn sie nur durch die *parascaenia* zu erreichen waren; der Hauptzugang in die Cavea führt auf der Gegenseite ins Freie. Der Spielbetrieb war in Madauros sehr eingeengt, denn die *scaenae frons* hat keinerlei Tore und war eine blosse Schaufassade, so dass nur aus den *parascaenia* heraus gespielt werden konnte, welche auch nach aussen offen waren. In Assuras sind die Flügelräume nach aussen geöffnet und haben so eine Durchgangsfunktion zu den *aditus*; man wird von der Funktion her daher von *basilicae* zu sprechen haben. Die *scaenae frons* weist drei kurvenförmige Nischen auf. Die Aussenwand des Bühnenhauses ist mit Nischen artikuliert, wie dies auch in anderen Theatern der Fall ist[4974]. Besonders nahe steht das bereits frühkaiserzeitlich datierte und nur sehr partiell freigelegte Theater in Nola, wo es auch Treppenhäuser gibt; die *scaenae frons* von Nola zeigt eine mittlere Rechtecknische zwischen Halbrundnischen. Eine Nischengliederung auf der Rückseite der Bühnenwand findet sich auch in Regina. Möglicherweise lässt sich, angesichts der geographischen und der zeitlichen Streuung, in diesen Bauten ein vereinfachter Bühnenhaustypus fassen. Bei den Theatern in Italien finden sich bloss *basilicae* und ein *postscaenium* in den augusteischen Theatern von Iguvium und Pola (Kapitoltheater) sowie in Libarna. In Regina, welches flavisch zu datieren ist, sind *parascaenia* und *basilicae* vorhanden, und es gibt auch Treppenhäuser ins Obergeschoss.

Schliesslich sind noch zwei Bauten zu besprechen, das sogenannte Gymnasion in Syrakusai und Italica, welche ohne *postscaenium* sind, aber eine *porticus post scaenam* haben. Das sogenannte Gymnasion in Syrakusai, ein Heiligtumstheater, dessen Datierung innerhalb der Kaiserzeit kontrovers ist, gehört in die Reihe der Sonderfälle. Als Spielhintergrund dient die Rückseite eines Tempels und dessen Säulenhof dient gleichzeitig als dreiseitige *porticus post scaenam* des Theaterbaus.

Das Theater von Italica wurde in augusteischer Zeit errichtet[4975]. Mit seinem Bühnenbereich, der bloss aus der Bühne mit der ursprünglich geraden Bühnenwand und einer *porticus post scaenam* besteht[4976], greift es einen frühen italischen Bühnenhaustypus auf, der schon in Amiternum begegnet und nach dem Ende der Republik nur noch im kleinen Theater von Tusculum 2 belegt ist[4977]. Wie dort war die *porticus post scaenam* zunächst einfach, angeblich jedoch zweischiffig, was den Vitruv'schen Vorschriften genügen würde[4978]; sekundär wurde sie dann zu einer einschiffigen *quadriporticus* erweitert, in welcher ein Tempel für Isis errichtet wurde. Im Vergleich mit den beiden italischen Beispielen ist die *scaenae frons* in Italica seitlich mit den Analemmata der Cavea deutlicher verbunden. Während dort nur kurze antenartige Mauerelemente an den Ecken und ein eher breiter Durchgang mit einer Schwelle vorhanden sind, ist in Italica der Durchgang zu einer schmalen Tür geworden, was den Mauerelementen grösseres Gewicht gibt; gleichwohl ist deutlich, dass es sich um denselben frühen Bühnenhaustypus handelt, der ausserhalb Italiens damit auch in der *Hispania* in einem Beispiel nachgewiesen ist. Die in Italica erstmals belegten Nischen der Rückseite der Bühnenwand, die hier wie die beiden Mittelnischen der Rückseite in Faesulae[4979] mit einer *porticus post scaenam* zusammen vorkommen, begegnen auch im wohl nur wenig jüngeren Theater von Nola, von welchem eben die Rede war.

Reduzierter Ausbau bei den Flügelräumen, *parascaenia* und *basilicae*

Auch die westlichen Bühnenhäuser mit reduziertem Grundriss ausserhalb Italiens sollen hinsichtlich ihrer Flügelbauten kurz analysiert werden[4980]. Ganz auf Flügelbauten verzichten das Kulttheater von Vienna, wo jedes zusätzliche Grundrisselement fehlt, dann das Heiligtumstheater in Syrakusai, Italica, wo bloss eine *porticus post scaenam* vorhanden ist, und schliesslich das umgebaute griechische Theater von Akrai 2. Nur *parascaenia* und keine *basilicae* haben die Theater von Madauros und Regina,

[4973] Zu den Theatern in Italien mit vergleichbaren Bühnenhäusern cf. oben 482f.

[4974] Beispiele sind Assuras, Faesulae, Italica, Nola, Regina. Vasio. cf. jeweils den Katalog *s. v.*

[4975] Zur Datierungsfrage im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*

[4976] cf. den Steinplan bei A. Jiménez Martìn, in: Homenaje al Profesor Antonio Blanco Freijeiro (1989) 278–318, fig. 1 und den rekonstruierten Plan in Kongress Mérida, neben S. 188.

[4977] cf. dazu den Katalogteil *s. v.* und den Plan bei Dupré, ScAnt 2004–2005 a. O. (oben Anm. 2994) 532, Abb. 4.

[4978] Dazu unten 507.

[4979] cf. unten 542.

[4980] Für die Beispiele in Italien cf. oben 482–485.

welchem vom Grundriss her auch Assuras entspricht, wo die Seitenräume die Funktion von *basilicae* haben. Eine ganz besondere Lösung zeigt Buthroton 2, bei welchem die *parascaenia* nach hinten geöffnet sind und in ganz einmaliger Art als U-förmiges *postscaenium* die Bühnenwand einfassen.

Damit bleiben fünf Theater, welche nur *basilicae* aufweisen, die in vier Fällen, nämlich in Segobriga, Herakleia Lynkestis, Scupi und Virunum, mit einem *postscaenium* und einer *porticus post scaenam* verbunden sind, in Acinipo nur mit einem *postscaenium*. Neben dem augusteischen Bühnenhaus von Acinipo, das aus einer anderen Tradition heraus zu verstehen ist[4981], sind das spanische Theater von Segobriga um 40–80 n. Chr. und drei Bauten auf dem Balkan zu nennen, Herakleia Lynkestis wohl aus hadrianischer Zeit, Virunum gleichfalls aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. und Scupi, das innerhalb der Kaiserzeit nicht näher datiert ist. In Herakleia Lynkestis waren *parascaenia* nicht erforderlich, da das Bühnenhaus dort nicht für ein Bühnenspiel eingerichtet war; die *basilicae* sind dort umfunktioniert worden[4982]. Für das Fehlen von *parascaenia* bei den anderen Bauten sind keine Gründe ersichtlich, doch fehlen *parascaenia* auch für einige Theater Italiens[4983]. Es war schon für Italien festzuhalten, dass im Lauf des 1. Jahrhunderts n. Chr. immer häufiger auf *parascaenia* als eigens abgetrennte Nebenräume der Bühne verzichtet wurde; für einen normalen Spielbetrieb waren sie nicht erforderlich. Das andere für den Spielbetrieb nützliche Grundrisselement, das *postscaenium*, ist bei den sechs Beispielen, also auch in Herakleia Lynkestis, vorhanden. Bei den drei Theatern auf dem Balkan lassen sich nur wenige Gemeinsamkeiten erkennen, ein gemeinsamer regionaler Grundtypus liegt allenfalls in Herakleia Lynkestis und in Virunum zu Grunde. Wie auch in Segobriga ist ein einheitlicher Gesamtgrundriss erreicht. In Herakleia Lynkestis und Virunum ist die *scaenae frons* mit flachen Kurvennischen und die *postscaenium*-Unterteilung in vier dem Quadrat angenäherte Räume vergleichbar, während die Form der *scaenae frons* und die *postscaenium*-Lösung in Scupi eine ganz andere ist. Auffällig ist die fehlende Gesamtsymmetrie beim Bühnenhaus von Virunum wie auch die ungleichmässige Proportionnierung in Herakleia Lynkestis.

Treppenhäuser in Bühnenhäusern mit einem reduzierten Ausbau

Nur vier Theater ohne vollständigen Bühnenhausgrundriss zeigen auch Treppenhäuser. Drei davon nämlich Clunia, Cillium und Tipasa, gehören zur Gruppe, bei welcher nur eine *porticus post scaenam* fehlt, die also dem vollständigen Grundrisstypus besonders nahe stehen[4984]. Im Bühnenhausplan von Regina, wo auf ein *postscaenium* verzichtet wurde, sind neben der Nischenarchitektur der Bühnenhausrückseite zunächst Korridore von hinten in die *parascaenia* angeordnet, daneben (nur auf der Westseite erhalten) die Treppenhäuser ins Obergeschoss und aussen schliesslich die *basilicae*.

Abschliessende Beobachtungen

Hinsichtlich der 16 theoretisch möglichen Grundrisskombinationen der zusätzlichen Räume des Bühnenhauses, welche schon für die Theater in Italien untersucht wurden[4985], ist der Varitiationsreichtum bei den westlichen Bühnenhäusern ausserhalb Italiens weit weniger gross. Hier dominieren, wie schon ausgeführt wurde, die Bauten mit einem vollständigen Bühnenhausgrundriss[4986], welche die Hälfte aller Beispiele ausmachen. Daneben sind noch weitere neun, d. h. insgesamt zehn Varianten nachzuweisen. Neben derjenigen ohne *porticus post scaenam* mit den drei Beispielen von Clunia, Cillium und Tipasa, welche der vollständigen Kombination sehr nahe steht, ist mit Segobriga, Herakleia Lynkestis, Scupi und Virunum die Kombination von *basilicae*, *postscaenium* und *porticus post scaenam*, welche eine reduzierte Grundrisskombination belegt und auch in Italien seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. vertreten ist[4987], durch mehrere Beispiele vertreten. Im Weiteren gibt es vier Bauten, nämlich Metellinum, Regina, Assuras und Madauros, welche nur Flügelräume aufweisen und die funktional in zwei Teile zerfallen, von der Grundrisstypologie jedoch einheitlich sind und möglicherweise einen allgemeinen Typus vertreten[4988]. Alle anderen Grundrisskombinationen sind nur einmal oder zweimal nachgewiesen, darunter auch Sonderfälle wie das Kulttheater von Vienna ohne jegliches zusätzliche Element und das sogenannte Gymnasion in Syrakusai mit einer *por-*

[4981] Dazu oben 307f.
[4982] cf. zu diesen Besonderheiten den Katalogteil *s. v.*
[4983] cf. oben 482f.
[4984] Dazu oben 486, wo die drei Bauten auch schon diskutiert worden sind.
[4985] cf. oben 483f.
[4986] Zusammengestellt oben 478f.
[4987] cf. oben 483.
[4988] cf. oben 490. 491f.

ticus post scaenam als einzigem zusätzlichem Element, mit welchem rein formal, aber nicht von der Genese her Italica zusammengeht, das einen republikanischen italischen Grundrisstypus übernimmt. Sonderfälle sind auch das neu zum griechischen Koilon hinzugebaute römische Bühnenhaus in Buthroton 2 mit seiner eigenartigen Lösung, die *parascaenia* und *postscaenium* verbindet, und Akrai 2, dessen griechisches Bühnenhaus zum *postscaenium* wurde. Ein eher frühes Theater, Acinipo, vertritt die Kombination mit *basilica* und *postscaenium*, die auch in Italien belegt ist[4989].

Sechs der theoretisch möglichen 16 Grundrissvarianten sind unter den Bühnenhäusern im Westen nicht vertreten, darunter zwei Kombinationen mit je drei Elemente, die in Italien beide, wenn auch nicht sehr häufig, belegt sind[4990], nämlich *parascaenia/basilicae/porticus post scaenam* und *parascaenia/postscaenium/porticus post scaenam*. Von den vier im übrigen Westen fehlenden Doppelkombinationen ist nur eine, nämlich *parascaenia/porticus post scaenam*, in Italien belegt[4991], die drei übrigen, nämlich *parascaenia/basilicae*, *postscaenium/porticus post scaenam* und *basilicae/porticus post scaenam*, fehlen auch dort[4992].

Anders als für Italien, wo sich ein insgesamt eher uneinheitliches Bild ergeben hat, lassen sich hinsichtlich der Bühnenhäuser im Westen einige Beobachtungen allgemeinerer Art machen. Insgesamt ergibt sich nicht nur ein weniger reiches Bild als in Italien, sondern, wenn einmal von den Sonderfällen abgesehen wird, auch ein sinnvolleres. Ausserhalb Italiens ist weit weniger experimentiert worden, sondern die brauchbarsten Lösungen wurden bevorzugt, die übrigen nicht umgesetzt. Damit ergab sich eine gewisse Standardisierung der Bühnenhaus-Typologie. Rund die Hälfte der Bauten mit ganz erhaltenem Plan zeigen den vollständigen Grundrisstypus, wozu noch eine Reihe weiterer Bauten kommen, wo dies wahrscheinlich ist[4993]. Nimmt man die nicht ganz wenigen Beispiele hinzu, wo der vollständige Grundriss bloss um die *porticus post scaenam* reduziert worden ist, ergibt sich klar, dass der Grundrisstypus mit *parascaenia*, *basilicae* und *postscaenium*, welcher ohne allzu grossen Aufwand die Realisation eines geschlossenen Gesamtgrundrisses erlaubte, als verbindlicher Typus sich ausserhalb Italiens deutlicher als dort durchgesetzt hat, meist auch mit dem zusätzlichen Element der *porticus post scaenam*. Neben diesem verbreiteten Typus lässt sich vielleicht in drei zeitlich und regional breit gestreuten Beispielen, in Nola, Regina und Assuras, ein einfacherer Typus ohne *postscaenium* und ohne *porticus post scaenam* und nur mit einem – polyfunktionalen – Paar von Flügelräumen fassen[4994], der gegenüber dem Vollausbau eine deutliche Kostenreduktion mit sich gebracht haben dürfte und es gleichwohl erlaubte, einen geschlossenen Gesamtgrundriss für das Theater zu realisieren. Schliesslich lässt sich im Westen als Tendenz, die auch für Italien gilt, festhalten, dass auf die *parascaenia* als Grundrisselement seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. immer mehr verzichtet wurde[4995].

Auch regionale Besonderheiten lassen sich erkennen. Bei den Theatern der *Gallia*, die in augusteischer Zeit und im 1. Jahrhundert n. Chr. errichtet wurden, lässt sich eine auffällige Einheitlichkeit des Bühnenhausplanes erkennen[4996], der über die blosse Übernahme des vollständigen Grundrisstypus hinaus geht. Eine weitere regionale Gruppe findet sich in antoninischer Zeit und vielleicht auch etwas später bei einer Gruppe kleinerer Bauten in Nordafrika[4997], fast alle in der *Proconsularis*. Schliesslich vertreten zwei Bauten auf dem Balkan, Herakleia Lynkestis und Virunum, möglicherweise ebenfalls einen lokalen Grundrisstypus[4998]. In der *Hispania* ist der römische Theaterbau früh rezipiert worden, wie eine Reihe von Bauten gezeigt hat, die noch in die republikanische Zeit und in den Beginn der Kaiserzeit zurückgehen[4999]. Was die Bühnenhausarchitektur angeht, lässt sich dies nicht nur beim augusteischen Bau von Acinipo beobachten[5000], sondern auch noch Italica in augusteischer Zeit nimmt einen sonst nicht mehr vertretenen frühen Grundrisstypus aus Italien auf[5001], was auf direkte Kontakte zur dortigen Entwicklung hinweist. Insgesamt aber hat die Entwicklung des Bühnenhaustypologie in Italien stattgefunden. Über die besprochenen lokalen Besonderheiten hinaus, die in der Weiterentwicklung von Vorhandenem bestehen, lassen sich in den Provinzen des Westens keine originellen Beiträge ausmachen.

4989 cf. oben 490.
4990 cf. oben 485: Ostia, und 482 und 483: Augusta Praetoria und Libarna.
4991 cf. oben 482. 485: Casinum, Faesulae, Nora.
4992 cf. auch die Bemerkungen zu den fehlenden Kombinationen oben 492.
4993 cf. schon oben 486.
4994 cf. oben 491f.
4995 Dazu bereits oben 482 und 492.
4996 Dazu schon oben 486.
4997 Oben 488f.
4998 cf. oben 427.
4999 cf. die Zusammenstellung unten 544.
5000 Dazu oben 307f.
5001 Dazu oben 491.

Die einzelnen Grundrisselemente des Bühnenhauses

Im Folgenden wird auf die einzelnen Grundrisselemente eingegangen, welche fakultativ zum *pulpitum* und zur *scaenae frons* hinzutreten können; die obligatorischen Elemente[5002] wie auch die Vorhangeinrichtung[5003] sind bereits oben ausführlich besprochen worden. Bei der hier folgenden Analyse geht es um die Möglichkeiten der Plangestaltung, um die Funktion der einzelnen Elemente und um deren zeitliches Auftreten.

Die Theater in Italien und diejenigen in den übrigen Gebieten des Westens werden Element für Element untersucht. Neben den vollständigeren Grundrissen, welche die Basis für die Analyse des vorangehenden Kapitels bildeten, können hier nun auch, soweit sie geeignet sind, die Bauten herangezogen werden, bei welchen die Bühnenhauspartie zwar nachgewiesen, aber ungenügend erhalten ist[5004].

parascaenia

Bei folgenden Theatern in Italien sind *parascaenia* nachgewiesen: Albintimilium, Antium, Arretium (Castelsecco), Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Beneventum, Casinum, Faesulae, Faleria 2, Ferentium, *Gioiosa Ionica*, Herculaneum, Liternum, Minturnae 3 , Nemi 2, Nora, Ostia, das *theatrum tectum* in Pompeii, Suessa, Tarracina, Tergeste, das Akademietheater in der *Villa Hadriana* in Tibur, Urbs Salvia, Vicetia und Volaterrae. Dazu kommen einige Theater, bei welchen der Bühnenhausgrundriss nur teilweise erhalten oder nur teilweise freigelegt ist; diese sind Falerii Novi, Neapolis, Ocriculum, Spoletium, Venafrum und Verona, was insgesamt 31 Beispiele ergibt. Möglicherweise kommt auch Civitas Camunorum[5005] dazu.

In Gallien sind *parascaenia* in den Theatern mit vollständigem Grundriss in Arausio, Arelate, Forum Iulii, Lugdunum und Vienna nachgewiesen, insgesamt fünf Beispiele.

In Spanien gibt es *parascaenia* in den Theatern mit vollständigem Grundriss von Augusta Emerita, Baelo, Clunia, Malaca, Regina, Saguntum sowie in denjenigen mit reduziertem Grundriss von Carthago Nova (?), Metellinum und Olisipo, insgesamt neun Beispiele.

In Nordafrika sind *parascaenia* in den Bauten mit vollständigem Grundriss in Bulla Regia, Cillium, Cuicul, Leptis Magna, Madauros, Sabratha, Thubursicum Numidarum, Thugga und Tipasa sowie in denjenigen mit reduziertem Grundriss von Althiburos, Caesarea (Iol), Sufetula, Thamugadi, Thignica und Uthina nachgewiesen, was 15 Beispiele ergibt.

Auf dem Balkan sind in den drei Theatern mit vollständigem Grundriss, Buthroton 2, Issa und Salona, *parascaenia* vorhanden.

Insgesamt sind damit 63 westliche Theater bekannt, in welchen *parascaenia* nachgewiesen sind.

Auf Grund ihrer Position innerhalb des Planes ist deutlich, dass die *parascaenia* mit dem Spielbetrieb zusammenhängende Räume müssen[5006]. Sie verbinden die Bühne seitlich mit dem ausserhalb liegenden Bereich, oft mit den *basilicae*, und sie ermöglichen es den Schauspielern, von der Seite her aufzutreten, bilden also zwei weitere Zugänge auf die Bühne über die üblichen drei Bühnentore[5007] hinaus; selbstverständlich aber waren dort, wo *parascaenia* fehlten, solche Auftritte auch direkt von aussen oder von den *basilicae* her möglich. Ein direkter Durchgang vom *postscaenium* in die *parascaenia* war in der Regel nicht möglich, denn an dieser Stelle waren üblicherweise Treppenhäuser angeordnet.

Der Unterschied zu den *basilicae*[5008] liegt insbesondere in der Grösse, die damit zusammenhängt, dass die *basilicae* die ganze Tiefe des Bühnenhauses bis zur *porticus post scaenam* einnehmen. Die unterschiedliche Funktion drückt sich auch im Plan aus. Während die *parascaenia* nur für die Schauspieler betretbar sein mussten, sind die *basilicae* durch Zugänge von aussen für die Zuschauer erschlossen. Nicht immer ist eine sichere Unterscheidung möglich, ob ein erhaltener Grundrissteil als *parascaenium* oder als *basilica* anzusprechen ist. In solchen Fällen wurde empirisch vorgegangen; als *basilicae* werden diejenigen Räume angesprochen, welche nicht nur die Bühnentiefe, sondern die Tiefe von Bühne und *postscaenium* einnehmen.

Nach ihrer Form sind die *parascaenia* rechteckig oder auch quadratisch. In der Tiefe entsprechen sie der Bühnentiefe, die Breite wird durch die Aufteilung des ganzen Bühnenhaus-

5002 cf. oben 440–455 und 403–440.

5003 cf. oben 456–475.

5004 Es handelt sich um die bisher nicht behandelten Bauten aus der Liste der 84 Theater Italiens oben 476.

5005 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

5006 In der Definition von Frézouls, ANRW 1982, 381: *pièces de dimensions modestes, carrées ou rectangulaires, consacrées essentiellement au service de la représentation, notamment pour introduire sur le plateau les accessoires encombrants*. Der letztgenannte Punkt ist eine Schlussfolgerung des Autors, die zutreffen kann, aber auf keine direkten Zeugnisse zurückgeht.

5007 Dazu oben 308.

5008 Dazu schon oben 480 zu Albintimilium.

planes mit bestimmt, Regeln gibt es nicht. Manchmal haben die *parascaenia*, wie in Beneventum, Ferentium, Herculaneum, Urbs Salvia oder Verona, in Forum Iulii, Malaca, Bulla Regia, Thubursicum Numidarum oder in Issa nur gerade die Breite der einläufigen Treppenhäuser, die über sie hinwegführten. Bei zweiläufigen Treppen sind sie entsprechend breiter, wie in Tergeste und Volaterrae[5009], wohl auch in Ostia[5010], dann in Arausio, Arelate, Vienna, oder in Sabratha. In Faesulae und in Venafrum sind die *parascaenia* breiter als die dahinter angeordneten Treppenhäuser. In Antium sind die *parascaenia* breiter als der Zugang zum Treppenhaus, der sich von hier aus nach hinten öffnet. In Augusta Taurinorum[5011] und in Faleria 2[5012], wo es Treppen gegeben hat, ist die Situation in den Einzelheiten nicht mehr deutlich. Wo die Treppenhäuser nicht die übliche Form hatten, wie in Leptis Magna[5013], oder wo keine Treppenanlagen vorhanden waren, wie in Albintimilium, Arretium (Castelsecco), Casinum, Minturnae, Nemi 2, im *theatrum tectum* in Pompeii oder Vicetia, wohl auch in Spoletium, weiter in Saguntum, Madauros, Buthroton und Salona, war die Dimensionierung der Breite der *parascaenia* frei wählbar, während die Tiefe vorgegeben war. In Augusta Praetoria sind die *parascaenia* breitrechteckig, da sie bis zur Aussenflucht des Gesamtgrundrisses reichen mussten. Auch in Madauros sind sie vergleichsweise gross, denn sie waren die einzigen vorhandenen zusätzlichen Grundrisselemente überhaupt und dienten auch als Durchgang nach aussen[5014]; eine ähnliche Situation deutet möglicherweise der alte Plan von Althiburos an[5015]. In Salona nehmen die schmalen *parascaenia* dagegen nur gerade die Breite der Pfeiler des seitlichen *scaenae frons*-Abschlusses ein.

In Nora sind die Treppen zwischen die seitliche Aussenwand und die *parascaenia* eingeschoben. In Liternum nehmen die *parascaenia* die ganze Bühnenhaustiefe ein[5016]. In Suessa verfügen die *parascaenia* über einen abgetrennten Hinterraum, dessen Tiefe der Tiefe der Sockel der *scaenae frons* entspricht; hier sollen sich Spuren von Bühnenmaschinen gefunden haben, was aber eher zweifelhaft scheint[5017]. Im einzeln nicht mehr deutlich sind die Lösungen in Neapolis und in Falerii Novi[5018], in Carthago Nova und Olisipo sowie in Sufetula.

Das Element der *parascaenia*, also der seitlichen Räume neben der Bühne, tritt bereits sehr früh auf. Es ist schon im Heiligtumstheater von Castelsecco bei Arretium und dann im bald nach 80 v. Chr. errichteten *theatrum tectum* in Pompeii zu finden, im Weiteren auch bei einigen spätrepublikanischen oder frühaugusteischen Theatern, Casinum, *Gioiosa Ionica*, wohl auch Faesulae. In Iguvium fehlen dagegen *parascaenia*[5019]. Seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. wird auf die *parascaenia*, wie schon festgehalten worden ist[5020], nicht selten verzichtet; dies betrifft die Bühnenhäuser von Augusta Bagiennorum, Bovillae, Copiae, Grumentum, Helvia Ricina, Mons Aegrotorum, Pola (Kapitoltheater), Segobriga, Herakleia Lynkestis, Scupi und Virunum. Sarnus 2 ist als umgebautes hellenistisch-kampanisches Bühnenhaus ein Sonderfall.

basilicae

Bei den folgenden Theatern in Italien sind *basilicae* nachgewiesen: Antium, Augusta Bagiennorum, Augusta Taurinorum, Beneventum, Bovillae, Copiae 2, Faleria 2, Ferentium, Grumentum, Helvia Ricina, Herculaneum, Iguvium, Libarna, Mons Aegrotorum, Ostia, Pola (Theater am Kapitol), Sarnus 2, Suessa, Tergeste, Urbs Salvia und Volaterrae. Dazu kommt eine Reihe von Theatern, bei welchen der Bühnenhausgrundriss nur teilweise erhalten ist, wo aber *basilicae* nachgewiesen sind: Acelum, Arretium, Brixia, Civitas Camunorum, Eporedia, Falerii Novi, Firmum, Neapolis, Ocriculum, Pola (Theater am Monte Zara), Roma,(*theatrum Marcelli*), Roma, (*theatrum Pom-*

5009 Dies gilt wohl auch für Ocriculum, wo das Vorhandensein von *parascaenia* aus den auf dem alten Plan eingetragenen doppelten Treppenhäusern zu erschliessen ist.

5010 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

5011 cf den Plan bei Courtois 269, Abb. 275f. Die Ruine präsentiert sich heute in einem stark restaurierten Zustand und ist deshalb nicht leicht zu interpretieren.

5012 Die Präsenz von *parascaenia* ist nicht ganz sicher. Sie müssen den Platz vor den Treppenhäusern eingenommen haben, waren aber breiter als diese. Deutlicher als der Plan bei P. Bonvicini, Studia Picena 22, 1954, 33–40, Abb. 1 ist der alte Plan bei G. de Minicis, MonInst 3, 1839–43, Taf. 1.

5013 Die Asymmetrie der *parascaenia* geht erst auf die zweite Phase mit der Errichtung der *porticus post scaenam* zurück, cf. dazu schon oben 364.

5014 Dazu oben 491.

5015 cf. H. Saladin, ArchMiss 3. sér. 13, 1887, 194, Abb. 336. Allerdings erscheint die Existenz der Seitenräume beim Besuch vor Ort eher zweifelhaft, cf. den Katalogteil *s. v.*

5016 Dazu schon oben 483.

5017 **Es handelt sich um Schleifspuren auf dem Boden, die mit Holz**schlitten in Zusammenhang gebracht werden. cf. Cascella, Atlante a. O. (oben Anm. 3995) 85.

5018 Offen bleibt, wie weit der ergänze Plan von Canina verlässlich ist, cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

5019 cf. oben 480.

5020 cf. oben 483.

pei), Scolacium, Teanum Sidicinum 2, Venafrum und Verona; insgesamt sind damit 37 Belege vorhanden. Hinzu kommt Peltuinum, wo die Funktion der *basilica* von einem bisher nur auf der Nordseite des Bühnenkomplexes nachgewiesenen umbiegenden Flügel der *porticus post scaenam* übernommen wurde.

In Sizilien finden sich nur in Tauromenion 2 mit vollständigem Grundriss *basilicae*.

In Gallien sind *basilicae* in den Theatern mit vollständig erhaltenem Grundriss in Arausio, Arelate, Forum Iulii, Lugdunum und Vienna nachgewiesen, dazu in denjenigen mit reduziertem Grundriss von Alba Helviorum, Apta, Augustodunum und Vasio, insgesamt neun Beispiele.

In Spanien gibt es *basilicae* in den Theatern mit vollständig erhaltenem Grundriss von Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Clunia, Malaca, Regina, Saguntum und Segobriga sowie in demjenigen mit reduziertem Grundriss von Bilbilis und Metellinum sowie in Bracara Augusta, insgesamt elf Beispiele.

In Nordafrika sind *basilicae* nachgewiesen in den Bauten mit vollständigem Grundriss in Assuras, Bulla Regia, Cillium, Cuicul, Leptis Magna, Sabratha, Thubursicum Numidarum, Thugga, Tipasa und Uthina[5021] sowie in denjenigen mit nur teilweise erhaltenem Grundriss von Caesarea (Iol), Calama, Civitas Popthensis, Hippo Regius, Sufetula (?) und Thamugadi, was 16 Beispiele ergibt.

Auf dem Balkan gibt es *basilicae* in den fünf Theatern mit vollständigem Grundriss in Herakleia Lynkestis, Issa, Salona, Scupi und Virunum.

Insgesamt sind damit 80 westliche Theater bekannt, in welchen *basilicae* nachgewiesen sind.

Die Bezeichnung *basilicae* für die grossen Flügelräume der Bühnenhäuser ist inschriftlich gesichert[5022]. Sie muss mit der Funktion zu tun haben und zeigt an, dass es sich, wie bei den Basiliken in der öffentlichen Architektur, um Versammlungsräume für die Zuschauer gehandelt hat[5023], welche wie die *porticus post scaenam* vor Spielbeginn oder während allfälliger Spielunterbrüche genutzt werden konnten. Daneben dienten die *basilicae* im Zusammenhang mit dem Spielbetrieb aber auch als Verbindung zwischen dem *postscaenium* und den *parascaenia*, wie schon ausgeführt worden ist. Eine solche war auch nötig, wenn eigentliche *parascaenia* fehlten. Deutlich ist diese Funktion noch an den Grundrissen von Bovillae, Grumentum, Helvia Ricina, Iguvium und im Theater am Kapitolshügel von Pola wie auch in Segobriga, Salona und Virunum abzulesen.

Die *basilicae* waren grosse quadratische oder rechteckige überdachte Säle[5024] und nahmen die ganze Tiefe des Bühnenhauses von der *pulpitum*-Front bis zur Rückseite des *postscaenium* ein[5025]. In Suessa, wo es kein *postscaenium* gab, nahmen die *basilicae* mit Abmessungen von 30 auf 30 m die Tiefe des ganzen Bühnenhauskomplexes mit Einschluss der Pfeiler*porticus post scaenam* ein. Weniger tief sind sie in den Bühnenhäusern von Civitas Camunorum[5026], Acinipo[5027], Tipasa und wohl auch von Caesarea (Iol)[5028]. In Saguntum sind die Flügelbauten aus statischen Gründen tiefer als das Bühnenhaus. Sie sind hier in zwei Räume unterteilt, was auch sonst gelegentlich begegnet, so in Clunia und wohl auch in Bilbilis, in Issa sowie in Herakleia Lynkestis, wo die den *basilicae* entsprechenden Grundrisselemente jedoch eine besondere Funktion gehabt haben[5029]. Auf die *aditus* und auf die *porticus post scaenam* hin, aber auch nach aussen waren die *basilicae* in der Regel geöffnet, wie z. B. Beneventum, Arausio und Arelate oder Sabratha deutlich zeigt; die Wände konnten weitgehend aus Pfeilern bestehen, wie in Herculaneum und Tergeste, oder sie waren in Säulenreihen aufgelöst, wie in Ferentium oder Iguvium. Dazu kamen die für den Spielbetrieb erforderlichen Durchgänge in die *parascaenia* und ins *postscaenium*. Im Einzelnen blieb die Ausgestaltung des Grundrisses frei. In Nordafrika hat sich eine Gruppe von Bühnenhäusern der antoninischen Zeit unterscheiden lassen[5030], welche wie z. B. Bulla Regia oder Thubursicum Numidarum langrechteckige Grundrisse zeigen. Hier finden sich auch stärker geschlossene *basilicae*, manchmal mit korridorartiger Struktur; in Assuras, in Bulla Regia, in Thamugadi (Süd-*basilica*) und in Thugga waren die

5021 Bisher ist nur die *basilica* auf der Nordseite teilweise freigelegt worden.

5022 Dazu schon oben 30 mit Anm. 94.

5023 In der Formulierung von Frézouls, ANRW 1982, 381 handelt es sich um *véritables 'foyers', au sens du théâtre moderne, c'est à dire lieux de rassemblement des spectateurs à l'entrée, à la fin ou pendant les interruptions du spectacle.*

5024 Nur in Arretium sind im Plan bei A. Cherici, Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze 50, 1988, Taf. B trapezförmige *basilicae* eingetragen. Eher als um trapezförmige Säle dürfte es sich um einen Fehler des Zeichners handeln!

5025 Zur Abgrenzung gegenüber den *parascaenia* schon oben 477.

5026 Hier stossen die *basilicae* gegen das *postscaenium*, welches die ganze Breite des Bühnenhauses einnahm.

5027 Zur Interpretation dieser Flügelräume als *basilicae* cf. oben 308.

5028 In Analogie zu Tipasa, cf. oben 489.

5029 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

5030 cf. unten 504.

Kommunikationswege eingeschränkt. In Thubursicum Numidarum weisen die geschlossenen Aussenwände innen eine Nischengliederung auf. In Calama findet sich in den Schmalseiten je eine Nische; ein Durchgang zur Cavea war hier nicht möglich. Nicht mehr als eine lokale Besonderheit sind die eigenartigen eingezogenen Aussenecken der *basilicae* in Segobriga, wo die *porticus post scaenam* geringfügig kürzer als das Bühnenhaus ist.

Meist sind in den *basilicae* keine inneren Stützen vorhanden, doch gelegentlich kommen solche vor[5031]. In Augusta Emerita sind zwei mittlere Säulen vorhanden, welche zusammen mit den Wandpfeilern einen eigentlichen Stützenraster bilden. Zwei seitliche Stützenreihen finden sich im *theatrum Marcelli* in Roma. In der allein freigelegten Ost-*basilica* von Clunia, welche auch die Funktion eines Durchgangs in den *aditus* hat, ist ein einziger exzentrischer Stützpfeiler vorhanden; in Assuras, wo die *basilicae* eine analoge Funktion hatten, fehlen Innenstützen. In Venafrum waren die Rechtecke, die im Grundriss den *basilicae* entsprechen, zunächst offene Flächen, wobei offen bleibt, ob dies dem Plan entsprach oder ob es sich um unfertige Bereiche des bisher nur teilweise untersuchten Bühnenhauses handelt; zu einem späteren Zeitpunkt wurde in der östlichen *basilica* eine mittlere Stützenreihe eingezogen und nach Meinung der Ausgräber so eine Halle errichtet[5032]. Gelegentlich begegnen auch Pfeilerverstärkungen einzelner Wände der *basilicae*, z. B. in Iguvium und Urbs Salvia, oder wie erwähnt in Augusta Emerita, aber auch in Bulla Regia. In vielen Fällen erlaubt der Erhaltungszustand keine genauere Vorstellung von der Ausgestaltung der *basilicae* im Einzelnen mehr. In Sarnus 2 erhielten die alten Paraskenien durch den Einbau der augusteischen *pulpitum*-Bühne im neuen Grundrissplan sozusagen die Position von *basilicae*. Die heute noch hoch erhaltenen Mauern zeigen jedoch keine zusätzlichen Türöffnungen, das Innenniveau der ehemaligen Paraskenien lag 2 Meter über dem Aussenniveau. Eine Benutzung der Räume als *basilicae* muss daher ausgeschlossen werden.

Auf die besondere Situation in Ostia, wo ein *postscaenium* fehlt und die *basilicae* in die Ecken der *quadriporticus* integriert sind, wurde bereits hingewiesen[5033]. Daraus erklärt sich die besondere Ausgestaltung dieses Elementes, das hier die Form einer eigentlichen Pfeilerhalle hat, die nach zwei Seiten völlig offen ist. Von besonderer Art waren auch die langgezogenen *basilicae* des *theatrum Pompei* in Roma, welche an die Stelle der *aditus* traten und deren Zugangsfunktion mit übernahmen[5034]. Sie öffneten sich gegen aussen als Pfeilerfront, der aber eine eigene Säulenhalle vorgelegt war. Die anschliessende *quadriporticus* war weniger breit und offenbar auf der Südseite[5035] ohne eine direkte Verbindung zu den *basilicae*.

Eine besondere, im Denkmälerbestand einmalige Form haben die beiden *basilicae* mit grossen Apsiden im *theatrum Marcelli* in Roma[5036]. Auch ihre Position im Gesamtgrundriss des Bühnenhauses ist einzigartig, denn sie ragen nach hinten über die Bühnenhaustiefe und die *porticus post scaenam* hinaus. Die Lösung muss mit der Platzgestaltung hinter dem Bühnenhaus zusammenhängen, wo zwei für den Theaterbau abgetragene kleine Sakralbauten einen neuen Platz finden mussten[5037].

Eine besondere Grundform findet sich in Hippo Regius, wo die *basilicae* seitlich in Apsiden enden. Eine analoge Situation ist in Asculum zu beobachten, wo die erhaltenen Reste seitliche Apsiden erkennen lassen, die in Analogie zu Hippo Regius wohl ebenfalls als *basilicae* zu ergänzen sind. Beide Bauten scheinen noch ins späte 1. Jahrhundert v. Chr. zurückzugehen; eine Abhängigkeit vom *theatrum Marcelli*, was die Apsiden-*basilicae* angeht, ist denkbar. Die Drehung der *basilicae* um 90 Grad im Vergleich zum *theatrum Marcelli* müsste dann damit erklärt werden, dass die besondere Gestaltung des Theatervorplatzes nicht mit übernommen werden konnte; in Asculum und in Hippo Regius bleibt offen, ob es eine *porticus post scaenam* gegeben hat.

Zu erwägen bleibt, ob die Einführung der Bezeichnung *basilicae* für die Flügelräume des Bühnenhauses zunächst für Beispiele mit Apsidengrundriss oder sogar für die *basilicae* des *theatrum Marcelli* erfolgt ist. Hier ergeben sich jedoch chronologische Schwierigkeiten. Das *theatrum Marcelli* ist im Jahr 13 oder 11 v. Chr. eingeweiht worden[5038]; wie lange

5031 Zum Problem der Überdeckung dieser manchmal sehr grossen Säle cf. oben 496.

5032 Oder handelte es sich doch um eine Überdachung des ganzen Bereiches?

5033 cf. oben 485. Dazu der ergänzte Plan bei Becatti, Scavi di Ostia 1 a. O. (oben Anm. 4902) Taf. 4.

5034 cf. dazu oben 279.

5035 Auf der Nordseite, wo auch die *porticus* mit dem Namen *hecatostylum* an das Bühnenhaus stösst, ist die Situation anders, im Einzelnen aber nicht überliefert. cf. zur ganzen Problematik den Marmorplan bei Rodriguez Almeida, Forma Urbis Marmorea a. O. (oben Anm. 163) Taf. 32.

5036 Sie sind im Grundriss des Marmorplanes nachgewiesen, cf. Carettoni/Colini/Cozzo/Gatti, La pianta marmorea a. O. (oben Anm. 2899) 42, Abb. 22, wo der zentrale Bereich des Bühnenhauses aber frei ergänzt ist!

5037 Dazu oben 290.

5038 Dazu ausführlich oben 286.

es schon im Bau war, ist nicht bekannt, doch muss der Baubeginn mindestens ins drittletzte Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts v. Chr. zurückgehen[5039]. Die Inschrift im Theater von Iguvium, in welcher die *basilicae* genannt sind, nimmt Bezug auf den Sieg des Augustus in Actium und wird daher kaum viel nach 27 v. Chr. zu datieren sein[5040]. So scheint es wenig wahrscheinlich, wenn auch nicht ausgeschlossen, dass der Begriff *basilicae* für die Annexräume des *theatrum Marcelli* bereits geprägt und eingebürgert war, als die Inschrift in Iguvium entstanden[5041].

Wo dies noch zu erkennen ist, wie in Arausio, scheinen die *basilicae* die ganze Höhe des Bühnenhauses eingenommen zu haben. Sie waren in verschiedene Geschosse unterteilt. In Tauromenion ist die Überwölbung des Erdgeschosses der *basilicae* noch erhalten; allerdings handelt es sich dabei um Einbauen der Phase 3. In Herculaneum ist nur das Erdgeschoss und der Ansatz eines ersten Obergeschosses erhalten[5042].

Das älteste Beispiel für *basilicae* findet sich im Theater von Iguvium, wo die Benennung wie erwähnt auch inschriftlich gesichert ist; wie der einheitliche Grundriss des ganzen Theaters zeigt, müssen diese zum ursprünglichen Entwurf gehört haben. Offen bleibt, ob es bereits im *theatrum Pompei* in Roma solche Räume gegeben hat, welche dann, sollte die eben erwogene Verbindung des Begriffs *basilicae* mit dem *theatrum Marcelli* doch zutreffen, noch eine andere Bezeichnung getragen hätten. Das Bühnenhaus des *theatrum Pompei*, wie es auf dem Marmorplan erscheint, geht in wesentlichen Teilen auf eine Erneuerung, wohl diejenige von 80 n. Chr. zurück[5043], doch können die *basilicae* mit ihrer besonderen Form sehr wohl zum ursprünglichen Bau gehört haben; vor dem Hintergrund des frühen Zeugnisses von Iguvium scheint es durchaus wahrscheinlich, dass schon das *theatrum Pompei basilicae* gehabt hat. Seit augusteischer Zeit sind diese dann geläufig, so in Bovillae, Herculaneum, Ostia, Verona oder Volaterrae, und auch in den grossen gallischen Theatern, in Augusta Emerita und in Caesarea (Iol) oder Leptis Magna.

postscaenium

Bei folgenden Theatern in Italien mit vollständig erhaltenem Grundriss ist ein *postscaenium* nachgewiesen: Alba Fucens, Albintimilium, Antium, Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Beneventum, Bovillae, Copiae 2, Faleria 2, Ferentium, *Gioiosa Ionica*, Grumentum, Helvia Ricina, Herculaneum, Iguvium, Iuvanum, Libarna, Liternum, Minturnae 2–3, Nemi 2, Pola (Theater am Kapitol), Pompeii (grosses Theater), Pompeii (*theatrum tectum*), Sarnus 2, Tergeste, Tibur (*Villa Hadriana*, Akademietheater), Urbs Salvia und Volaterrae. Dazu kommen einige Theater, bei welchen der Bühnenhausgrundriss nur teilweise erhalten ist: Acelum, Aquileia, Brixia, Carsulae, Civitas Camunorum, Elea 2, Eporedia, Interamnia Praetuttiorum, Nuceria, Parma, Pola (Theater am Monte Zara), Roma (*theatrum Marcelli*), Roma (*theatrum Pompei*), Saepinum, Scolacium, Venafrum, Verona, insgesamt 46 Beispiele[5044].

In Sizilien findet sich in Tauromenion 2 mit vollständigem Grundriss und in Akrai 2 ein *postscaenium*.

In Gallien sind *postscaenia* in den Theatern mit vollständig erhaltenem Grundriss in Arausio, Arelate, Forum Iulii, Lugdunum und Vienna und in denjenigen mit unvollständigem Grundriss in Alba Helviorum (?), Antipolis, Apta, Augustodunum, Lutetia Parisiorum und Vasio nachgewiesen, insgesamt elf Beispiele.

In Spanien gibt es *postscaenia* in den Theatern mit vollständig erhaltenem Grundriss von Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bracara Augusta, Clunia, Malaca, Saguntum und Segobriga sowie in den Bauten mit teilweise erhaltenem Grundriss von Bilbilis, Carteia und Carthago Nova, insgesamt elf Beispiele.

In Nordafrika sind *postscaenia* nachgewiesen in den Bauten mit vollständig erhaltenem Grundriss in Bulla Regia, Cillium, Cuicul, Leptis Magna, Sabratha, Thubursicum Numidarum, Thugga, Tipasa und Uthina sowie in Sufetula (?)mit nur teilweise erhaltenem Grundriss, was zehn Beispiele ergibt.

Auf dem Balkan gibt es *postscaenia* in den sechs Theatern mit vollständigem Grundriss in Buthroton 2, Herakleia Lynkestis, Issa, Salona, Scupi und Virunum.

Insgesamt sind damit 86 westliche Theater bekannt, in welchen *postscaenia* nachgewiesen sind.

5039 Der Plan für das Theater geht auf C. Iulius Caesar zurück; der ausgeführte Bau ist aber erst später begonnen worden. cf. oben 285.

5040 Zur Datierungsproblematik ausführlich oben 306.

5041 Natürlich könnte man die Argumentationskette auch umdrehen und aus der Präsenz des Begriffs *basilicae* in Iguvium, die dann vom *theatrum Marcelli* übernommen wäre, eine vergleichsweise späte Datierung für dieses in Manchem problematische Theater ableiten!

5042 cf. den Schnitt bei Piranesi, Il teatro di Ercolano a. O. (oben Anm. 3131) Taf. 5; danach Pagano, CronErcol 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 133, Abb. 13.

5043 cf. oben 279f.

5044 Noch nicht sicher geklärt ist die Form des *postscaenium* in Concordia, cf. E. Di Filippo Balestrazzi, Il teatro romano di Concordia, in: Antichità altoadriatiche 41, 1994, 199.

Die Bezeichnung *postscaenium*, oder auch *postscaenia*, falls mehrere Räume vorhanden sind[5045], benennt den Ort, wo sich die mit dem Begriff bezeichneten Räume befinden, ohne dass über deren Funktion etwas ausgesagt ist. Diese lässt sich denn auch kaum enger eingrenzen. Fest steht, dass auch ohne ein *postscaenium* gespielt werden konnte. Selbstverständlich ist aber auch, dass es für den Spielbetrieb sicher günstig war, wenn hinter der *scaenae frons*, vor den Augen der Zuschauer verborgen, ein oder mehrere Räume vorhanden waren, wo sich die Schauspieler bereit machen oder auch zwischen ihren Auftritten sich aufhalten konnten[5046]. Auch mag es günstig gewesen sein, hier allfällige Requisiten temporär oder auch dauernd aufbewahren zu können[5047]. Es brauchte zudem einen Platz, wo zwischen den Aufführungen die beweglichen Teile der kostbaren Vorhangeinrichtung trocken aufbewahrt werden konnten[5048]. All diese möglichen Nutzungen des *postscaenium* sind aber nachgeordnet, sie haben die Einrichtung eines *postscaenium* und dessen Form nicht bestimmt. Das *postscaenium* ist vielmehr zunächst ein Restraum, der sich ergibt, wenn man den Bühnenhausgrundriss zu einem Rechteck ergänzt, wie dies zum Erreichen eines geschlossenen Gesamtgrundrisses erwünscht ist. Die Grundrissform des *parascaenium* ist daher nicht gestaltet, sondern als Restraum ausgespart worden. Sie hängt von der Gesamtform des Bühnenhauses und insbesondere von der Form der *scaenae frons* ab.

Diese Bemerkungen haben für die ausgebildeten römischen Bühnenhäuser Gültigkeit, während bei der Gruppe der frühen Bauten in griechisch-hellenistischer Tradition, die oben zusammengestellt worden ist[5049], das *postscaenium* ein Bühnensaal in der Tradition des griechischen Theaters ist. Dies gilt für Alba Fucens, Iuvanum, Pompeii 2 und 3 sowie für *Gioiosa Ionica* und für das *theatrum tectum* von Pompeii. Diese Bauten werden daher im Folgenden nicht in die Analyse mit einbezogen. In Akrai 2 ist ein griechisches Bühnenhaus durch Davorsetzen eines *pulpitum* zum *postscaenium* geworden.

Die bühnenseitige Wand des *postscaenium* war oft durch das Negativ der Nischenarchitektur der *scaenae frons* geprägt, was zu einem *postscaenium*-Grundriss mit einer bewegten Längswand führt. Der gewählte Typus der Nischenfront[5050] steht jedoch in keinem Zusammenhang mit der *postscaenium*-Gliederung. Das *postscaenium* kann als ein einziger Raum ausgestaltet sein, wie dies bei den drei augusteischen Theatern in Bovillae, Herculaneum und Iguvium[5051] und auch noch im späteren Theater von Copiae 2 mit drei Halbrundnischen an der *scaenae frons* der Fall ist, ebenso wohl auch in Brixia und in Saepinum sowie in Carthago Nova, bei welchen das *postscaenium* nur teilweise freigelegt ist. Daneben war eine Unterteilung des *postscaenium*-Raumes in eine Reihe untereinander verschiedener und in unterschiedlicher Art miteinander verbundener oder nebeneinander angeordneter kleinerer Räume verbreitet. Die Beispiele in Italien sind aus augusteischer Zeit Ferentium, Verona und Volaterrae sowie als jüngere Bauten Carsulae und Urbs Salvia; auch das augusteische Theater von Interamnia Praetuttiorum, wo das *postscaenium* nur zum kleinen Teil freigelegt ist, dürfte hierher gehören. In Volaterrae sind die seitlichen Räume miteinander verbunden, in Ferentium gibt es einen grossen Mittelraum und zwei Seitenräume, die jeweils nur von hinten zu betreten waren; in Carsulae und in Urbs Salvia waren die jeweils sechs Einzelräume nur von hinten zu betreten, und ähnlich war es wahrscheinlich auch in Verona, wo es vier einzelne Räume gegeben hat. Auch in Interamnia Praetuttiorum, wo der *postscaenium*-Plan im Einzelnen nicht geklärt ist, waren die Einzelräume nur von hinten zu betreten. Die Raumgrösse und die Raumorganisation stehen in Relation zur Tiefe der Nischenarchitektur im Verhältnis zur Gesamttiefe des *postscaenium*-Bereichs; in Urbs Salvia und Verona, wohl auch in Carsulae, nimmt die Mittelnische die ganze Tiefe des *postscaenium* ein, in Ferentium, Interamnia Praetuttiorum und Volaterrae bleibt zwischen der Nischenrückseite und der *proscaenium*-Rückwand ein mehr oder weniger grosser Zwischenraum. Dieser ist bei den vorher genannten Beispielen mit einräumigem *postscaenium* wie Herculaneum besonders gross.

Das mehrräumige *postscaenium* ist ausserhalb Italiens sehr verbreitet gewesen. So gestaltet sind die *postscaenia* der grossen Theater der *Gallia*, mit Ausnahme von Forum Iulii. In Arausio, Arelate und Vienna, liegen zwischen und neben den ebenfalls als *postscaenium*-Räume ausgebildeten drei Durchgängen zu den Bühnentoren je zwei *postscaenium*-

[5045] So schon oben 475.

[5046] Diese Funktion sieht auch Frézouls, ANRW 1982, 381.

[5047] Vitr. V 9, 1 nennt *choragia*, die vor der Aufführung offenbar in der *porticus post scaenam* bereitgestellt wurden, aber dort sicher keine feste Aufbewahrung gefunden haben können.

[5048] Zu diesem Problem oben 456.

[5049] cf. oben 293–306.

[5050] Zu den verschiedenen Formen der Nischenfront ausführlich oben 417–434.

[5051] Hier gehört die *scaenae frons* nicht zum ursprünglichen Zustand des Bühnenhauses; cf. oben 306.

Räume, an den Flügeln sind die Räume für die Treppenhäuser angefügt. Vielleicht war eine entsprechende Gestaltung des *postscaenium* auch in Alba Helviorum vorhanden, wo der Grundriss nur teilweise erhalten ist[5052]. Verwandt ist die Lösung in Vasio, wo sich aber zwischen den Tordurchgängen grosse Halbrundnischen befinden, da eine *porticus post scaenam* hier vermutlich gefehlt hat[5053]. Dagegen ist die Zahl der *postscaenium*-Räume in Lugdunum geringer, da die drei Nischen der *scaenae frons* sehr gross sind und sich fast berührt haben[5054].

In der *Hispania* ist die Aufteilung des Negativraums des *postscaenium* in verschiedene Kammern in der beschriebenen Art mit Ausnahme von Augusta Emerita und Malaca nicht belegt[5055]. In Augusta Emerita findet sich eine besondere Lösung mit als kleine Säulenhallen ausgestalteten rückwärtigen Nischen bei den *hospitalia* und mit seitlichen *postscaenia*, die zweigeteilt sind[5056]. Auf dem Balkan ist als einziges Beispiel für eine Aufteilung des Negativraums schliesslich Scupi zu nennen, wo ebenfalls eine ganze Reihe von Räumen vorhanden waren.

In Nordafrika ist Unterteilung des *postscaenium*-Raumes üblich, wobei meist nur vier Resträume vorhanden sind, und dies nicht nur in den kleineren Theatern sondern auch in Leptis Magna, wo diese Unterteilung in Nordafrika erstmals belegt ist. Die übrigen Beispiele, Bulla Regia, Cuicul, Thubursicum Numidarum, Thugga, Uthina, vielleicht auch Sufetula, gehören zur Gruppe von Bauten antoninischer Zeit, die bereits oben[5057] zusammengestellt worden ist. Für sich steht einmal mehr Sabratha, wo der Bereich zwischen den Bühnentoren in je drei *postscaenium*-Kammern unterteilt ist.

Eine besondere Situation zeigt sich im Theater am Kapitolshügel von Pola, dessen Bühnenhaus auch sonst manche Besonderheiten aufweist. Durch die besondere Form der mittleren Rechtecknische[5058] wird der *postscaenium*-Grundriss geprägt, der durch Zungenmauern in eine Reihe von untereinander verbundenen Räumen unterteilt ist. Hinter den *hospitalia* sind im *postscaenium* halbkreisförmige Nischen eingezogen, die nach aussen offen gewesen sein müssen; auf der Rückseite muss es auch in Entsprechung zu den *valvae regiae* eine Tür gegeben haben[5059]. Pola kombiniert im Grund zwei Grundrisstypen des Bühnenhauses, denjenigen mit einem *postscaenium* und denjenigen, wo nur eine *scaenae frons* vorhanden ist, die nach aussen durch Nischen gegliedert ist, wie z. B. in Albintimilium, Faesulae und Vicetia oder auch Vasio.

Eine andere Sonderform zeigt das Bühnenhaus von Nuceria 3 aus dem Jahr 82 n. Chr. Hier ist, vielleicht als Reaktion auf das Erdbeben, welches die Erneuerung erforderlich machte[5060], in einer in Italien sonst nicht belegten Art der ganze mittlere Bereich des Bühnenhauses zwischen den Innenfluchten der *hospitalia* massiv hochgezogen worden. Auf der Rückseite wurden darin zwei halbkreisförmige *postscaenium*-Räume ausgespart; da sie mit Pilastern beidseits der Öffnungen betont sind, kann es sich nicht um blosse Schmucknischen zur Strukturierung der rückwärtigen Fassade handeln, vor der ohnehin wohl eine *porticus post scaenam* stand. Seitlich der *hospitalia* hat es offenbar *postscaenium*-Räume der üblichen Art gegeben, die von den kammerartigen Durchgängen zu den *hospitalia* her (?) zu betreten waren. Eine besonders reduzierte Form der *postscaenia* zeigt Tergeste[5061]. Hier sind vier kleine Räume aus der Masse der *scaenae frons* ausgespart.

Bei einer Reihe von Bauten ist die *scaenae frons* als massive Wand hochgezogen; die Rückseite ist damit gerade. Daraus ergeben sich rechteckige *postscaenium*-Grundrisse. Zu nennen sind Antium, Beneventum, Helvia Ricina und Libarna. Diese jüngere Variante des *postscaenium* gehört in die zweite Hälfte des 1. oder in den Beginn des 2. Jahrhunderts n. Chr. Hinter der massiven *scaenae frons* und zwischen den seitlichen Treppenhäusern ist eine Reihe von Kammern angeordnet, die von der *porticus post scaenam* her zu betreten waren. Nur im Fall von Libarna, welches nicht sehr gut erhalten ist, scheint das *postscaenium* aus einem einzigen grossen Saal bestanden zu haben.

5052 Es geht hier um die dritte, antoninische Phase des Theaters, cf. den Plan bei Lauxerois/André/ Jourdan, Alba a. O. (oben Anm. 3566) 46f., Abb. 19 a-b.

5053 Dazu schon oben 421.

5054 Nicht mehr im Einzelnen zu klären ist die Form des *postscaenium* bei den unvollständig erhaltenen Bauten von Antipolis, Apta, Augustodunum und Lutetia Parisiorum.

5055 Nicht mehr genauer zu klären ist die Situation in Saguntum, wo aber noch deutlich ist, dass mehrere Räume vorhanden gewesen sind.

5056 cf. den Katalogteil *s. v.* cf. im Übrigen den Plan bei Mélida, El teatro de Mérida a. O. (oben Anm. 3943) nach S. 38; danach D. B. Small, AJA 87, 1983, 65, Abb. 12. Die von Mélida dort eingetragenen Bezeichnungen der *postscaenium*-Räume als *choragia* sind Interpretation des Autors auf Grund von Vitr. V 9, 1.

5057 cf. oben 488f.

5058 Zu dieser einmaligen Lösung cf. oben 432. 481.

5059 Diese sind im Plan nicht eingetragen; die Mauer im Bereich der mittleren Tür ist nur im Fundament erhalten und die allein erhaltene eingebaute Nische im Norden ist durch die modernen Restaurierungen verunklärt.

5060 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

5061 Zur Bestimmung dieser Räume als *postscaenia* cf. schon oben 479.

Bei einigen Theatern ist die Nischenfront der Bühnenwand so flach ausgefallen, dass die Nischen nicht bis in den *postscaenium*-Grundriss hineinragen. Die Beispiele sind Augusta Praetoria, Grumentum, Minturnae 3 und Nemi 2 sowie Bilbilis, Herakleia Lynkestis und Virunum. Grundsätzlich könnte man diese Bauten auch mit der eben genannten Gruppe zusammennehmen, doch zeigt ein Blick auf den Grundriss, dass hier die wenig massive Bühnenfront im Gesamtplan eine weniger zentrale Stelle einnimmt, so dass eine besondere Besprechung angezeigt erscheint. Der früheste Beleg scheint Augusta Praetoria zu sein, das vielleicht noch in die spätaugusteische Zeit zurückgeht und dann älter wäre als die besprochenen Beispiele mit einer massiven Bühnenfront. Alle übrigen hier angeführten Beispiele sind in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. oder danach zu datieren. Daraus könnte auch ein Argument für eine etwas spätere Datierung von Augusta Praetoria, das nicht fest datiert ist, abgeleitet werden. Mit Augusta Praetoria sehr eng vergleichbar sind die Bühnenbauten in Herakleia Lynkestis und insbesondere in Virunum, die beide erst ins 2. Jahrhundert n. Chr. datiert werden. In Nemi 2 besteht das *postscaenium* aus wenigen langgestreckten und von hinten zu betretenden Räumen, in Grumentum scheint das *postscaenium* einräumig gewesen zu sein; drei Türen auf der Rückseite entsprechen den Bühnentoren. In Minturnae 3 gehen die *postscaenium*-Räume auf einen späten Einbau zurück, als der davor einräumige *postscaenium*-Saal unterteilt wurde, welcher mit einer Pfeilerstellung (?) nach aussen geöffnet war.

Eine besondere Lösung findet sich in Segobriga und in Salona, zwei zeitlich weit voneinander stehenden Theatern, denen aber gemeinsam ist, dass es neben einer grossen und tiefen mittleren Nische der *scaenae frons* zwei sehr flache seitliche *hospitalia* gibt. Hier wurden seitlich der Mittelnische, die bis zur Rückwand des *postscaenium* reicht, je drei kleine rechteckige *postscaenium*-Räume angeordnet, deren mittlerer als Durchgang zum *hospitalium* dient.

Rechteckige *postscaenium*-Grundrisse sind selbstverständlich auch dort vorhanden, wo die Bühnenfront gerade ist. Hier lässt sich eine ganze Reihe von Bauten anführen, nämlich Augusta Bagiennorum, Augusta Taurinorum, Civitas Camunorum, Eporedia, Faleria 2, Liternum, Saepinum, das Akademie-Theater der *Villa Adriana* in Tibur und wohl auch Venafrum[5062], vielleicht auch Acelum[5063]. Ausserhalb Italiens gehören hierher Forum Iulii, Acinipo, Baelo, Clunia und Cillium. Die ältesten Beispiele in dieser Reihe, die noch in der spätrepublikanischen Bautradition stehen, sind Liternum und Acinipo. Augusteisch sind auch Venafrum und Forum Iulii. Eine Gliederung des *postscaenium*-Rechtecks scheint meist zu fehlen, wie in Acelum, Augusta Bagiennorum, Civitas Camunorum, Eporedia (?), Faleria 2, Liternum, Saepinum (?) und auch in Cillium. Einen grossen langgestreckten Saal gibt es in Tipasa, wo die Form der *scaenae frons* unbekannt bleibt. In Augusta Taurinorum ist der langgestreckte Bühnensaal durch vier kleine eingebaute Räume an der Rückwand teilweise verstellt. In Venafrum finden sich zwischen den Treppenhäusern und den Durchgangsräumen zu den Bühnentoren insgesamt vier rechteckige Räume; nur in einem Fall ist eine Zugangstür von der *porticus post scaenam* her nachgewiesen. Im Akademie-Theater in Tibur ist der lange schmale *postscaenium*-Raum durch Zungenmauerpaare unterteilt, ähnlich in Tauromenion 2 und wohl auch in Clunia. In Forum Iulii ist der langgestreckte *postscaenium*-Saal in sieben Räume unterteilt, von welchen drei als Hinterräume der Bühnentore dienten; wie der Zugang in die anderen Räume erfolgte, ist nicht mehr zu erkennen. In vier durch eigentliche Korridore getrennte Räume zwischen und neben den Toren ist das *postscaenium* in Acinipo und in Baelo unterteilt.

Auch das *theatrum Marcelli* in Roma dürfte, nach dem Marmorplan[5064] zu schliessen, die Form eines langen Saales hinter einer geraden Bühnenfront gehabt haben. Wie die ursprüngliche Situation im *theatrum Pompei* ausgesehen hat, bleibt unbekannt, denn der Marmorplan gibt bekanntlich einen späteren Bauzustand mit einer sekundär eingefügten Nischenfront wieder[5065]. Einmalig ist die Form des *postscaenium* in Buthroton, welches seitlich um die *scaenae frons* herum geführt ist und ohne innere Unterteilung in die *parascaenia* übergeht. Unklar bleibt die Situation in Aquileia, in Parma[5066] und im Theater am Monte Zara in Pola[5067], auch in Issa. Für sich steht Elea 2, wo in der Kaiserzeit ein griechischer Bühnenhaustypus wieder aufgenommen wurde.

[5062] Der Bereich der Bühnenfront ist nicht vollständig freigelegt worden, cf. den Katalogteil *s. v.*

[5063] Hier ist nur ein 4 m breites Fundament der *scaenae frons* gefunden worden.

[5064] cf. Carettoni/Colini/Cozza/Gatti, La pianta marmorea a. O. (oben Anm. 2899) 91–93, no. 31, Taf. 29.

[5065] cf. oben 279.

[5066] In Asisium geht der vorgelegte Plan auf die Phantasie des Zeichners zurück, cf. den Katalogteil *s. v.*

[5067] Der Zeichner hat die Anlage nicht verstanden, wie auch die falsche Eintragung der *basilicae* erweist; cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

Insgesamt zeigt sich, dass das *postscaenium* als Erbe des griechischen Bühnenhauses und der römischen Vorgängerbauten schon bei den frühesten Bühnenhäusern des römischen Typs zu finden ist. Die Grundrissform mit einem unterteilten oder auch nicht unterteilten *postscaenium*, dessen Vorderwand als Negativform der *scaenae frons* ausgebildet ist, begegnet seit augusteischer Zeit, während rechteckige *postscaenia* in Bühnenhäusern mit mehr oder weniger massiver Front erst im Lauf des 1. Jahrhunderts n. Chr., wohl nicht vor dessen Mitte begegnen.

Treppen ins Obergeschoss

Bei folgenden Theatern in Italien mit vollständig erhaltenem Grundriss sind Treppen nachgewiesen: Antium, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Beneventum, Faesulae, Faleria 2, Ferentium, Grumentum, Herculaneum, Iguvium, Nora, Ostia, Tergeste, Urbs Salvia und Volaterrae. Dazu kommt noch eine Reihe von Theatern, bei welchen der Bühnenhausgrundriss nur teilweise erhalten ist: Nola, Ocriculum, Roma (*theatrum Marcelli*), Venafrum und Verona. Insgesamt sind damit in Italien 20 Beispiele bekannt. Dazu kommt möglicherweise auch Civitas Camunorum[5068].

In Sizilien finden sich nur in Tauromenion 2 mit vollständigem Grundriss Treppen.

In Gallien sind Treppen in den Theatern mit vollständig erhaltenem Grundriss in Arausio, Arelate, Forum Iulii, Lugdunum und Vienna sowie in denjenigen mit unvollständigem Grundriss in Divona Cadurcorum und Vasio nachgewiesen, insgesamt sieben Beispiele.

In Spanien gibt es Treppen in den vier Theatern mit vollständig erhaltenem Grundriss von Augusta Emerita, Baelo, Clunia und Malaca; dazu in Regina, wo nur *parascaenia* vorhanden sind.

In Nordafrika sind Treppen nachgewiesen in den Bauten mit vollständig erhaltenem Grundriss in Bulla Regia, Cillium, Cuicul (?), Leptis Magna, Sabratha, Thubursicum Numidarum, Thugga, Tipasa (?) und Uthina[5069] sowie in demjenigen von Caesarea (Iol) (?) mit nur teilweise erhaltenem Grundriss, was zehn Beispiele ergibt.

Auf dem Balkan gibt es nur in Issa mit vollständigem Grundriss Treppen. In Buthroton fand sich ein Treppenantritt im *postscaenium*.

Insgesamt sind damit 45 westliche Theater bekannt, in welchen Treppen ins Obergeschoss nachgewiesen sind.

Die Treppen sind in der Regel von hinten zu betreten, sei es direkt von aussen, sei es aus der *porticus post scaenam*. Sie können daher nicht mit dem Spielbetrieb zusammenhängen, sondern müssen eine öffentliche Funktion gehabt haben. Meist sind die Treppen einläufig und führen von hinten über die *parascaenia* hinweg in den Bereich oberhalb der *aditus*, wo sich die *tribunalia*[5070], die Sitzplätze der das Spiel veranstaltenden und leitenden Magistrate befinden. Diese konnten über die Treppen ihre Plätze erreichen, ohne mit den übrigen Zuschauern in direkten Kontakt zu kommen. Aus dieser Sicht sind die Treppen ein typisches und wichtiges römisches Element im Theatergrundriss; Vorläufer in der älteren Theaterarchitektur fehlen denn auch.

In Herculaneum ist die Disposition der Treppen erhalten geblieben[5071], ebenso im Theater von Arausio[5072] in der *Gallia Narbonnensis*. In Herculaneum hat die Treppe einen breiten unteren Antritt, beim Ausgang auf das *tribunal* ist die Treppe dagegen nur noch halb so breit. Die Treppe muss sich auf halber Höhe geteilt haben, ein zweiter Treppenlauf muss innerhalb des Bühnenhauses nach oben geführt haben. Daraus ergibt sich eine zweite Funktion der Treppenhäuser, die rein praktischer Natur gewesen ist, denn es war nötig, in allenfalls vorhandene obere Geschosse[5073] und unter das Dach gelangen zu können. Für das Spiel hatten die Treppen demgegenüber keine Bedeutung, denn Auftritte auf einer höheren Ebene, wie sie für das klassische griechische Theater bezeugt sind[5074], waren in römischen Theateraufführungen nicht üblich. Die *scaenae frons* war geschlossen und für Auftritte damit nicht zu gebrauchen.

Wie schon erwähnt, sind die meisten Treppen einläufig und von hinten gegen die Cavea hin ansteigend angeordnet, so in Beneventum, Faesulae, Faleria 2, Ferentium, Herculaneum, Nola, Nora, Urbs Salvia und Verona, wohl auch in Civitas Camunorum; in Venafrum ist der untere Treppenantritt ins Bühnenhausinnere zurückgenommen[5075]. Einläufige Treppen gibt es ausserhalb

5068 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

5069 Bisher ist nur die Treppe auf der Nordseite freigelegt.

5070 Zu diesen oben 348–350.

5071 cf. den Plan bei Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) Taf. 35, danach Courtois 126, Abb. 99, cf. dazu den Schnitt bei Piranesi, Il teatro di Ercolano a. O. (oben Anm. 3131) Taf. 5. Danach Pagano, CronErcol 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 133, Abb. 13.

5072 cf. Caristie, Monuments antiques à Orange a. O. (oben Anm. 3372) Taf. 33.

5073 Dazu unten 507–516.

5074 Dazu und zum sog. θεολογεῖον cf. oben 240.

5075 Der Plan bei S. Capini, BA 1–2, 1990, 229, Abb. 1 ist allerdings nicht ganz klar.

Italiens in Forum Iulii, Malaca, Regina[5076], Bulla Regia, Cillium, Thubursicum Numidarum[5077], Thugga[5078] und Issa.

Bei den zweiläufigen Treppen ergeben sich verschiedene Möglichkeiten. In Volaterrae und wohl auch in Tergeste[5079] ist die Treppe doppelläufig nach oben geführt und nur von aussen zu betreten, während in Augusta Praetoria[5080] zwei parallel laufende Treppenzüge nebeneinander vorhanden sind, der eine von aussen zu erreichen und dann auf die *tribunalia* führend, der andere von den *parascaenia* her zu erreichen und für den Aufgang bis unter das Dach bestimmt. Welche Lösung in Ocriculum gewählt wurde, lässt sich auf Grund des Planes aus dem 18. Jahrhundert[5081] nicht mehr bestimmen, sodass man nur festhalten wird, dass es sich um eine zweiläufige Lösung gehandelt haben muss. In Baelo ist die Breite des entsprechenden *postscaenium*-Raumes aufgeteilt in einen Durchgangskorridor von hinten in die *parascaenia* und eine Treppe, die im Bereich oberhalb des Korridors wohl ebenfalls zweiläufig geführt worden ist. Eine zweiläufige Lösung wie in Volaterrae findet sich auch in den gallischen Theatern von Arausio, Arelate, Lugdunum und Vienna, wohl auch in Vasio mit einem soweit erhalten eng verwandten Grundriss[5082], ausserdem in Sabratha, vielleicht auch in Augusta Emerita.

In Leptis Magna findet sich eine sonst nicht belegte Anordnung der Treppenhäuser, welche nicht im seitlichen *postscaenium*-Bereich, sondern in den Resträumen hinter den seitlichen Nischen der *scaenae frons* untergebracht sind, wo sie vom Durchgang zu den *hospitalia* aus nach aussen und dann im Winkel anstiegen. Sie müssen im oberen Bereich seitlich an der *scaenae frons* vorbei geführt haben. Durch den späteren Umbau im Zusammenhang mit der Anlage der *quadriporticus* ist die Situation verunklärt worden[5083]. Damals wurde im Bereich der Nord-*basilica* auch ein zusätzliches drittes Treppenhaus angelegt.

In Grumentum sind doppelläufige Treppenhäuser im Flügelbereich des *postscaenium* untergebracht und parallel zur Bühnenfront geführt. Ob sie nur unter das Dach oder auch auf die *tribunalia* geführt haben, deren Existenz nicht nachgewiesen ist, bleibt offen. Doppeltreppen sind in ähnlicher Position auch in den seitlichen *postscaenium*-Räumen des *theatrum Marcelli* rekonstruiert worden[5084]; davon findet sich aber weder im Marmorplan noch in den frühen Bauaufnahmen[5085] irgendeine Spur, es handelt sich um freie – und falsche – Ergänzungen. Ob es bereits im *theatrum Marcelli* Treppenaufgänge gegeben hat und wie diese allenfalls aussahen, bleibt unbekannt.

Eine besondere Lösung zeigt Antium aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr., wo nur eine Treppe vorhanden war, die im südlichen *postscaenium* untergebracht war und nur vom *parascaenium* her erreicht werden konnte. Es muss sich um eine Treppe handeln, welche den Aufgang unter das Dach ermöglicht hat, aber nicht zur Erschliessung der *tribunalia* dienen konnte. Auch in Augusta Taurinorum scheint eine besondere Lösung mit Treppen in den seitlichen *postscaenia* vorzuliegen, die aber im Einzelnen nicht mehr deutlich ist. Eine singuläre Lösung findet sich im frühaugusteischen Theater von Iguvium. Hier sind die Treppen, gegen das Zentrum hin ansteigend, in den Mauern zwischen den *basilicae* und den *aditus* untergebracht. Sie müssen auf die *tribunalia* hinauf geführt haben und waren von den *basilicae* aus zu betreten[5086]. Einmalig ist auch die Situation in Ostia[5087]. Hier sind die von aussen ansteigenden Treppenaufgänge auf die *tribunalia* in den breiten Mauern zwischen den *aditus* und dem Bühnenhausbereich mit *basilicae* und *parascaenia* untergebracht, eine geschickte Lösung für einen Bau, der kein *postscaenium* aufweist, aber von der Stabilität her wohl eine nicht ganz unproblematische Konstruktionsweise. Eine Lösung mit doppelten Treppenaufgängen in den Durchgängen von den *parascaenia* in die *aditus* gibt es in Baelo, wo zudem einfache Treppen von hinten ins Obergeschoss führen, die oben schon beschrieben wurden; die grosse Anzahl von Aufgängen in diesem Bühnenhaus bleibt singulär. Man wird vermuten, dass die Treppenfunktion hier aufgeteilt war und die Treppen bei den *aditus* auf die *tribunalia* geführt haben, während die hinteren Treppen nur das Obergeschoss des Bühnenhauses bedienten. Im

5076 Hier sind neben den Treppenhäusern auch Korridore von hinten in die *parascaenia* vorhanden.

5077 Die westliche Treppe ist fast bis ins Obergeschoss erhalten.

5078 Einläufig sind sie wahrscheinlich auch in Cuicul, das zur selben Grundrissgruppe der nordafrikanischen Bühnenhäuser gehört, cf. oben 488f.

5079 Die kleinen Räume hinter den *parascaenia* dienten möglicherweise als Treppenhäuser, doch ist der Baubefund nicht klar.

5080 cf. den Plan bei AAVV, Archeologia in Valle d'Aosta (1981) 86, Abb. 25. Auch Courtois 175, Abb. 174.

5081 cf. Pietrangeli, Ocriculum a. O. (oben Anm. 3152) 62, Abb. 9.

5082 Dazu unten 541.

5083 Dazu unten 506.

5084 cf. den Plan bei Fidenzoni, Il teatro di Marcello a. O. (oben Anm. 163) 42, Abb. 22.

5085 Zu diesen oben 290f.; cf. auch den Katalogteil *s. v.*

5086 cf. jetzt den Bestandplan bei Marcattili, Gubbio a. O. (oben Anm. 3072) Plan 2 und den schematischen Plan bei Courtois 91, Abb. 65 nach Cenni, Gubbio a. O. (oben Anm. 4134) Taf. 1.cf.

5087 cf. den Plan bei Becatti, Scavi di Ostia 1 a. O. (oben Anm. 4902) Taf. 4.

Einzelnen nicht mehr deutlich sind die Treppenlösungen in Tauromenion 2, Divona Cadurcorum, Caesarea (Iol) und Tipasa.

Im Ganzen fällt auf, dass Treppen nur bei einer kleineren Zahl von Bühnenhäusern belegt sind. Da alle besprochenen römischen Bühnenhäuser mindestens zweigeschossig gewesen sind, waren überall Aufgänge irgendwelcher Art erforderlich, auch wenn die *tribunalia* über die Cavea erreichbar waren. Zwei Lösungsmöglichkeiten sind denkbar. Es kann Durchgänge von der Cavea her ins Obergeschoss eines Bühnenhauses gegeben haben. Möglich ist immer auch, dass die Treppen im Bühnenhaus aus Holz bestanden und daher üblicherweise keine Spuren hinterlassen haben; sie könnten im *postscaenium*, wie das Treppenhaus von Grumentum, oder in den grossen *basilicae* untergebracht gewesen sein. Für eine Holztreppe in der *basilica* gibt es ein einziges Beispiel, Clunia, wo in der Nordwestecke, also auf der Seite der Cavea, ein Treppenantritt aus Stein gefunden wurde, der mit einer Holztreppe weitergeführt war und auf Grund der Position auch als Aufgang auf die *tribunalia* gedient haben kann.

Wie die Theater von Faesulae, Ferentium und Herculaneum belegen, sind einläufige Treppenaufgänge seit der augusteischen Zeit vorhanden, und auch zweiläufige Treppenhäuser hat es, wie Volaterrae und Arelate zeigen, damals schon gegeben. Treppen sind in Bühnenhäusern mit Nischenfronten, gelegentlich auch in solchen mit geraden Fronten wie Faleria 2, Forum Iulii und Baelo belegt.

porticus post scaenam

Bei folgenden Theatern in Italien ist eine *porticus post scaenam* nachgewiesen: Amiternum, Antium, Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Beneventum, Bovillae, Cales[5088], Casinum, Faesulae, Faleria 2, Helvia Ricina, Herculaneum, Nora, Ostia, Sarnus 2, Tergeste, Tusculum 2, Urbs Salvia und Volaterrae. Dazu kommen einige Theater, bei welchen der Bühnenhausgrundriss nur teilweise erhalten ist: Aquileia, Civitas Camunorum, Eporedia, Falerii Novi, Lanuvium, Mevaniola, Nuceria, Ocriculum, Parma, Peltuinum, Pola (Theater am Monte Zara), Roma (*theatrum Marcelli*), Roma (*theatrum Pompei*), Saepinum, Suessa, Tarracina, Tibur (Hercules-Heiligtum) und Venafrum. Dies ergibt insgesamt 38 Beispiele[5089].

Aus Sizilien sind keine Beispiele für eine *porticus post scaenam* bekannt.

In Gallien ist eine *porticus post scaenam* in den Theatern mit vollständig erhaltenem Grundriss in Arausio, Arelate, Forum Iulii, Lugdunum und Vienna und in denjenigen mit teilweise erhaltenem Grundriss in Alba Helviorum, Antipolis, Aquae Sextiae, Augusta Suessionum (?) und Augustodunum (?), nachgewiesen, insgesamt zehn Beispiele.

In Spanien gibt es eine *porticus post scaenam* in den Theatern mit vollständig erhaltenem Grundriss von Augusta Emerita, Baelo (?), Italica, Saguntum (?) und Segobriga sowie in denjenigen mit nur teilweise erhaltenem Grundriss von Bilbilis (?) und Caesaraugusta, insgesamt sieben Beispiele; dazu kommt vielleicht Tarraco[5090].

In Nordafrika ist eine *porticus post scaenam* nachgewiesen in den Bauten mit vollständig erhaltenem Grundriss in Bulla Regia, Cuicul, Leptis Magna, Sabratha, Thubursicum Numidarum, Thugga und wohl Uthina sowie in denjenigen mit nur teilweise erhaltenem Grundriss von Civitas Popthensis (?) und Thamugadi, was neun Beispiele ergibt.

Auf dem Balkan gibt es eine *porticus post scaenam* in den fünf Theatern mit vollständigem Grundriss in Herakleia Lynkestis, Issa, Salona, Scupi, Virunum.

Insgesamt sind damit 69 oder 70 westliche Theater bekannt, in welchen eine *porticus post scaenam* nachgewiesen sind[5091].

Vitr. V 9, 1 hält die *porticus post scaenam* für ein unverzichtbares Element, wenn er schreibt: *post scaenam porticus sunt constituendae*. Er weist dieser zwei Funktionen zu[5092], einmal soll sie den Zuschauern bei plötzlich auftretenden

5088 Bisher sind keine Einzelheiten zum Bühnenhausgrundriss publiziert worden.

5089 Möglicherweise gab es auch in Concordia eine mehrseitige *porticus post scaenam*, cf. Di Filippo Balestrazzi, Antichità altoadriatiche 41, 1994, 200.

5090 cf. den Katalogteil *s. v.*

5091 Eine umfassende Studie hat S. F. Ramallo Asensio, La *porticus post scaenam* en la arquitectura teatral romana. Interducción al tema, AnMurcia 16, 2000, 87–120, Abb. 1–8, vorgelegt.

5092 Nichts Näheres zur Funktion der *porticus post scaenam* äussert Frézouls, ANRW 1982, 381. cf. jedoch die Ausführungen zur Vitruvpassage bei M. Frati, Le 'post scaenam porticus' fra norma e realtà: Riscontri con il libro V del De Architectura, in: G. Ciotta (Hrsg.), Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna. Atti del Convegno internazionale di Genova. 5–8 novembre 2001, 1 (2003), 125–137.

Regenfällen Schutz bieten[5093], zum andern soll sie zur Bereitstellung der Bühnenrequisiten für die aktuellen Aufführungen dienen[5094]. Vereinzelt ist eine *porticus* hinter dem Bühnenhaus, welche den Zuschauern als Schutz dienen konnte, auch bei griechischen Theatern belegt[5095], so schon beim Dionysostheater in Athenai. Dies muss nicht bedeuten, dass deshalb eine durchlaufende Bautradition postuliert werden müsste. Säulenhallen sind in der antiken Architektur multifunktionale Elemente gewesen, sie an einen andern Baukörper anzufügen war immer möglich.

Als Schutz für die Zuschauer konnte auch eine in der Nähe gelegene *porticus*-Anlage dienen, so in Minturnae die Forums-*porticus* und in Pompeii die *quadriporticus*, welche hinter den beiden Theatern liegt[5096] und durch eine kurze zweiarmige *porticus* mit den beiden Theatern verbunden war. Auch bei der Halle hinter dem Bühnenhaus in Herculaneum und ebenso in Aquileia und in Augusta Bagiennorum handelt es sich möglicherweise nicht um Theater-*porticus* im engeren Sinn, sondern um selbständige öffentliche Anlagen. Beim sogenannten Gymnasion von Syrakusai gehört die *porticus triplex* zum Tempel in ihrem Zentrum, die Theatercavea ist sekundär angefügt.

Eine *porticus post scaenam* hatte nicht nur einen praktischen Nutzen, indem sie, wie die *basilicae*, die Zuschauer vor dem Spiel und danach oder auch während Unterbrüchen aufnehmen konnte, sie hatte auch einen hohen Repräsentationswert, wie oben[5097] schon hervorgehoben wurde und wie auch aus einigen dort genannten Weihinschriften klar wird. Dabei wurde eine *quadriporticus* sicher höher eingeschätzt als eine einfache, dem Bühnenhaus vorgestellte *porticus post scaenam*.

Eine einfache *porticus post scaenam* findet sich in den Theatern von Amiternum, Antium, Augusta Taurinorum, Beneventum, Bovillae, Civitas Camunorum, Eporedia, Faesulae, Faleria 2, Helvia Ricina, Herculaneum[5098], Lanuvium, Nora, Nuceria (?), Pola (Theater am Monte Zara), Tergeste, Tibur (Hercules-Heiligtum), Tusculum 2 und Venafrum sowie ausserhalb Italiens in den gallischen Theatern von Arausio, Forum Iulii, Lugdunum und Vienna, in Alba Helviorum 3 und vielleicht auch in Augusta Suessionum[5099], ferner in Baelo[5100], im ersten Bauzustand des Theaters von Italica, in Saguntum und in Segobriga[5101] in der *Hispania*,[5102] in Bulla Regia, Cuicul, Thamugadi, Thubursicum Numidarum und Thugga in Nordafrika und schliesslich bei den Theatern in Herakleia Lynkestis, Salona, Scupi und Virunum auf dem Balkan. Dass die einfache, an die Rückwand des Bühnengebäudes gelehnte *porticus*-Form die weit häufigere gewesen ist, kann angesichts des ungleich geringeren Bauaufwandes kaum erstaunen. Eine besondere Lösung gab es in Suessa, wo die *porticus post scaenam* eine zweischiffige Pfeilerhalle ist und im Grundriss den Platz eines *postscaenium* einnimmt. In Peltuinum biegt die *porticus post scaenam* auf der bisher allein freigelegten Nordseite des Bühnenkomplexes um, wo sie die Funktion einer *basilica* übernommen haben muss.

Eine *quadriporticus* findet sich in Aquileia, Augusta Bagiennorum, Augusta Taurinorum, Ostia, im *theatrum Pompei* in Roma und in Tarracina, wo sie mit dem ursprünglichen republikanischen Bau verbunden ist. Vierseitig war mit Sicherheit auch die *porticus post scaenam* in Volaterrae und wohl auch diejenige in Urbs Salvia. Ausserhalb Italiens gab es eine *quadriporticus* in Aquae

5093 Vitr. V 9, 1: ... *uti, cum imbres repentini ludos interpellaverint, habeat populus, quo se recipiat ex theatro* ...

5094 Vitr. V 9, 1: ... *choragiaque laxamentum habeant ad comparandum* ... Trotz der Bedenken von Fensterbusch, Vitruv. Zehn Bücher a. O. (oben Anm. 103) 237 mit Anm. 297 kann es hier nur um Requisiten und Kulissenelemente gehen; dazu die von Fensterbusch zitierte Stelle bei Plaut. Capt. pr. 61f: ... *comico choragio conari desubito agere nos tragoediam*. Mit der Wortbedeutung des griechischen Ausdrucks χορηγεῖον hat der lateinische Ausdruck nichts mehr zu tun.

5095 Darauf verweist schon Vitr. V 9, 1, doch stehen die dort angeführten Hallen nur teilweise in engem baulichem Verband mit dem Bühnenhaus. Dies gilt z. B. nicht für die Stoa des Eumenes in Athen, auch wenn sie die Funktion einer *porticus post scaenam* übernehmen konnte; cf. zu deren Lage Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 523. Bemerkenswert ist, dass Vitruv unter den Beispielen auch das neben dem Dionysostheater stehende Odeion des Perikles (bei ihm des Themistokles, doch cf. den Katalogteil s. v. Athenai, Odeion des Themistokles) nennt. Das von Vitruv genannte Stratonikeion beim Theater von Smyrna und die doppelte Säulenhalle bei Theater von Tralleis sind archäologisch nicht bekannt; zu den erhaltenen Resten von Tralleis cf. Bean, Turkey beyond the Maeander 179.

5096 Die Anlage diente zuletzt als Gladiatorenkaserne. Ihre ursprüngliche Funktion ist nicht ganz klar, doch wurde sie nicht als Theaterportikus errichtet, denn sie ist jünger als das grosse Theater. cf. E. La Rocca/M. und A. de Vos, Guida archeologica di Pompei (1976) 152–155 mit Abb.

5097 cf. oben 479.

5098 Nicht ganz auszuschliessen ist, dass es sich um eine mehrseitige Portikusanlage handelt.

5099 Wahrscheinlich gehören auch Antipolis und Augustodunum hierher, wo sich die Form nicht genauer bestimmen lässt.

5100 Hier ist die *porticus post scaenam* nicht gesichert.

5101 Ungeklärt ist hier, wie der rechteckige Anbau an den Unterbau der *porticus post scaenam* im Aufgehenden zu ergänzen ist; cf. zum Erhaltungszustand M. Trunk, MM 39, 1998, Taf. 13, a.

5102 Hier wäre wohl auch Bilbilis 2 aufzuführen, wo die *porticus*, welche bisher nur ungenügend freigelegt wurde, aus dem Umbau des *postscaenium* entstanden ist.

Sextiae (?), Augusta Emerita, Caesaraugusta[5103], in Italica 2 und, sekundär angefügt, in Leptis Magna, wo der Grundriss in Anpassung an den Strassenraster viereckig und asymmetrisch ist.

Durch die Weihinschrift des *Herennius Obellianus*[5104] ist für Saepinum eine dreiseitige, an die Bühnenhausrückseite gelehnte *porticus* mit kurzen Armen und mit einem Wasserbecken im Zentrum belegt, von der auch Reste gefunden worden sind; die Inschrift nennt *campum piscinam porticum*. Möglicherweise gab es auch in Casinum eine dreiseitige Lösung. Hier setzen die beiden nachgewiesenen Portikusschenkel neben dem Bühnenhaus am Analemma an[5105]; falls sie auf der anderen Seite durch ein drittes Element verbunden waren, ergäbe sich eine U-förmige Anlage, wie sie in Sarnus 2 belegt ist. Eine dreiseitige *porticus post scaenam* gab es auch in Sabratha. Eine besondere Form, die wie oben schon erwähnt mit der Anlage von zwei kleinen Sakralbauten im Hof zusammengeht, zeigt das *theatrum Marcelli*. Auch in Arelate scheint eine besondere, im Einzelnen nicht geklärte Situation vorzuliegen, denn hier gibt es auf der Südseite offenbar einen rechtwinklig zum Bühnenhaus angeordneten zweiten *porticus*-Flügel.

In der Regel entspricht die Breite der *porticus post scaenam* oder dessen einer Seite, wenn es sich um eine mehrflüglige Anlage handelt, der Breite des Bühnenhauses. Doch gibt es auch andere Lösungen. In Arelate gibt es hinter den *basilicae* zusätzliche Räume, die *porticus* hat also nur die Breite des eigentlichen *postscaenium*. In Saguntum ist die *porticus* aus konstruktiven Erfordernissen zwischen den beiden turmartigen Flügelbauten angeordnet. Aber auch in Augusta Emerita nimmt sie nicht die ganze Breite ein, sondern bezieht nur eine Ecke der *basilicae* mit ein, in welcher ein Zugang angeordnet ist. In Italica 2 fasst die *porticus*, ähnlich wie früher in Casinum, die Bühnenfront seitlich ein. In Nordafrika bleibt die *porticus post scaenam* in der Regel hinter der Bühnenhausbreite zurück. Dies ist schon in Leptis Magna der Fall, wo die *porticus* asymmetrisch hinter dem Bühnenhaus liegt und die Fläche zwischen den benachbarten Strassenzügen ausfüllt. Bei anderen nordafrikanischen Theatern ist die Verbindung der *porticus* mit dem Bühnenhaus eher lose. In Thubursicum Numidarum endet die *porticus* auf einer Seite vor der Südfront der *basilica*. In Thamugadi und in Thugga, wo die *basilicae* einen unregelmässigen Grundriss haben, liegt die *porticus* zwischen den *basilicae*. In Sabratha werden die Achsen genau beachtet. Die Flucht der seitlichen Säulenstellungen liegt hier in der Flucht der inneren *basilica*-Mauern, die Rückwände der seitlichen *porticus* stossen wie zufällig gegen die *basilicae*. Nur gerade in Cuicul hatte die *porticus* möglicherweise die Breite des Bühnenhauses, doch ist sie hier nicht in ihrer ganzen Länge nachgewiesen. So wird man in der wenig gefestigten Anbindung der *porticus post scaenam* an das Bühnenhaus eine Besonderheit der afrikanischen Theater zu erkennen haben.

Gelegentlich findet sich hinter der einfachen *porticus post scaenam* ein zusätzlicher rechteckiger Hof, den man vielleicht als weniger aufwendigen Ersatz für eine *quadriporticus* anzusehen hat. Beispiele sind Alba Helviorum 3 und Thamugadi. In Thugga ist dieser Hof halbkreisförmig und er wird in der Weihinschrift des *P. Marcius Quadratus* [5106] als *xystus*, also mit einem Begriff aus der Gartenarchitektur[5107] bezeichnet. Dies deutet darauf hin, dass er bepflanzt war[5108]. Ähnlich zu verstehen ist vielleicht auch der trapezförmige Bereich hinter dem wenig bekannten Bühnenhaus von Civitas Popthensis[5109]. Offen bleibt, ob es hier eine *porticus post scaenam* gab, denn der Bereich wurde nicht ausgegraben. Die Rückwand des Hofes, dessen Breite der Theaterbreite genau entspricht, ist mit einer aufwendigen Nischenarchitektur gegliedert worden, die ihm einen repräsentativen Charakter verleiht; auch hier war wahrscheinlich eine Gartenanlage vorhanden.

Unklar bleibt die Ausgestaltung der *porticus post scaenam* in Ocriculum, wo der alte Plan[5110] eine phantastische Rekonstruktion anbietet, die sich aber vielleicht auf erhaltene Säulenelemene abstützen konnte, und in Parma, wo nur geringe Reste erhalten sind. Unzuverlässig ist der Plan von Falerii Novi[5111], der eine einfache *porticus post scaenam* wiedergibt. In Mevaniola bleibt das Vorhandensein einer einfachen *porticus post scaenam* unsicher[5112].

5103 Nur teilweise untersuchte Reste, die Ergänzung zur *quadriporticus* ist aber sehr wahrscheinlich.

5104 Zu dieser schon oben 484 mit Anm. 4926.

5105 So ist auch der Ansatz des einen Portikusflügels im grossen Theater von Pompeii gestaltet, welcher dieses mit der dahinterliegenden *quadriporticus* verbindet.

5106 Zu dieser schon oben 484 mit Anm. 4927, auch unten 792. cf. auch den Katalogteil *s. v.*

5107 cf. A. Gieré, Hippodromus und Xystus. Untersuchungen zu römischen Gartenformen (1986); zu Thugga dort 146f.

5108 Gieré, Hippodromus a. O. 244–246.

5109 Heranzuziehen ist der alte Plan bei Carton, Les fouilles d'El Kenissia a. O. (oben Anm. 4965) Taf. 2.

5110 cf. Pietrangeli, Ocriculum a. O. (oben Anm. 3152) 62, Abb. 9 und auch den Katalogteil *s. v.*

5111 Zum Problem der Zuverlässigkeit des Planes von Canina cf. den Katalogteil *s. v.*

5112 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

Vitruv verlangt[5113], dass die *porticus post scaenam* zweischiffig sei und aussen eine kanonische dorische Ordnung zeige. Die Innensäulen sollen ionisch oder korinthisch sein. Darüber hinaus macht er weitere Vorschriften hinsichtlich der Proportionierung. Die erhaltenen Baureste erlauben es nicht, dazu im Einzelnen Stellung zu nehmen, doch ist auch hier anzunehmen, dass die Wirklichkeit bunter war als Vitruvs Regeln dies zulassen wollen. Über die Architekturordnungen der erhaltenen *porticus post scaenam* ist nichts Näheres bekannt. Deutlich ist immerhin, dass die Hallen, und zwar sowohl die einfachen wie die mehrflügligen Beispiele, in der Regel einschiffig waren. Dies gilt für alle einfachen *porticus post scaenam*, vielleicht mit Ausnahme von Venafrum, wo die *porticus* nur teilweise freigelegt ist. Auch in Italica soll die ursprüngliche einfache *porticus post scaenam* zweischiffig gewesen sein. In Ostia[5114] und im *theatrum Pompei* waren die grossen *quadriporticus* zweischiffig, vielleicht auch in Aquileia[5115]. Zweischiffig sind die Hallen auch in Augusta Emerita[5116] wo der *porticus*-Flügel hinter dem Bühnenhaus durch Pfeilerstellungen und vier vor die Front vorgezogene Säulen besonders betont ist, und in Caesaraugusta. Dagegen hatten Leptis Magna und Sabratha wie auch Italica 2 einschiffige *porticus*; Möglicherweise hat Vitruv seine Vorschrift vom *theatrum Pompei* hergeleitet, das er wenig vorher[5117] als einziges römisches Beispiel für eine *porticus post scaenam* angeführt hat. Wenn solche zweischiffige Anlagen selten waren und auf repräsentative Stiftungen beschränkt blieben, kann dies angesichts des erforderlichen grossen Aufwandes nicht erstaunen.

Die älteste bekannte *porticus post scaenam* befand sich im Theater im Hercules-Heiligtum in Tibur; sie ist inschriftlich um 90–80 v. Chr. datiert. Die *quadriporticus* in Tarracina ist zusammen mit dem Theater um 70 v. Chr. datiert. In der vielleicht noch spätrepublikanischen Anlage von Amiternum ist eine einfache *porticus* belegt. Sie bildet hier, wie oben[5118] ausgeführt wurde, das einzige fakultative Grundrisselement des Bühnenhauses und vertritt einen frühen, später nicht mehr verwendeten Grundrisstypus. Einige augusteische Theater wie Faesulae, Herculaneum und Venafrum weisen eine einfache *porticus post scaenam* auf, die Teil des vollständigen Bühnenhausgrundrisses ist, der in dieser Zeit aufkommt[5119]. Die *quadriporticus* ist in Ostia für die augusteische Zeit, in Volaterrae etwas später, vielleicht erst in claudischer Zeit belegt.

Der Aufriss der römischen Bühnenhäuser

Von 154 Bühnenhäusern des westlichen Typs sind Reste erhalten; die Beispiele in Italien und in den westlichen Provinzen sind oben[5120] zusammengestellt worden. Nur in wenigen Fällen ist es allerdings möglich, vom Aufriss der Bühnenhäuser eine Vorstellung zu gewinnen, denn nur wenige Bauten stehen so weit aufrecht, dass von den oberen Geschossen noch Reste erhalten sind. Rückschlüsse auf die oberen Geschosse lässt in manchen Fällen die *scaenae frons* zu, wenn sie rekonstruiert werden konnte. Rückschlüsse auf die Existenz eines Obergeschosses lassen sich gelegentlich auch auf Grund der erhaltenen Treppenhäuser anstellen. Besonders schwierig ist die Frage nach der Gestaltung des Daches, denn hier liegen nur vereinzelte Zeugnisse vor. Obergeschosse könne auch fehlen, nämlich dort, wo wie in Ostia oder Amiternum nur freistehende Bühnenfronten vorhanden waren, was nicht ausschliesst, dass es eine mehrgeschossige *scaenae frons* gegeben hat. In Suessa war die *scaenae frons* dreigeschossig, die dahinter liegenden Pfeiler-*porticus post scaenam* dagegen wohl nur eingeschossig; daher gab es hier auch keine Treppen ins Obergeschoss.

Die Geschosse

Nur eine kleine Zahl von Bühnenhäusern des westlichen Typus ist ausreichend erhalten, um präzise Rückschlüsse auf den Oberbau zu ermöglichen. Das am besten erhaltene Bühnenhaus im Westen ist bekanntlich dasjenige in Arausio, welches noch in seiner ganzen Höhe aufrecht steht[5121]. Das spanische Theater von Acinipo, ein weit schlichterer Bau, ist mitsamt dem Obergeschoss teilweise erhalten[5122]. In Sab-

5113 Vitr. V 9, 2: *Quae videntur ita oportere conlocari, uti duplices sint habeantque exteriores columnas doricas cum epistyliis et ornamentis ex ratione modulationis perfectas*. Usw.

5114 Das innere Hallenschiff ist hier sekundär in einzelne kleine Räume unterteilt worden, in welchen die Schiffskorporationen ihren Sitz hatten. Zu diesem sog. 'piazzale delle corporazioni' cf. Becatti, Scavi di Ostia 1 a. O. a. O. (oben Anm. 4902) 117 und 151 mit Taf. 4.

5115 Wenn es sich hier wirklich um ein Theater handelt, cf. den Katalogteil *s. v.*

5116 Auf dem Plan bei Mélida, El teatro de Mérida a. O. (oben Anm. 3943) Plan nach S. 38 nicht eingetragen!

5117 Vitr. V 9, 1.

5118 cf. oben 482.

5119 Dazu oben 477.

5120 cf. oben 476.

5121 Der Erhaltungszustand ist von Caristie, Monuments antiques à Orange a. O. (oben Anm. 3372) Taf. 35 sorgfältig dokumentiert worden. Zum heutigen Zustand cf. Graefe Taf. 1. 3. R. Chevallier, Römische Provence (1979) Abb. 91. 107. 110. M.-E. Bellet, Orange antique. Guides archéologiques de France (1991) 37 u.

5122 cf. die photographische und graphische Dokumentation des Bühnenhauses bei M. del Amo y de la Hera, Kongress Mérida 215–252. Abb. 1–6, Taf. 1–20 Dazu R. Fernàndez-Baca Casares u. a., CuadTH 199–205, Abb. 5–19.

RATHA ist die dreigeschossige Bühnenfront mit Teilen des Bühnenhauses bis zum oberen Abschluss der dritten Säulenordnung wieder aufgerichtet worden[5123]; die Rückmauer mit dem Attikabereich wurde nicht rekonstruiert.

Bei einer Reihe von Bauten ist das erste Geschoss des Bühnenhauses zumindest teilweise erhalten, nämlich in FERENTIUM 2[5124], LEPTIS MAGNA[5125] und THUBURSICUM NUMIDARUM[5126]. Teile der Mauern des Hauptgeschosses stehen auch in CLUNIA aufrecht[5127]. Im sonst gut erhaltenen Theater von HERCULANEUM[5128] ist der mittlere Bereich des Bühnenhauses nach Ausweis der Bauaufnahmen des frühen 19. Jahrhunderts zum guten Teil zerstört. Im Akademietheater der Villa Hadriana in TIBUR[5129] ist das erste Geschoss des Bühnenhauses gleichfalls teilweise erhalten, doch ist die Publikationslage ungenügend, und das Gelände ist heute so sehr überwachsen, dass kaum Hinweise zum Erhaltungszustand des Oberbaus zu gewinnen sind.

Möglicherweise hilfreich für die Analyse des Aufrisses sind VOLATERRAE mit teilweise erhaltener zweigeschossiger *scaenae frons*[5130], TAUROMENION mit Resten des Obergeschosses im seitlichen *basilica*-Bereich[5131] sowie AUGUSTA EMERITA[5132] und THUGGA[5133], wo die Säulenordnung des ersten Geschosses noch vorhanden sind.

Zeichnerisch rekonstruiert worden[5134] sind AUGUSTA PRAETORIA[5135], FAESULAE[5136], ITALICA[5137], SAGUNTUM[5138] und SEGOBRIGA[5139], teilweise auch das Theater im ALBANUM DOMITIANI[5140]. Rekonstruiert worden ist auch die Bühnenwand von BRIXIA[5141], doch bleibt hier das eigentliche Bühnenhaus unbekannt.

Für die Analyse des Oberbaus der Bühnenhäuser müssen ausserdem zwei kleinasiatische Beispiele herangezogen werden. Die zeichnerisch mit grosser Sicherheit rekonstruierte *scaenae frons* in APHRODISIAS[5142] vertritt, wie oben[5143] gezeigt wurde, den westlichen Typus, kombiniert mit einem Proskenion hellenistischer Tradition. Das dahinter liegende Bühnenhaus ist bis zum ersten Geschoss erhalten geblieben. Insbesondere ist jedoch das Bühnenhaus des Theaters von ASPENDOS zu beachten, das am vollständigsten erhaltene Bühnenhaus der antiken Welt überhaupt[5144]. Von seinem

5123 cf. Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) Taf. 12, Abb. 19f. (Zustand vor dem Wiederaufbau); Taf. 30, Abb. 53 (wieder aufgebautes Bühnenhaus); Taf. 73 (ergänzter Schnitt durch Cavea und Bühnenhaus).

5124 cf. Pensabene, Ferento a. O. (oben Anm. 3465) Taf. 42f. 50f. 56, 1 und den ergänzten Schnitt durch Cavea und Bühnenhaus Taf. IV.

5125 cf. Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) Taf. 59, 1; 106, 1; 136, 1; 137, 2 (Modell) sowie den ergänzten Schnitt durch Cavea und Bühnenhaus Taf. IX.

5126 cf. Gsell/Joly, Khamissa a. O. (oben Anm. 3191) 98–114, besonders Abb. 35f. 38. 43. 46, Taf. 15–17.

5127 cf. Th. Hauschild/ A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit (1993) Taf. 124, a. P. de Palol, Clunia. Historia de la ciudad y guìa de las excavaciones[6] (1994) Abb.140. 142–145.

5128 cf. Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) Taf. 36. Danach Courtois 126, Abb. 100. Der Oberbau des Bühnenhaues ist auf dem Plan rekonstruiert. cf. auch Piranesi, Il teatro di Ercolano a. O. (oben Anm. 3131) Taf. 4. Danach Pagano, CronErcol 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 138, Abb. 14.

5129 cf. E. Salza Prina Ricotti, Villa Adriana. Il sogno di un imperatore (2001) 294, Abb. 102.

5130 cf. Cateni, Il teatro di Volterra a. O. (oben Anm. 3729) 35. 37–40. 49. 51. 93. 120. 138f. 147. M. Munzi/N. Terrenato, Volterra. Il teatro e le terme. Gli edifici, lo scavo, la topografia (2000) Abb. 1, 6; 2, 10; 3, 1.

5131 cf. F. Sear, BSR 64, 1996, 58–64 mit Abb. 13–20.

5132 cf. Almagro Basch, Guìa de Merìda a. O. (oben Anm. 3943) 66–69, Abb. 22–25. Menéndez-Pidal Alvarez, Algunas notas a. O. (oben Anm. 4023) 209, Abb. 3, dazu Abb. 4 (Rekonstruktionszeichnung BH-Front). J. Alvarez Saenz de Buruaga, Kongress Mérida Taf. 6. Th. Hauschild/ A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), Hispania Antiqua a. O. (oben Anm. 5127) Farbtaf. 12f.

5133 cf. Carton, Dougga a. O. (oben Anm. 3187) 136–155, Taf. 4f. 15f. 18). Pfeiffer, MemAmAcc 1931 a. O. (oben Anm. 3189) 153–156, Taf. 13, 1. 3; 14, 3; 15, 1; 16; besonders auch Schnitt durch Cavea und Bühnenhaus Taf. 12.

5134 Die von Cenni, Gubbio a. O. (oben Anm. 4134) Taf. 1f. vorgeschlagene Rekonstruktion von IGUVIUM ist verfehlt, cf. dazu oben 420 und den Katalogteil *s. v.*

5135 cf. Izenour, Roofed Theaters a. O. (oben Anm. 3589) 82, Abb. 2, 3, e. Die vorgeschlagene Dachkonstruktion ist kaum zutreffend, cf. unten 515.

5136 cf. A. Minto, Dioniso 6, 1937, Abb. 8.

5137 **cf. Corzo Sànchez, Vivo Itálica a. O. (oben Anm. 3944) 17 (Rekonstruktion der *scaenae frons*)**; dazu 5 (restaurierter Zustand); J. M. Luzón Nogué, Kongress Mérida Taf. 2 (Erhaltungszustand des Bühnenhausbereichs bei der Ausgrabung) sowie F. J. Montero Fernández, CuadTH 174f. Abb. 1. 7f. (restaurierter Zustand heute). O. Rodríguez Gutiérrez, AEsp 73, 2000, 134, Abb. 15.

5138 cf. Hernàndez Hervàs, Sagunto a. O. (oben Anm. 3333) 99, Abb. 29. Zum Erhaltungszustand des Bühnenbereichs cf. 48f., Abb. 17f.; 58, Taf. 5.

5139 cf. M. Almagro Basch/A. Almagro Gorbea, Kongress Merida 1982, 29 (ergänzter Schnitt durch Cavea und Bühnenhaus). Zum Erhaltungszustand des Bühnenhausbereiches M. Trunk, MM 39, 1998, Taf. 13.

5140 cf. Hesberg, Archeologia Laziale 4 a. O. (oben Anm. 4098) 179, Abb. 2.

5141 cf. Rossi, Brescia a. O. (oben Anm. 4195) 127, Abb. 44.

5142 cf. de Chaisemartin/Theodorescu, Recherches préliminaires sur la *scaenae frons* du théâtre, Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 29–65, Abb. 1 (Erhaltungszustand). **12 (Rekonstruktion des Aufrisses)**. Korrekturen bei D. Theodorescu, in: Ch. Roueché/R. R. R. Smith (Hrsg.), Aphrodisias Papers 3 (oben Anm. 2226) 127–148, besonders Abb. 1f.

5143 cf. oben 404.

5144 **cf. G. Niemann, in: K. Lanckoronski, Städte Pamphyliens und Pisidiens 1 (1890) Abb. 85. 91–93, Taf. 22–27. De Bernardi 3, 163. 167–171, Abb. 174. 186–200, Taf. 32, a. Graefe Taf. 10–13.**

Bautypus her steht Aspendos, wie im Zusammenhang mit der Diskussion der römisch-kleinasiatischen Theater noch gezeigt werden wird[5145], ausserhalb der lokalen Tradition und lehnt sich an westliche Vorbilder an. Es ist daher vertretbar, diesen Bau mit heranzuziehen.

Auf die genannten Bauten wird im Folgenden eingegangen. Ausgangspunkt ist der am besten erhaltene westliche Bau, Arausio, für welchen zudem eine sorgfältige Bauaufnahme des Erhaltungszustandes vor den Restaurierungen vorliegt[5146]. Als erstes sei hervorgehoben, wie schmal das eigentliche Bühnenhaus im Bereich hinter der Bühne ist. Es besteht aus drei übereinanderliegenden Galerien, die nicht viel mehr als Korridorbreite erreichen. Hier liegt eine deutliche Verschiebung der Proportionen verglichen mit den sizilischen Beispielen von Bühnenhäusern mit Architekturfassade vor, welche oben[5147] als Vorbilder für die römischen Bühnenhäuser mit *scaenae frons* bestimmt worden sind. Dies macht der Schnitt durch die Bühnenhäuser von Tyndaris[5148] und Segesta[5149] im Vergleich mit Arausio deutlich. Anders als dort[5150] sind die Obergeschosse der römischen Bühnenhäuser nicht zur Nutzung vorgesehen. Das Bühnenhaus hat im Bereich hinter der *scaenae frons* hauptsächlich die Aufgabe, die Säulenordnung abzustützen und einen soliden Hintergrund zu bilden, es dient der statischen Sicherheit des ganzen Baukomplexes. Daher kann das eigentliche Bühnenhaus auch fehlen[5151], oder das Bühnenhaus setzt sich bloss aus negativ definierten Resträumen zwischen den Nischen der Bühnenfront zusammen[5152]. In Arausio sind die Korridore im zweiten und dritten Obergeschoss überwölbt, während über dem Erdgeschoss eine gerade Decke lag; gegossene Gewölbe bewirken eine festere Verbindung zwischen den beiden langen Wänden des Bühnenhauses[5153].

Das dreigeschossige Bühnengebäude reicht bis auf die Höhe des oberen Abschlusses der dreigeschossigen Säulenordnung der *scaenae frons* hinauf, sodass darüber eine balkonartige Zone entsteht, die aber zumindest in Arausio offensichtlich nicht zu betreten war und daher nicht für den Spielbetrieb genutzt werden konnte[5154]. Die Geschosse des Bühnenhauses entsprechen denjenigen der *scaenae frons*, d. h. es kann, wenn dies die Regel ist, wie es den Anschein macht, von der Geschosszahl der *scaenae frons* auf diejenige des Bühnengebäudes geschlossen werden; bedenkt man die oben definierte Funktion des Bühnengebäudes, ist die Übereinstimmung in der Geschosszahl sinnvoll.

Oberhalb des dritten Geschosses erhebt sich über der Rückmauer und über den anschliessenden Bereich der Schmalseiten des Bühnenhauses eine geschlossene Mauer[5155], welche als Attika bezeichnet werden kann. Sie bildet einen dreiseitig begrenzten Freiraum, in welchem das Pultdach über der Bühne untergebracht war, welches sich gegen den Zuschauerraum hin öffnete, wie die Einlassungen an den Wänden auf der Schmalseite der Bühne deutlich zeigen. Die Attikamauer hatte die Funktion, dieses Dach zu halten, was statisch gesehen keine leichte Aufgabe war[5156]. Ausserdem wurden in der Attikamauer auf der Aussenseite die Halterungen für die Masten verankert, welche das *velum* hielten[5157].

Der innere Aufbau des Bühnenhauses mit der darüber aufragenden Attikamauer wird in der Aussenfassade des Theaters abgebildet. Dem Erdgeschoss entspricht eine Pilasterordnung mit dazwischen gestellten Blendbögen, dem ersten Geschoss eine glatte Wandpartie, welche teilweise vom Pultdach der nicht erhaltenen *porticus post scaenam* verdeckt war; die Einlasslöcher für die Dachbalken sind erhalten. Das dritte Geschoss des Bühnenhauses wird aussen durch eine Blendbogenordnung angezeigt, die oben mit einer Profilleiste abschliesst; kleine Öffnungen in den Bögen gewährleisten die Beleuchtung des dahinterliegenden Geschosses. Darüber liegt die mit einem mittleren Profil und einem oberen Abschlussprofil gegliederte Attikazone, in welcher in zwei übereinanderliegenden Reihen die Kragsteine für die *velum*-Masten eingelassen sind.

Seitlich der *scaenae frons* erreicht das Bühnenhaus die volle Tiefe mit Einschluss der *pulpitum*-Tiefe. In den Flügeln liegen die grossen *basilicae*[5158], welche ebenfalls dreige-

5145 Dazu unten 511. 637.

5146 cf. Caristie, Monuments antiques à Orange a. O. (oben Anm. 3372) Taf. 35, auch Taf. 31.

5147 cf. oben Anm. 2530 und 2542.

5148 cf. Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. (oben Anm. 1809) Taf. 2.

5149 cf. Bulle, Untersuchungen Taf. 24.

5150 Zur Nutzung der Geschosse in den hellenistischen Bühnenhäusern cf. oben. Bei den griechischen Bühnenhäusern mit einem hohen Proskenion erfolgte der Auftritt der Schauspieler aus dem Obergeschoss..

5151 Dazu oben 481f.

5152 Dazu oben 478f.

5153 Auf Grund der Publikationslage wird nicht klar, ob die Aufteilung in Kammern im Erdgeschoss auch im zweiten und dritten Obergeschoss weitergeführt ist.

5154 Es kann sich also nicht um so etwas wie ein Theologeion handeln, wie es bei Theatern griechischer Zeit anzunehmen ist, cf. zu diesem Problem oben 240. Für eine mögliche Nutzung dieses Bereichs im Zusammenhang mit der Überdachung der Bühne cf. unten 517–519.

5155 cf. die Photographie bei Sautel, Le théâtre de Vaison 34, Abb. 24. Graefe Taf. 1. 3, 1. Chevallier, Römische Provence a. O. (oben Anm. 5121) Abb. 107. Zum Erhaltungszustand Caristie, Monuments antiques à Orange a. O. Taf. 31.

5156 Zur Problematik der Überdachung im Einzelnen cf. unten 518.

5157 Zum *velum* cf. unten 755–763.

5158 Zu diesem Element des Bühnenhauskomplexes cf. oben 495–498.

schossig gewesen sind. Die in den Mauerverband eingelassenen Kragsteine, welche die Holzböden des Obergeschosses trugen, sind erhalten. Die lichte Weite, die zu überspannen war, beträgt 14 auf 15,4 m[5159]. Zwischen den *basilicae* und dem *postscaenium*-Bereich hinter der *scaenae frons* befindet sich ein schmaleres Raumelement, in welchem neben der Bühne die *parascaenia*[5160] untergebracht sind, während auf der Rückseite die zweiläufigen Treppenhäuser[5161] ansetzen, die über die *parascaenia* hinweg führen und einerseits die *tribunalia* erschliessen[5162], andererseits in die oberen Geschosse des Bühnenhauses geführt haben. Der Treppenverlauf im Inneren wird im Einzelnen auf Bauaufnahmen bei Caristie deutlich[5163]. Ein erster doppelter Treppenlauf erreicht das Niveau des ersten Obergeschosses des *postscaenium*, ein zweiter das Niveau des dritten Geschosses; von dort führt eine dreiläufige Treppe hinter die Attika. Die Seitenwand zur Bühne hin weist neben den Treppenhäusern im zweiten und im dritten Geschoss grosse, mit Säulenpaaren hervorgehobene Nischen auf, die jedoch keine Beleuchtungsöffnungen zum Treppenhaus haben[5164]. Die bühnenseitige Wand der seitlichen Bühnenhauselemente mit *basilica* und Treppenhaus ist bis auf die Höhe des oberen Abschlusses der Attika hochgezogen; in ihr war das Pultdach über der Bühne seitlich verankert, wie die erhaltenen Einlassungen zeigen. Die Schmalseiten des Bühnenhauses zeigen im unteren und mittleren Geschoss je 2 Bogenöffnungen. Die seitlichen Baukörper waren mit einem nach aussen abfallenden Satteldach gedeckt[5165]; das Abschlussgesims der schräg abfallenden Nordmauer ist auf der Westseite in Arausio noch teilweise erhalten.

Insgesamt lässt sich in Arausio ein umfassendes Bild von der inneren Organisation und der äusseren Erscheinung des Oberbaus des Bühnenhauses gewinnen, mit welchem die weniger gut erhaltenen Bauten verglichen werden können[5166]. Da die Elemente des Oberbaus von ihrer Funktion her notwendig sind – und dies gilt insbesondere auch für das Attikageschoss und für die Höhe der seitlichen Baukörper – , wird man davon ausgehen, dass die bauliche Lösung, wie sie in Arausio erhalten ist, im Grundsätzlichen repräsentativen Charakter haben dürfte, auch wenn je nach Grösse und Grundrisstypus[5167] eines Bühnenhauses unterschiedliche Einzellösungen vorhanden gewesen sein müssen. Angesichts des sehr lückenhaften Überlieferungsstandes für die Ausformung des Oberbaus der Bühnenhäuser wird man jedoch nicht über allgemeine Vermutungen hinauskommen können.

Wie weit lassen sich die Ergebnisse der Analyse von Arausio im Vergleich mit den anderen mehr oder weniger gut erhaltenen, oben angeführten Bühnenhäuser vertiefen und erweitern? Zunächst liegt es nahe, das andere fast vollständig erhaltene Bühnenhaus, Aspendos, näher zu betrachten[5168]. Hier ist die *scaenae frons* zweigeschossig und gerade, für die Tiefe des Mittelbereichs des Bühnenhauses bleibt damit etwa die Hälfte der Gesamttiefe. Seitliche *basilicae* sind nicht vorhanden. Die Treppenhäuser ins Obergeschoss sind in den Eckräumen hinter den *parascaenia* untergebracht, die Treppen laufen auf allen vier Seiten um. Sie sind von der Schmalseite her von aussen zu betreten, der Antritt der Treppen liegt an der Rückwand gegenüber der Zugangstür[5169]. Vom Bühnensaal im Erdgeschoss her gibt es keine Verbindungstüren zu den Treppenhäusern. Hinter der *scaenae frons* liegen zwei Geschosse, darüber ergibt sich ein drittes Geschoss[5170], da nicht nur, wie in Arausio, auf der Rückseite und auf den Schmalseiten eine Attikamauer hochgezogen ist, sondern die Treppenhaustürme bis ganz oben geführt werden und die Bühnenwand hinter der *scaenae frons* in der Form einer durch vertikale Schlitze unterbrochenen Pfeilerstellung mit 17 einzelnen Elementen eben-

5159 Die Masse sind eingetragen auf dem Plan bei Caristie, Monuments antiques à Orange a. O. Taf. 33, 1.

5160 Zu diesem Element des Bühnenhauskomplexes cf. oben 494f.

5161 Zu diesem Element des Bühnenhauskomplexes cf. oben 502–504.

5162 Dazu oben 502.

5163 cf. Caristie, Monuments antiques à Orange a. O. Taf. 33, 6, wo nur das unterste Treppengeschoss wiedergegeben wird, und Taf. 49, 7.

5164 cf. Caristie, Monuments antiques à Orange a. O. Taf. 35, 2. 4; Taf. 37, 9 sowie die Photos bei Chevallier, Römische Provence a. O. (oben Anm. 5121) Abb. 91 und Bellet, Orange antique a. O. (oben Anm. 5121) 38f. Der Architrav und eine Säule sind auf der Ostseite im zweiten Geschoss erhalten, die zweite Säule im selben Fenster ist restauriert.

5165 cf. die Skizze bei Graefe 23 mit Abb. 6.

5166 Das Bühnenhaus ist ein einheitlicher Bau, doch hat die Einrichtung eines festen Bühnendaches zu einer nachträglichen Veränderung noch während des Baus geführt. Dazu ausführlich Graefe 25–27, gegen Caristie a. O. Zum Bühnendach unten 516–520.

5167 Zu den verschiedenen Grundrissmöglichkeiten im Einzelnen oben 475–477.

5168 Den Vergleich zwischen den Bühnengebäuden dieser beiden Theater stellte schon Niemann, Städte Pamphyliens 1 a. O. (oben Anm. 5144) 118 an.

5169 Zum Antritt der Treppen cf. den Grundriss bei Niemann, Städte Pamphyliens 1 a. O. Taf. 21 und bei De Bernardi 3, Taf. 31.

5170 cf. die Schnittzeichnung bei Niemann, Städte Pamphyliens 1 a. O. Taf. 24 u. und bei De Bernardi 3, Taf. 32, a (nach Texier und Niemann); die hier vorgeschlagene Dachlösung ist allerdings nicht korrekt, cf. dazu unten 517–520. cf. auch die Aufsicht auf das Theater bei Bieber, History^2 209, Abb. 701.

falls hochgezogen worden ist[5171]. Die Schlitze erklären sich im Zusammenhang mit der Konstruktion des Bühnendaches[5172]. Der Boden des zweiten Geschosses lag auf Konsolen in den Pilastern an der Bühnenhausrückwand und auf einer durchgehenden Profilleiste in der Vorderwand des Bühnenhauses auf; die Balken des Bodens des dritten Geschosses waren in die Mauer der Bühnenwand eingelassen und lagen auf dem oberen Abschluss der Pilaster der Rückwand auf. Das zweite Geschoss war beidseitig durch eine Tür von den Treppenhäusern her zu betreten. Auch der Bereich oberhalb der *parascaenia* ist bis oben hochgezogen und mit einem seitlich nach aussen abfallenden Pultdach gedeckt[5173]. Die *parascaenia* waren mehrgeschossig, die Geschosse erhielten durch Fenster Licht. Das unterste Geschoss ist von einem Tonnengewölbe überwölbt. Darüber liegt ein Geschoss auf einem nur wenig tieferen Niveau als das Diazoma; dieses ist vom Treppenhaus her durch zwei auf das Geschossniveau herunterführende und durch einige ansteigende Stufen zu erreichen. Die Art der Überdeckung der Treppenhäuser ist nicht bekannt[5174].

Die Gliederung der Aussenfassade[5175] nimmt auch in Aspendos den inneren Aufbau des Bühnenhauses auf. Die Sockelzone mit den fünf Zugangstoren und der darüber liegenden Reihe mit sechs hochrechteckigen Fenstern entspricht dem Erdgeschoss. Das zweite Geschoss ist durch eine Reihe von neun auf einer Profilleiste stehenden Bogentoren und darüber angeordneten hochrechteckigen Fenstern gekennzeichnet. Im Attikabereich finden sich wie in Arausio zwei Reihen von Kragsteinen für die Masten des *velum*, dazwischen 17 hochrechteckige fensterartige Öffnungen. Anders als in Arausio, aber kongruent mit der Grundrisslösung des Bühnenhauses sind die Treppenhäuser nicht in das Gliederungssystem der Aussenfassade einbezogen, sondern weisen je sieben übereinanderliegende Fensteröffnungen auf; ihretwegen musste der Rhythmus der Kragsteine für das *velum* unterbrochen werden[5176]. Es scheint, dass die Treppenhäuser, deren Stufen nur teilweise erhalten sind[5177], sieben Windungen aufwiesen; die Steilheit müsste dann etwas variiert haben, denn der Höhenabstand der Fensteröffnungen ist nicht ganz regelmässig. Entsprechende Fensteröffnungen für die Treppenhäuser gab es auch auf der Schmalseite des Bühnenhauses[5178]. Fensteröffnungen finden sich zudem auf den Schmalseiten des Bühnenhauses in der Aussenwand der *parascaenia*[5179]. Auf der Bühnenseite der *parascaenia* sind nur zwei einfach gerahmte Fenster[5180], nicht blinde Nischen wie in Arausio, entsprechend dem zweiten und dem dritten Geschoss, vorhanden. Zwei nebeneinander angeordnete Bogenfenster über dem *parascaenia*-Bereich gibt es auf der Seite des Koilons[5181]. Im Gesamtaufbau zeigt Aspendos eine gute Übereinstimmung mit Arausio; elementare Unterschiede im Grundriss wie die gerade Bühnenfront und das Fehlen von *basilicae* führen jedoch zu abweichenden Lösungen im Einzelnen, wie sie auch bei anderen Theatern, auch im Westen, aufgetreten sein können.

In Sabratha ist der ganze Bühnenhausbereich wieder aufgebaut, bei der Freilegung wurden nur Teile der Bühnenwand mit Nischen auf dem Niveau des Erdgeschosses gefunden[5182]. Die erhaltenen Teile ermöglichten jedoch einen Wiederaufbau der *scaenae frons* und der dahinter liegenden Bühnenwand bis auf die Höhe des oberen Abschlusses der dritten Architekturordnung, und G. Caputo hat auch einen rekonstruierten idealen Schnitt durch das Bühnenhaus[5183] vorgelegt, der im Wesentlichen das Richtige treffen muss. Anders als in Arausio liegen in der Rekonstruktionszeichnung von Sabratha die Böden der Obergeschosse des mittleren Bereichs des Bühnenhauses nicht auf Gewölben auf[5184]. Über den Oberbau der *basilicae* ist nichts bekannt, doch muss die Attikamauer, wenn die Bühne in ähnlicher

5171 Die oberen Teile der Mauerelemente sind nach Graefe 32f. mit Abb. 18, a-c nicht sekundär aufgemauert, wie die Bautechnik zeigt. Dies hatte Niemann, Städte Pamphyliens 1 a. O. 118 mit Abb. 85 und Taf. 24f. auf Grund der Bautechnik angenommen. Zur Interpretation im Zusammenhang mit der Überdachung cf. unten 518f.

5172 Dazu unten 519.

5173 cf. die Skizze bei Graefe 34, Abb. 19.

5174 cf. die Aufsicht auf das Theater bei Bieber, History², 209, Abb. 701. Dazu auch Niemann, Städte Pamphyliens 1a. O. 119 mit Abb. 93.

5175 cf. Niemann, Städte Pamphyliens 1 a. O. Taf. 22f. Graefe Taf. 10, mit sekundären Vorbauten.

5176 Die Unregelmässigkeit bemerkte auch Graefe 28f., der Mühe bekundet, die Mastkonsolenpaare an den Ecken zu erklären. Dagegen hat H. Büsing, Gnomon 53, 1981, 366 zurecht unterstrichen, dass die Kragsteine an den Fassaden nicht nur eine funktionale, sondern auch eine dekorative Funktion haben.

5177 cf. Niemann, Städte Pamphyliens 1 a. O. 107.

5178 cf. De Bernardi 3, 163, Abb. 175; 172, Abb. 198. Graefe Taf. 13, 1; 14, 2.

5179 cf. De Bernardi 3, 163, Abb. 175; 172, Abb. 198. Graefe Taf. 13, 1; 14, 2.

5180 cf. Niemann, Städte Pamphyliens 1 a. O. 117, Abb. 91, Taf. 27. De Bernardi 3, 169, Abb. 189f. Graefe Taf. 11. 12, 1; 13, 1.

5181 cf. De Bernardi 3, 168f., Abb. 188f. Graefe Taf. 11. 12, 1; 13, 1.

5182 cf. Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) Taf. 12, Abb. 19f. (Zustand vor dem Wiederaufbau).

5183 cf. Caputo. Sabratha a. O. Taf. 73.

5184 Der Bereich ist zwar nicht erhalten und teilweise wieder aufgerichtet, doch dürfte die Ergänzung das Richtige treffen, denn die Bühnenwand von Sabratha ist in *opus quadratum* errichtet.

Weise wie in Arausio überdacht war, auf der Rückseite und auf den Schmalseiten hochgezogen gewesen sein, wie auf der Rekonstruktionszeichnung angenommen wird. Ob die *basilicae* mehrere Geschosse aufwiesen, muss offen bleiben, doch scheint dies wahrscheinlich. Nachgewiesen sind Treppenhäuser, welche wie in Arausio die *tribunalia* erschlossen haben können[5185], jedenfalls aber auch bis in die Obergeschosse geführt haben dürften[5186]. Anders als in Arausio findet sich vor und oberhalb der *parascaenia*-Front eine dreigeschossige Säulenstellung, entsprechend der dreigeschossigen *scaenae frons*; in wieweit die Statuennischen im zweiten und dritten Geschoss der *parascaenia* gesichert sind, oder ob dort allenfalls, wie in Aspendos, eher Fensteröffnungen für die Beleuchtung der Treppenhäuser anzunehmen sind, bleibt offen.

Verglichen mit den bisher besprochenen Bauten ist das Bühnenhaus von Acinipo ein schlichtes Bauwerk. Erhalten ist der Kernbau des Bühnengebäudes bis zur Höhe der Attika hinauf[5187]. Von den seitlichen *basilicae* sind nur noch Grundmauern vorhanden. Die *basilicae* haben die Besonderheit, dass sie nicht die ganze Tiefe des Bühnengebäudes einnehmen, sondern mit ihrer Rückwand die Flucht der Bühnenwand aufnehmen, was Auswirkungen auf die Frage nach dem Oberbau und der Überdachung hat. Die *scaenae frons* war zweigeschossig; von der Architekturordnung sind keine Reste erhalten geblieben, doch zeichnet sich die Gliederung an der Frontwand ab[5188]. Oberhalb der *hospitalia* finden sich im zweiten Geschoss Rechtecknischen, oberhalb der *valvae regiae*, deren oberer Abschluss nicht erhalten ist, eine Bogennische. Die Tiefe des Bühnengebäudes hinter der *scaenae frons* ist relativ gering. Die Rückwand des Bühnengebäudes erreichte dieselbe Höhe wie die Frontwand[5189]. Sie ist sehr schlicht gehalten und weist fünf Toröffnungen auf, welche den Zugang zu den Bühnentoren und zu den beiden mittleren *postscaenium*-Räumen öffneten; die seitlichen Tore waren rechteckig, die drei mittleren waren Bogentore, wie ältere Dokumente zeigen[5190]. Die Funktion der querrechteckigen Einlassungen aussen an der Rückwand bleibt unbekannt. Die Attikazone ist durch umlaufende Profile auf allen Seiten des Bühnenhauses abgesetzt. Im Innern des Bühnenhauses gab es ein Zwischengeschoss, welches höher lag als der obere Abschluss des ersten Geschosses der *scaenae frons*. Die Begrenzungsmauern der *postscaenium*-Räume liefen bis zur Höhe des Attikaansatzes durch und sind bei einer späteren Benutzung zum guten Teil abgemeisselt worden[5191]. Offen bleibt, wie das Bühnengebäude überdacht gewesen ist. Die Bühne selber dürfte in Acinipo ohne ein Dach geblieben sein, denn an der Bühnenwand lassen sich keinerlei Spuren einer Befestigung ausmachen. Die *basilicae* waren kaum bis zur Attika hochgezogen, wie bei den bisher analysierten Bühnenhäusern, sondern blieben wohl eingeschossig und waren mit einem Pultdach abgedeckt, welches nach der Seite oder nach hinten geneigt sein konnte. Eine konstruktive Einheit zwischen ihnen und dem Bühnenhaus im engeren Sinn liegt nicht vor. Es gibt keine Treppenhäuser, welche das Betreten des Obergeschosses ermöglichen konnten.

Wenden wir uns nun den wenigen Theatern zu, bei welchen das erste Geschoss des Bühnenhauses ganz oder teilweise noch fassbar ist. In Ferentium 2 ist das Erdgeschoss im Kernbau erhalten[5192], der Aufriss der zweigeschossigen *scaenae frons* lässt sich zeichnerisch rekonstruieren[5193]. Die Bühnenhaustiefe hinter den tiefen Bühnentornischen ist gering, die lichte Weite hinter der Mittelnische beträgt weniger als 1,2 m. Die Rekonstruktion des Aufrisses des Bühnenhauses ist kontrovers. P. Pensabene[5194] hat zwei Geschosse und ein nach hinten geneigtes Pultdach rekonstruiert, während F. Sear über den beiden Geschossen eine Attika anordnet und ein Dach über dem ganzen Bühnenbereich annimmt[5195]. Beide Rekonstruktionsvorschläge sehen ein zweigeschossiges *postscaenium* vor, wobei die Decken beider Geschosse als Gewölbe ausgebildet seien; das untere Gewölbe ist gesichert[5196]. Mit Blick auf den Grundriss des Bühnenhauses[5197] erscheint es technisch schwierig, über den unregelmässigen Resträumen des *postscaenium* Gewölbe

5185 Beim Wiederaufbau eines Teils der Eckkörper des Bühnenhauses ist allerdings an der entsprechenden Stelle keine Türe angebracht worden, cf. Caputo, Sabratha a. O. Taf. 30, Abb. 53.

5186 cf. die Rekonstruktion des einen Treppenhauses bei Caputo, Sabratha a. O. Taf. 78, wo sieben Treppenläufe bis auf die Attika angenommen werden.

5187 Die Attikazone ist teilweise wieder hergestellt, doch ist sie durch ältere Zeichnungen und Photos dokumentiert, cf. M. del Amo y de la Hera, Kongress Mérida 217, Abb. 1, Taf. 4.

5188 cf. del Amo y de la Hera, a. O. Taf. 6.

5189 cf. del Amo y de la Hera, a. O. Taf. 5.

5190 cf. del Amo y de la Hera, a. O. 217, Abb. 1.

5191 cf. del Amo y de la Hera, a. O. Taf. 5. Einlassungen in der oberen Wand der Bühnenfront im Inneren müssen ebenfalls sekundär sein.

5192 cf. Pensabene, Ferento a. O. (oben Anm. 3465) Taf. 42f. 51f. 56,1, und Courtois 151f., Abb. 135. 137.

5193 Zur Diskussion über die Säulenzahl cf. oben 420.

5194 cf. Pensabene, Ferento a. O. Taf. IV.

5195 cf. F. Sear, JRA 7, 1994, 357. Zur Frage des Daches cf. unten 517 mit Anm. 5243.

5196 cf. Pensabene, a. O. 59 und Taf. 50, 2.

5197 cf. zuletzt Sear, a. O. 352, Abb. 2.

einzuziehen, flache Abdeckungen sind weit wahrscheinlicher. Die Frage des Daches wirkt sich auch auf den Aufriss der seitlichen Baukörper mit *parascaenia*, *basilicae* und Treppenhäusern aus[5198]. Wenn ein Dach über dem Bühnenbereich angenommen wird, müssen die seitlichen Baukörper zweigeschossig rekonstruiert werden, während Pensabene von eingeschossigen *basilicae* ausging und nur den Treppenhausbereich zweigeschossig hochgezogen hat; in diesem Fall wären zwei nach der Seite geneigte Pultdächer anzunehmen. Die Existenz eines Bühnendaches ist wahrscheinlich, damit dürfte die Rekonstruktion von Sear eher zutreffen. Die Diskussion ist aber insofern ohne Gewicht, als die erhaltenen Reste des Bauwerks ohnehin keine Entscheidung erlauben, welches die richtige Rekonstruktion ist. Auch zur Aussenfassade des Bühnenhauses in Ferentium lässt sich wenig aussagen, denn nur der Bereich zwischen den Treppenhäusern ist im untersten Teil erhalten, wo er aus *opus quadratum* errichtet ist, während der Oberbau aus *opus latericium* besteht, dessen Verkleidung nicht mehr vorhanden ist. Die Hausteinfassade ist wie in Acinipo völlig schmucklos, nur durch die sieben Tore gegliedert, welche zu den Bühnentoren und in die *postscaenium*-Räume führen.

In Leptis Magna sind die Mauern des Bühnenhauses nur wenig erhalten, von der dreigeschossigen *scaenae frons* hat sich das erste Geschoss wieder herstellen lassen. Die Treppenhäuser in die Obergeschosse sind hier in die seitlichen *postscaenium*-Räume integriert. Die Flügelbauten neben der *scaenae frons* sind im Grundriss nicht symmetrisch, was auf sekundäre Umbauten im Bereich der nordwestlichen *basilica* zurückzuführen ist. Zu erwähnen ist, dass die *basilicae* nicht die ganze Tiefe des Bühnenhauses einnehmen, sondern ihre Aussenflucht etwa auf der Höhe der Flucht der *scaenae frons* haben. Der dreigeschossige Aufbau des Bühnenhauses von Leptis Magna wird insgesamt dem Üblichen entsprochen haben[5199]; dass eine Überdachung des Bühnenbereichs vorhanden war, scheint wahrscheinlich[5200]. Eine besondere Lösung erforderte die Treppenführung oberhalb des ersten Geschosses. Über die Aussenfassade des Bühnenhauses lässt sich nichts Sicheres aussagen.

Auch in Thubursicum Numidarum steht das erste Geschoss des Bühnenhauses im Kernbau noch weitgehend aufrecht, nur ein kleiner Teil in der Nordostecke erreicht aber die volle Höhe; vom Architekturschmuck der zweigeschossigen *scaenae frons* ist nichts erhalten geblieben[5201]. Die vorhandenen Baureste vermögen keine zusätzlichen Hinweise zum Oberbau des Bühnenhauses zu geben. Der Grundriss mit seitlichen *parascaenia*, *basilicae* und Treppenhäusern lässt es immerhin als wahrscheinlich erscheinen, dass der Aufbau grundsätzlich wie in Arausio gestaltet gewesen ist.

In Augusta Emerita ist die zweigeschossige Säulenstellung erhalten und wieder aufgerichtet[5202]. Eine Zweigeschossigkeit des Bühnenhauses ist damit gegeben. Treppenhäuser sind nicht nachgewiesen, sie müssen aber vorhanden gewesen sein[5203]. Die Aufteilung der Räume im mittleren Bereich des Bühnenhauses ist singulär; das Gesamtbild mit seitlichen Baukörpern, welche *parascaenia* und *basilicae* einschliessen und die ganze Bühnenhaustiefe einnehmen, entspricht dagegen dem Üblichen. In Augusta Emerita gibt es keine weiteren Hinweise zur Gestaltung des Obergeschosses des Bühnenhauses, vom Grundriss her ist aber eine Lösung mit einem Dach über der Bühne in der Art, wie sie in Arausio bezeugt ist, möglich und wahrscheinlich.

In Thugga ist nur das untere wieder aufgestellte Geschoss der ursprünglich zweigeschossigen Bühnenfront erhalten[5204]. Das Bühnengebäude zeigt einen reduzierten Grundriss mit seitlichen *parascaenia* und dahinterliegenden Treppenhäusern, aber ohne *basilicae*. Das *postscaenium* besteht aus vier Resträumen, die beiden äusseren waren im Erdgeschoss nicht zu betreten. Vom Oberbau des Bühnenhauses sind keine Reste vorhanden, die über die Grundmauern hinausreichen. Man wird im zweiten Geschoss einen durchgehenden galerieartigen *postscaenium*-Raum anzunehmen haben, der wohl durch die Treppenhäuser erschlossen war, über welche auch die *tribunalia* erreicht werden konnten. H. F. Pfeiffer hat in seiner im Einzelnen idealisierten und

5198 cf. Pensabene, a. O. Taf. V o. Sear, JRA 7, 1994 a. O. 355, Abb. 4.

5199 Eine zeichnerische Rekonstruktion ist bisher nicht vorgelegt worden, zum Erhaltenen cf. den Schnitt bei Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) Taf. IX und das Modell der Ruine a. O. Taf. 137, 2.

5200 So auch Caputo, Leptis Magna a. O. 91f.

5201 cf. Gsell/Joly, Khamissa a. O. (oben Anm. 3191) 98–114, besonders Abb. 35f. 38. 43. 46, Taf. 15–17.

5202 cf. Almagro Basch, Guìa de Merìda a. O. (oben Anm. 3943) 66–69, Abb. 22–25. Menéndez-Pidal Alvarez, Algunas notas a. O. (oben Anm. 4023) 209, Abb. 3, dazu Abb. 4 (Rekonstruktionszeichnung BH-Front). J. Alvarez Saenz de Buruaga, Kongress Mérida Taf. 6. Hauschild/Nünnerich-Asmus, Hispania Antiqua a. O. (oben Anm. 5127) Farbtaf. 12f.

5203 Zur Frage der Treppenhäuser in Augusta Emerita oben 502.

5204 cf. Carton, Dougga a. O. (oben Anm. 3187) 136–155, Taf. 4f. 15f. 18, Aufnahmen von 1898). Pfeiffer, MemAmAcc 1931 a. O. (oben Anm. 3189) 153–156, Taf. 13, 1. 3; 14, 3; 15, 1; 16; besonders auch Schnitt durch Cavea und Bühnenhaus Taf. 12.

frei ergänzten Schnittzeichnung[5205] ein schräg ansteigendes Dach über der Bühne ergänzt, was von der Grundrissform des Bühnenhauses her möglich und durchaus wahrscheinlich ist, auch wenn es am erhaltenen Bau keine sicheren Hinweise auf seine Existenz gibt. Die Konstruktionsweise des Daches im Einzelnen wird derjenigen in Arausio und Aspendos entsprochen haben.

Das im ganzen recht gut erhaltene und von F. Mazois und M. Gau vorbildlich dokumentierte Theater von Herculaneum ist im Bereich des Bühnenhauses weitgehend zerstört, nur gerade der untere Bereich der Mauern des ersten Geschosses ist erhalten geblieben[5206]. Die *scaenae frons* war zweigeschossig, und auch das Bühnenhaus muss zwei Geschosse aufgewiesen haben, wie dies Mazois in seiner Schnittzeichnung annimmt[5207]. Der mittlere Teil des Bühnenhauses besteht aus einem langgestreckten *postscaenium*-Saal, dessen bühnenseitige Wand durch die Kurve der Mittelnische der Bühnenwand bestimmt wird. Das Obergeschoss muss eine entsprechende Form aufgewiesen haben. Die seitlichen Elemente bestehen aus den üblichen *parascaenia*, *basilicae* und Treppenhäusern. Auch in Herculaneum dürfte die Bühne überdacht gewesen sein, doch sind am Bau keine Reste erhalten geblieben.

In Volaterrae ist die Südwestecke der zweigeschossigen *scaenae frons* aus erhaltenen Baugliedern wieder aufgebaut worden, von der restlichen *scaenae frons* und vom Bühnengebäude sind nur die Grundmauern erhalten geblieben[5208]. Die Säulenhöhe der beiden Geschosse ist unterschiedlich, das zweite Geschoss des Bühnengebäudes war etwas weniger hoch als das erste. Seitlich gab es nur *parascaenia* und Treppenhäuser, die nur im Westen vorhandene *basilica* ist sekundär angefügt worden. Für den Oberbau des Bühnengebäudes ergeben sich aus den erhaltenen Bauresten keine Hinweise, doch ist auch hier eine Lösung mit überdeckter Bühne möglich.

In Tauromenion sind die beiden Geschosse des Bühnenhauses im Bereich der *basilicae* noch nachweisbar[5209]. Die erhaltenen *basilicae* in Tauromenion gehören zur dritten Phase des Theaters, als dieses als Arena benutzt wurde, doch sind bereits für die zweite Phase, als das Theater des römischen Typus errichtet wurde, Vorgängerbauten nachgewiesen, von denen allerdings nur Teile des Erdgeschosses erhalten geblieben sind. Nachdem auch die *scaenae frons* in Tauromenion schon in der zweiten Phase zweigeschossig war, wird man für den ganzen Bühnenhauskomplex zwei Geschosse und auch ein Dach über der Bühne[5210] annehmen können, der Grundriss des römischen Bühnenhauses des frühen 2. Jahrhunderts n. Chr. lässt vermuten, das der Oberbau grundsätzlich ähnlich wie in Arausio aussah, auch wenn die Lage allfälliger Treppenhäuser nicht mehr deutlich ist[5211].

In Clunia, welches eine gerade Bühnenfront besitzt, stehen Teile der Frontmauer und der nördlichen *basilica* im ersten Geschoss noch aufrecht[5212], doch lassen sich auf Grund der erhaltenen Reste keinerlei präzisere Aussagen über die Ausgestaltung des Obergeschosses mehr machen. Das Bühnenhaus war zweigeschossig und hatte eine zweigeschossige *scaenae frons*, von welcher Teile gefunden wurden. Das Bühnenhaus ist im Vergleich zur Bühne relativ tief und scheint in fünf grosse Räume unterteilt gewesen zu sein. Die Treppen ins Obergeschoss waren in den *basilicae* angeordnet, welche somit ebenfalls zweigeschossig gewesen sind, sodass ein Oberbau in der Art von Arausio und auch ein Bühnendach anzunehmen sind.

Schliesslich soll noch das kleinasiatische Theater in Aphrodisias herangezogen werden. Die Situation ist hier insofern eine besondere, als die *scaenae frons* des westlichen Typus[5213] hier hinter einem Proskenions des hellenistischen Typus errichtet worden ist. Sie setzt also im ersten Obergeschoss an. Das Bühnenhaus aus Marmor ist nur im Erdgeschoss erhalten[5214], die Räume waren überwölbt. Der

[5205] cf. Pfeiffer, MemAmAcc 1931 a. O. Taf. 12. Wie die technische Realisierung gedacht war, geht aus der Schnittzeichnung nicht hervor.

[5206] Mazois/Gau, Pompei 4 a. O. (oben Anm. 2561) Taf. 36. Danach Courtois 126, Abb. 100.

[5207] Das mehrfach abgebildete Modell des Theaters von Herculaneum (wie Bieber, History², 186, Abb. 644) ist in der Rekonstruktion des Bühnenhauses nicht korrekt. Zur *scaenae frons* im Einzelnen cf. Pagano, CronErcol 1993 a. O. (oben Anm. 3131) 128–134; dort 127, Abb. 6 auch das Modell.

[5208] cf. Courtois 161, Abb. 153.

[5209] cf. F. Sear, BSR 64, 1996, 58–64 mit Abb. 13–20.

[5210] So auch Sear, BSR 64, 1996 a. O. 54. Sear, BSR 1996 a. O. 63 hält es für wahrscheinlich, dass das römische Theater zunächst keine Ost-*basilica* besass, sondern nur eine hohe Wand, welche das Bühnenhaus mit der Bühne auf der Ostseite abschloss. Der von Sear, a. O. 46, Abb. 3 vorgelegte Plan dieser Phase nimmt allerdings eine *basilica* im Osten an! Auch wenn diese gefehlt haben sollte, ist eine zweigeschossige Bühnenhausform ähnlich wie Arausio möglich, wobei die Attikamauer der Schmalseite dann oberhalb der östliche Bühnenbegrenzung anzuordnen wäre.

[5211] Das erhaltene Treppenhaus im *postscaenium* ist sekundär und gehört zur dritten Bauphase, cf. Sear, BSR 64, 1996 a. O. 60f. und Abb. 17, welcher für die zweite Phase Holztreppen im *postscaenium* vermutet.

[5212] cf. Nünnerich-Asmus, Hispania Antiqua . O. (oben Anm. 5127) Taf. 124, a. de Palol, Clunia[6] a. O. (oben Anm. 5127) Abb. 140. 142–145.

[5213] Dazu oben 477.

[5214] cf. de Chaisemartin/Theodorescu, Recherches préliminaires sur la *scaenae frons* du théâtre, Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 30, Abb. 1.

Grundrisstypus steht nicht in der westlichen Tradition, die mehrräumige Einteilung führt hellenistische Vorbilder weiter. In Entsprechung zur *scaenae frons* muss es über dem erhaltenen Erdgeschoss zwei weitere Geschosse gegeben haben. Treppenhäuser in den hinteren Eckräumen führten in die Obergeschosse, über deren Gestalt auf Grund der Erhaltungslage jedoch nichts mehr auszusagen ist. Ob es ein Dach über dem Bühnenbereich gegeben hat, bleibt offen. Wenn dies der Fall war, müsste die Konstruktionsweise eine andere gewesen sein als bei den besprochen westlichen Theatern. Damit kann Aphrodisias über die Ausgestaltung der *scaenae frons* hinaus nur wenig zur besseren Kenntnis der westlichen Bühnenhäuser beizutragen.

Hinweise auf die Existenz eines Obergeschosses des Bühnenhauses ergeben sich bei weiteren Theatern durch den Nachweis von Treppenhäusern, die nicht auf die *tribunalia* geführt haben können. In Antium führte im südlichen *postscaenium*-Raum eine zweiläufige Treppe ins Obergeschoss. In Baelo sind zusätzlich zu den Treppen, die hinter den *parascaenia* ansetzten und auf die *tribunalia* geführt haben, auch in den Öffnungen der *parascaenia* zu den *aditus* hin je zwei schmale Treppen angeordnet, die ins Obergeschoss geführt haben müssen.

Zusammenfassend lässt sich zur Frage der Obergeschosse bei den westlichen Bühnenhäusern festhalten, dass nur wenige sichere Zeugnisse erhalten sind, was nicht verwundern kann. Gesicherte verallgemeinernde Schlüsse sind daher nicht möglich. Dennoch scheint es wahrscheinlich, dass die Bühnengebäude mitsamt den Flügelräumen (*basilicae*, *parascaenia*, Treppenhäuser) entsprechend den Geschossen der jeweiligen *scaenae frons* als ganze in der Regel zwei- oder dreigeschossig waren[5215], nach aussen als einheitlicher Baukörper in Erscheinung traten und ein Dach über der Bühne einschlossen. Angesichts der Dokumentationslage lassen sich zu einer allfälligen Entwicklung in der Gestaltung des Oberbaus der westlichen Bühnenhäuser keine weitergehenden Bemerkungen machen. Von den beiden gut erhaltenen Bühnenhäusern ist Aspendos in die antoninische Zeit datiert, die Datierung von Arausio ist umstritten, ein Ansatz schon in augusteischer Zeit, wie er oft angenommen wurde, ist keineswegs gesichert[5216]. Theater wie Ferentium, Leptis Magna oder Augusta Emerita, für welche eine vergleichbare Ausgestaltung des Oberbaus wahrscheinlich gemacht werden kann, sind dagegen mit Sicherheit in augusteische Zeit zu datieren; alles spricht dafür, dass die Ausgestaltung des Oberbaus der Bühnenhäuser zusammen mit dem Aufkommen der *scaenae frons* entwickelt worden ist.

Vor dem Hintergrund der diskutierten Beispiele und der Verallgemeinerungen soll abschliessend noch ein kritischer Blick auf die oben[5217] genannten zeichnerisch rekonstruierten Bauten geworfen werden. Für Augusta Praetoria hat C. G. Izenour[5218] eine ausführliche zeichnerische Rekonstruktion ausgearbeitet. Allerdings war dieses Theater, anders als in der Forschung gemeinhin angenommen wird, nicht überdacht![5219] Ein eigentliches Bühnenhaus gibt es nicht, das *postscaenium* besteht aus einer Reihe nach aussen offener Räume und war wohl eingeschossig. A. Minto hat eine Aufrissrekonstruktion für das Theater von Faesulae vorgelegt[5220]. Diese lässt sich mit den Beobachtungen zum Oberbau der Bühnenhäuser nur teilweise in Einklang bringen. Unbegründet und ganz unwahrscheinlich ist die Annahme, dass auch die *porticus post scaenam* zweigeschossig gewesen sei. Eine Überdachung des Bühnenhauses hat Minto nicht vorgesehen, doch nimmt er eine Attikazone an, welche er auf der gleichen Höhe wie die Umfassungsmauer der Cavea ansetzt. Ohne Parallelen bleibt auch, dass die Geschosszahl im Bereich der *parascaenia* und Treppenhäuser nicht der Zweigeschossigkeit des mittleren Bühnenhausbereichs entsprechen soll. Der von E. Hernàndez Hervàs vorgelegt Schnitt durch das Theater von Saguntum[5221] ist eine freie Rekonstruktion, denn vom Bühnenhausbereich sind nur Teile der Grundmauern erhalten. Die Rekonstruktion einer dreigeschossigen *scaenae frons* scheint angesichts der Höhe der Cavea wahrscheinlich, ist aber nicht gesichert. Ein Bühnenhaus mit einem Untergeschoss und drei eigentlichen Geschossen, wie es in der Zeichnung angenommen wird, ist möglich, lässt sich angesichts der Erhaltungslage aber nicht nachweisen. Auch für Segobriga ist eine Rekonstruktion vorgelegt worden[5222]. Vom Aufgehenden gibt es im Bühnenhausbereich allerdings keinerlei höher anstehende Reste, die *scaenae frons* war zweigeschossig, was damit auch für das Bühnengebäude gelten wird. Das *postscaenium* besteht aus sechs kleinen Räumen zu den Seiten der mittleren Nische

5215 Ähnlich auch F. Sear, JRA 7, 1994, 357: ... *an upper storey over each basilica was common in the western provinces*.

5216 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

5217 cf. oben 508.

5218 cf. Izenour, Roofed Theaters a. O. (oben Anm. 3589) 82, Abb. 2, 3, e. Die von Izenour vorgeschlagene Holzkonstruktion für das Dach ist auch aus technischen Gründen kaum zutreffend.

5219 cf. ausführlicher unten 750f. und den Katalogteil *s. v.*

5220 cf. A. Minto, Dioniso 6, 1937, Abb.8. 11.

5221 cf. Hernàndez Hervàs, Sagunto a. O. (oben Anm. 3333) 99, Abb. 29.

5222 cf. M. Almagro Basch/A. Almagro Gorbea, Kongress Merida 1982, 29.

der Bühnenfront; ob diese Räume zu betreten waren, ist offen, offen auch, ob es darüber wie in Acinipo[5223] ein Obergeschoss gegeben hat oder ob die Wände bis zum Dach hochgezogen waren[5224]. Auch wenn keine Treppenhäuser nachgewiesen sind – auch *parascaenia* fehlen – , wird man doch, wie auf dem Rekonstruktionsvorschlag eingetragen, zweigeschossige seitliche *basilicae* annehmen; die obere *basilica* war allenfalls von der Cavea her zu betreten. Auch eine Überdachung der Bühne in der üblichen Art wird vorhanden gewesen sein, wenngleich sie in der Rekonstruktion nicht vorgesehen ist.

Für das Albanum Domitiani[5225], für Brixia[5226] und für Italica[5227] schliesslich liegen nur Rekonstruktionen der *scaenae frons* vor, welche auf eine Mehrgeschossigkeit des Bühnenkomplexes schliessen lassen, ohne dass weitere Einzelheiten ausgesagt würden. In Brixia und auch in Italica wird auch eine Überdachung der Bühne angenommen. Die Rekonstruktion des Aufrisses von Arelate durch J. Formigé[5228] adaptiert die Rekonstruktion von Arausio[5229] bei A. Caristie und hat keinen eigenen Zeugniswert.

Das Dach

Auch wenn eine Überdachung der Bühne nur bei zwei bisher besprochenen Bauten, Arausio und Aspendos, mit Sicherheit nachzuweisen ist, wozu als drittes, bisher nicht herangezogenes Beispiel Bostra in der Levante kommt, scheint ein Dach, welches auch den Bühnenbereich einschloss, zur üblichen Ausstattung westlicher Bühnenhäuser der römischen Zeit gehört zu haben, wie deren Grundrisse nahelegen[5230].

Zunächst ist zu fragen, ob auch Vitr. V 6, 4 in dem Satz: *tectum porticus, quod futurum est in summa gradatione, cum scaenae altitudine libratum perficiatur, ideo quod vox crescens aequaliter ad summas gradationes et tectum perveniet* das Dach über der Bühne nennt. C. Fensterbusch übersetzt in seiner zweisprachigen Vitruvausgabe[5231]: *Das Dach der Säulenhalle, die ganz oben den Sitzraum krönt, soll in gleicher Höhe mit dem Dach des Bühnenhauses gebaut werden, weil dann der Schall beim Aufsteigen gleichmässig zu den obersten Sitzstufen und dem Dach gelangen wird*. Und J.-Ch. Moretti[5232] schliesst aus dem zitierten Passus, das Dach über der Bühne werde von Vitruv, der dafür den Terminus *tectum* verwende[5233], zu den typischen Elementen des römischen Theaters gezählt. Wie ist der Satz des Vitruv zu interpretieren? Bei genauerem Zusehen zeigt sich allerdings, dass bei Vitruv nirgends vom Dach des Bühnengebäudes die Rede ist! Die Rede ist nur von der Höhe der *scaena*; mit diesem Terminus bezeichnet Vitruv das Bühnenhaus. In freier, ausmalender Übersetzung spricht dann Fensterbusch vom Dach, das er sich als den oberen Abschluss des Bühnenhauses vorstellt; ob Fensterbusch an ein Dach über der Bühne gedacht hat, das ja eigentlich nicht zuoberst am Bühnenhaus angebracht ist, da es, wie oben[5234] dargelegt worden ist, von der Attikamauer eingerahmt wird, bleibt offen. Moretti seinerseits interpretiert, möglicherweise in Kenntnis der Übersetzung von Fensterbusch und vor dem Hintergrund seiner allgemeinen Erwägungen zur Überdachung der Bühne, die Vitruvstelle so, dass er dort das Bühnendach genannt sieht. Ist das zweite *tectum* im genannten Passus aber das Dach der Bühne, oder allenfalls des Bühnenhauses? Aus dem Sinn des Textes ergibt sich klar, dass auch hier wiederum das Dach der *porticus in summa cavea* gemeint sein muss, denn der Schall muss ja nicht das Dach über der Bühne erreichen, sondern er soll bis zu den obersten Sitzstufen und zur darüber liegenden *porticus*, in deren Innern auch Sitzreihen angeordnet sein können, reichen. Dass dies die Meinung der Stelle ist, geht auch aus dem bei Vitruv nachfolgenden Satz hervor, der besagt, dass der Schall dann, wenn die Höhe des Bühnengebäudes geringer ist, zu früh verhallt, nämlich auf der Höhe derjenigen Sitzreihe, welche der Abschlusshöhe des Bühnenhauses entspricht. Die Aussage Morettis, bei Vitruvius sei das Bühnendach genannt, beruht also auf einem falschen Verständnis der Textstelle und trifft nicht zu. Dies schliesst allerdings nicht aus, dass Vitruvius bei seinen Ausführungen an eine

---

5223 cf. oben 512 und unten 549.

5224 Die Schnittzeichnung bei Almagro Basch/Almagro Gorbea, Kongress Merida 1982, die durch die Mittelnische gelegt ist, lässt die Frage offen.

5225 cf. Hesberg, Archeologia Laziale 4 a. O. (oben Anm. 4098) 179, Abb. 2.

5226 cf. Rossi, Brescia a. O. (oben Anm. 4195) 127, Abb. 44.

5227 cf. Corzo Sànchez, Vivo Itálica a. O. (oben Anm. 3944) 17 (Rekonstruktion der *scaenae frons*). O. Rodríguez Gutiérrez, AEsp 73, 2000, 134. Abb. 15.

5228 cf. Sautel, Le théâtre de Vaison a. O. (oben Anm. 3458) 12, Abb. 8, nach J. Formigé.

5229 cf. Caristie, Monuments antiques à Orange a. O. (oben Anm. 3372) Taf. 45, 2.

5230 Zuletzt hat sich J.-Ch. Moretti, Étude sur la nomenclature grecque de l'architecture théatrale: Πέτασος et la dénomination grecque des velums, Anatolia Antiqua 2, 1993, 133–158, besonders 142–152, ausführlicher mit der Überdachung der Bühnen der römischen Theater befasst.

5231 Fensterbusch 231.

5232 cf. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. (oben Anm. 74) 144 mit Anm. 43.

5233 Die griechische Bezeichnung für das Bühnendach war vielleicht πέτασος, cf. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O., besonders 152.

5234 cf. oben 510 zum Bühnenhaus von Arausio.

überdachte Bühne gedacht hat, im Gegenteil. Nur wenn der Bühnenraum als Schallkasten verstanden wird, was er dann ist, wenn er über eine nach der Zuschauerseite hin geöffnete Überdachung verfügt, wird die Aussage des Vitruv erst verständlich. Man kann so viel aus der Textstelle herauslesen, dass diese eine Überdachung der Bühne implizit voraussetzt; diese allerdings nicht explizit nennt[5235].

Eine Überdachung der Bühne dürfte bei römischen Theatern wohl die Regel gewesen sein[5236]. Allerdings war eine Überdachung kein unabdingbares Element, wie der vergleichsweise gut erhaltene Bau in Acinipo zeigt, wo die teilweise erhaltene Attika oberhalb der Bühnenwand die Präsenz einer Dachlösung in der Art von Arausio ausschliesst. Es fehlen auch Spuren einer anderen Befestigung für ein Bühnendaches, die angesichts des guten Erhaltungszustandes der Bühnenwand vorhanden sein müssten.

Im Folgenden ist über die technischen Möglichkeiten für die Anbringung eines festen Bühnendaches zu sprechen. Ein solches blieb auf einer Langseite ohne Abstützung, musste also als vorspringendes Dach vollständig über dem Bühnenhaus abgestützt werden. Zur Konstruktionsweise des Bühnendaches stellte schon A. Caristie[5237] im Zusammenhang mit der Veröffentlichung des Theaters von Arausio Überlegungen an. G. Niemann hat, unter Berücksichtigung der Aussagen von Caristie, einen Rekonstruktionsvorschlag für Aspendos veröffentlicht[5238]. Keine genaueren Rekonstruktionsvorschläge sind bisher für Bostra vorgelegt worden, wo die Existenz eines Bühnendaches ebenfalls gesichert ist[5239]. Um eine Bühnentiefe von 13,2 m (dies ist die grösste Tiefe bei der Mittelnische) wie in Arausio überdachen zu können, genügte eine blosse Balkenkonstruktion mit Sicherheit nicht. Erforderlich waren dreieckige Binderelemente[5240], welche im hinteren Teil im Bühnenhausbereich festgemacht waren. Die Bindertechnik hatte bereits in der griechischen Zeit einen hohen Entwicklungsstand erreicht, besonders offenbar in Sizilien[5241], wo die Cellae der grossen Ringhallentempel seit der archaischen Zeit ohne innere Säulenstellungen überdeckt worden sind, was nur mit Bindern zu leisten war. Eine ausgereifte Bindertechnik stand also am Ende der republikanischen Zeit in Italien zweifellos zur Verfügung[5242]. Daher hat schon Caristie solche Binder für Arausio rekonstruiert, und auch in der Rekonstruktionszeichnung für Ferentium[5243] sind dreieckige Binderelemente vorgeschlagen worden.

Bei den festen Bühnendächern muss es sich um anspruchsvolle Ingenieurleistungen gehandelt haben. Die Konstruktionsprobleme, die sich stellten, waren auch mit Bindern nicht leicht zu lösen. Zu bedenken ist, dass ein schräg ansteigendes Holzdach, das möglicherweise mit Ziegeln abgedeckt war[5244] und eine Unterseite mit hölzernem Kassettenschmuck trug[5245], ein beträchtliches Gewicht erreicht haben muss. E. Pozzi errechnete ein Gewicht von 250 kg/m^2 [5246]. Das Gewicht konnte dabei im rückwärtigen Teil abgeleitet werden, es war eine Gleichgewichtssituation zu erreichen, denn ein Übergewicht des Bereichs über der Bühne hätte zu einem Abkippen nach vorn mit einem Drehmoment im Auflagebereich geführt. E. Pozzi[5247] hat es denn auch unternommen, rechnerisch nachzuweisen, dass die Dachkonstruktion, wie sie Caristie für Arausio vorgeschlagen hatte, statisch nicht zu realisieren war. Graefe[5248] hält Pozzi entgegen, dass Caristie die schrägen Auflager für die Binder auf der Frontwand des Bühnenhauses beobachtet hat. Ein festes Dach muss es gegeben haben.

5235 Unsicher bleibt auch, ob Apul. Flor. XVIII 83 das Bühnendach nennt, cf. dazu den Kommentar bei Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 144, Anm. 43.

5236 Schon Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 123f. So auch Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 152. Auch F. Sear, JRA 7, 1994, 357.

5237 cf. Caristie, Monuments antiques à Orange a. O. (oben Anm. 3372) 63–65 mit Taf. 43; cf. auch Taf. 45f. 48. 50.

5238 cf. Niemann, Städte Pamphyliens 1 a. O. (oben Anm. 5144) 118f., Abb. 92 und Schaubild Taf. 27.

5239 cf. H. Finsen, Le levé du théâtre romain à Bosra, Syrie, AnalRom 6, Supplementum, 1972, Taf. 6, a, Reste der Dachschräge; dort im Kommentar zu Plan 7 Bemerkungen zur Konstruktion des Daches.

5240 Zur antiken Bindertechnik cf. Sackur, Vitruv a. O. (oben Anm. 2253) 123–143.

5241 cf. D. Mertens, Der Tempel von Segesta und die dorische Tempelbaukunst des griechischen Westens in klassischer Zeit (1984) 169, Anm. 552.

5242 Sie war auch für die Überdachungen von grossen öffentlichen Bauten wie den Basiliken und auch etwa für das *theatrum tectum* in Pompeii erforderlich.

5243 cf. F. Sear, JRA 7, 1994, 358, Abb. 7 unten.

5244 Schmucksimen, welche die Ziegeldächer gegen vorn abgeschlossen haben, zeigen das unten 519 mit Anm. 5267 besprochene Bühnenmodell im Thermenmuseum in Rom inv. 247, Graefe Taf. 16, 2 und die Terrakottaplatte unten 519 mit Anm. 5268, ebenfalls im Thermenmuseum in Rom inv. 34355, Graefe Taf. 17, 1.

5245 Solche Kassetten werden bei den Schaubildern gerne wiedergegeben, cf. Caristie, Monuments antiques à Orange a. O. Taf. 45f. 50 und Neumann, Städte Pamphyliens a. O. Taf. 27. Kassetten sind auch auf einigen der unten zu nennenden bildlichen Darstellungen vorhanden.

5246 E. Pozzi, Analisi statica della struttura di copertura della scena del Teatro di Orange così come è stata ipotizzata nella ricostruzione secondo il Caristie e della struttura del Teatro di Aspendos, in: De Bernardi 4, 1974, 185.

5247 cf. Pozzi, Analisi statica a. O. 185–192.

5248 cf. Graefe 24 und 193, Anm. 10.

Für Aspendos berechnete Pozzi, der Niemanns Rekonstruktionsvorschlag nicht in Betracht zieht, ein Satteldach, dessen eine Seite verlängert wäre und die Bühne mit überdecken würde. Diese Lösung wäre nach Pozzi tragfähig, doch lässt sie sich kaum mit der Ruine, wie sie erhalten ist, in Einklang bringen![5249] Sie widerspricht auch dem Befund an den anderen Theaterbauten und den unten zu betrachtenden Bildzeugnissen, welche beweisen, dass sich die Dachkonstruktion gegen die Cavea hin geöffnet hat[5250].

Unnötig festzuhalten, dass die Einlassungen an den Schmalseiten des Daches, deren Schräge in Arausio, Aspendos und Bostra Spuren an der Oberwand der Flügelbauten hinterlassen hat, keinerlei tragende Funktion haben konnten[5251]. Hier ging es nur darum, die Dachränder dicht an die Mauer anzuschliessen und das Eindringen von Regenwasser, aber auch von Wind, zu verhindern. Die Wände auf den Schmalseiten schützten vor dem Wind und halfen, Schwingungsbewegungen in der Konstruktion des Daches zu vermeiden oder doch in einem erträglichen Mass zu halten. Moretti[5252] hat daher zu Unrecht bestritten, dass Mauern auf den Schmalseiten konstruktiv notwendig waren.

Die Analyse hat somit ergeben, dass zum einen nach der Cavea hin ansteigende grosse Dächer über dem Bühnenbereich ausreichend nachweisbar sind, dass auf der anderen Seite deren technische Konstruktion bisher nicht ausreichend geklärt worden ist. Pozzis Berechnungen haben klar gezeigt[5253], dass der kritische Punkt für eine Dachkonstruktion mit Bindern in der Art, wie sie von Caristie vorgeschlagen worden ist, deren Auflager über der Bühnenwand ist, während die Verankerung in der Attikazone der Rückwand des Bühnenhauses ausreichende Stabilität aufweisen würde. Oben ist festgehalten worden, dass die Tiefe der Bühnenhäuser der westlichen römischen Theater im Verhältnis zur Bühnentiefe gering ist. Ein für die Stabilität des über die Bühne vorkragenden Daches wichtiger Aspekt ist derjenige des Gleichgewichtes zwischen dem abgestützten und dem frei vorspringenden Teil des Daches. Daraus folgt, dass versucht werden muss, das bühnenseitige Auflager der Dachbinder möglichst weit gegen den Schwerpunkt des Daches hin vorzuschieben. Um dies zu erreichen, hat F. Sear vorgeschlagen[5254], die Binder nicht, oder nicht nur, auf der Bühnenvorderwand, sondern auf die *scaenae frons* abzustützen. Bei den meisten Theaterbauten liegt die Vorderflucht der *scaenae frons* im Bereich der Mittelachse, bezogen auf die Gesamttiefe des Bühnenhauses. Auch mit dieser Lösung sind Probleme verbunden, insbesondere die unterschiedliche Auflagehöhe der Dachbinder, was, wie Sear deutlich gemacht hat, zu einem unterschiedlich hohen oberen Abschluss der Attikazone führt, die oberhalb der *scaenae frons* angenommen werden muss. Ein weiteres, bei Sear nicht angesprochenes Problem ist dasjenige des seitlichen Schubes gegen das vordere Auflager der Dachbinder[5255], der sich bei einer Quaderkonstruktion besonders negativ auswirken muss. Mit Blick auf Werke der modernen Architektur, etwa auf grosse Sportstadien[5256], wo die Dächer über dem Zuschauerbereich an vertikalen Masten auf der Aussenseite des Gebäudes aufgehängt sind, könnte man, wenn auch als blosse Vermutung, an eine ähnliche Lösung auch bei den Bühnendächern denken[5257]. In Arausio wie auch in Aspendos fallen die gut erhaltenen, oben schon beschriebenen Kragsteine auf, welche senkrechte Masten gehalten haben, die üblicherweise als Befestigungen für ein *velum* interpretiert werden[5258]. Diese Erklärung trifft auch zu, wenn, wie in Aspendos, auch aussen an der Cavea-Einfassungsmauer Kragsteine vorhanden sind. Denkbar ist vielleicht auch, dass die Masten am Bühnenhaus zusätzlich mit den vorderen Enden der Dachbinder verbunden gewesen sein könnten und damit zur Entlastung des Daches hätten beitragen können. Allerdings ist dies gerade in Arausio nicht möglich, da in den Masthalterungen hinter dem Bühnenbereich offenbar nie Masten angebracht werden konnten, da das Gesimse darüber keine entsprechenden Ausarbeitung zeigt[5259]. Als Fazit ergibt sich jedenfalls, dass

[5249] cf. die Aufsicht auf das erhaltene Bauwerk bei Bieber, History² 209, Abb. 701.

[5250] Graefe 32–34, mit Taf. 25. 26, 2, meint, dass sich das Schrägdach, dessen Existenz er nicht für gesichert hält, nicht auch über das Bühnenhaus erstreckt habe, da die Einlassungen an den Schmalseiten sich nur über dem Bühnenbereich finden; konstruktiv wäre auch eine solche Lösung nicht einfach.

[5251] Wenn das Dach – so Graefe 193, Anm. 10 – seitlich an den *parascaenia*-Wänden hing, kann dies bei einer Gesamtlänge von 61,2 m kaum eine wirksame Entlastung gebracht haben!

[5252] Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. (oben Anm. 74) 152 mit Anm. 57.

[5253] cf. Pozzi, Analisi statica a. O.188 und die Zeichnungen 187, Taf. 4–5.

[5254] cf. F. Sear, JRA 7, 1994, 357 mit Abb. 7 u., dazu Abb.4 u.

[5255] cf. die Skizzen bei Pozzi, Analisi statica a. O. 187, Taf. 4–5.

[5256] Als Beispiele für solche Seilnetztragwerke seien genannt: das Olympiastadion in München, das Stadio delle Alpi in Torino oder das Weltmeisterschaftsstadion in Seoul (Südkorea).

[5257] Graefe 24 lehnt eine Aufhängung des Daches an den *velum*-Masten entschieden ab, erwägt aber 193, Anm. 10 gleichwohl eine Aufhängung mit Seilen, die an den Ringkonsolen, also an der oberen Reihe der Masthalterungen festgemacht waren – eine unelegante und wegen der Witterungseinflüsse auch wenig beständige Lösung.

[5258] Dazu Graefe 83–96.

[5259] Graefe 24. Danach Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 144.

die technische Lösung für die Konstruktion schräg nach aussen ansteigender grosser Kassettendächer über der Bühne der westlichen römischen Theatern bisher nicht ausreichend geklärt ist. Dazu wäre eine die Evidenz und die statischen Bedingungen einbeziehende Spezialstudie erforderlich[5260].

R. Graefe[5261], dem J.-Ch. Moretti[5262] folgt, hat für Aspendos im ursprünglichen Bauzustand ein Stoffdach über der Bühne rekonstruiert, die Rekonstruktion von Niemann würde erst einem zweiten Bauzustand angehören. Die Stoffbahnen wären zwischen waagrecht vorstehenden Balken aufgehängt, die mit Verbindungen in Form von Seilen zu den *velum*-Masten gehalten worden wären[5263]. Die Bauphasen der aus Pfeilern bestehende Mauer über der Vorderwand des Bühnenhauses in Aspendos wurden von Graefe überzeugend neu interpretiert; die erste Phase sei mit dem Stoffdach zu verbinden, die zweite mit dem Holzdach. Auch in Arausio wäre ursprünglich ein *velum*-Dach über der Bühne geplant gewesen, das aber nicht realisiert wurde[5264]; so lassen sich die Mastkonsolen erklären, die dann nie in Benutzung genommen wurden. Wie weit derartige *vela* aus Stoff über der Bühne bei anderen Theaterbauten verbreitet waren, bleibt offen. Sie konnten jedenfalls die Funktion der Holzdächer nur teilweise übernehmen, da sie als einzigen Nutzen den Sonnenschutz hatten[5265].

Für die Schrägdächer über der Bühne gibt es einige mehr oder weniger aussagekräftige Bildzeugnisse, welche zuletzt Moretti zusammengestellt hat[5266]. Eindeutige Zeugnisse für ein Bühnendach, das gegen die Cavea hin ansteigt und von vorspringenden Balken getragen wird, die durch Kassetten verkleidet sein können, sind das bekannte Theatermodell im Museo Nazionale delle Terme in Rom, inv. 247[5267] mit Kassettendecke und das Terrakottarelief vom Grabmonument des *P. Numitorius Hilarus*[5268] im selben Museum, inv. 34355, wo die Dachbalken deutlich angegeben sind. In beiden Darstellungen, welche in die ausgehende Republik oder in die frühe Kaiserzeit datiert werden können, scheint das Dach allerdings nicht auf einer Attika oberhalb der *scaenae frons* abgestützt zu sein, wie dies nach F. Sears oben genannter Vorstellung erforderlich wäre. Weniger eindeutig zu interpretieren ist das Relief in Castel S. Elia[5269] aus dem mittleren 1. Jahrhundert n. Chr., wo ein Vordach (?) aus Balken wiedergegeben ist, zwischen welchen Stoffbahnen erscheinen, die jedoch nicht den Rhythmus der Balkenordnung aufnehmen; eine direkte Verbindung mit der gebauten Architektur lässt sich nicht mit Sicherheit herstellen[5270]. Ebenso schwierig zu interpretieren ist ein Terrakottarelief in Rom[5271], wo möglicherweise ebenfalls ein Stoffdach dargestellt ist. Und auch ein Wandgemälde des vierten Stils aus der Casa degli Epigrammi in Pompeii[5272] mit einer Theaterarchitektur, die ein Balkendach mit Stoffbahnen zeigt, kann nicht direkt mit der gebauten Architektur verbunden werden. Insgesamt bleiben damit die Informationen, welche bei der Analyse der Bildzeugnisse gewonnen werden können, eher beschränkt[5273].

Bühnendächer waren zweifellos ein aufwendiges Element der Theaterarchitektur. Was war, ist abschliessend zu fragen, ihre Funktion[5274]? Zum einen wird man an den Schutz gegen die Witterung, nicht zuletzt auch gegen die Sonneneinwirkung denken; zu schützen waren insbesondere die technischen Einrichtung wie das Vorhangsystem, aber auch der Schmuck der Bühnenwand. Zum anderen ist auch ihre akustische Funktion hervorgehoben worden[5275]. So sprach etwa Niemann[5276] von einem Schalldeckel. Hier wären genauere akustische Untersuchungen erforderlich, um die tatsächliche

5260 Die von F. Sear, JRA 7, 1994, 357 angekündigte Studie ist bisher nicht erschienen.

5261 Graefe 32–34.

5262 Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 147 und Abb. 13 nach Graefe.

5263 cf. die Skizze bei Graefe 151, Abb. 75.

5264 Graefe 24–28.

5265 Graefe 17.

5266 cf. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 147 mit Abb. 15–20. Schon Courtois 92–94, Abb. 68f.

5267 Inv. 520. cf. E. Simon, in: Helbig, 3 (1969) 352f., no. 2416. Bieber, History² 182, Abb. 634. Graefe 111, Taf. 16, 2. R. Paris, in: A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Le sculture I 2 (1981) 213–215, no. 20. Courtois 92f., Abb. 69. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 147, Abb. 15.

5268 Bieber, History² 162f., Abb. 588. Graefe 111, Taf. 17, 1. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 147, Abb. 16.

5269 cf. U. Ciotti, BdA, serie IV 35, 1950, 1–8. C. Anti, in: Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte. Festschrift Rudolf Egger 1 (1952) 189–205. Bieber, History² 180, Abb. 629. Graefe 108–112, Taf. 114f. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 147, Abb. 17. Nach Ciotti a. O. 1 wird das Relief in der Hauptkirche des Ortes aufbewahrt.

5270 Zur Interpretation ausführlich Graefe 108–112, welcher die Darstellung als ein an Balken befestigtes *velum*-Dach über der Bühne interpretiert und a. O. Abb. 125 eine Rekonstruktionszeichnung vorgelegt hat.

5271 Bieber, History², 162, Abb. 587. Courtois 92, Abb. 68.

5272 cf. Graefe 113f., Taf. 118, 2. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 147, Abb. 18.

5273 Ohne grosse Aussagekraft im Zusammenhang der gebauten Architektur bleiben schliesslich einige severische Münzbilder, cf. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 147 und Abb. 19f.

5274 Dazu schon kurz Bieber, History², 180.

5275 Graefe 24 spricht von einem Schalldeckel. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 144, verweist zu Recht auf die Resonanzfähigkeit des Holzdaches. Für ein allfälliges Stoffdach mit lose hängenden Stoffbahnen gilt dies allerdings nicht.

5276 cf. Niemann, Städte Pamphyliens 1 a. O. (oben Anm. 5144) 118.

Bedeutung eines solchen, durch den Bühnenraum gebildeten Schalltrichters zu klären, insbesondere angesichts der Tatsache, dass sich das Bühnendach in sehr grosser Höhe über der Spielebene befindet. Heutige Theater, bei welchen die Bühnenvorderseite in einem Guckkastenrahmen eingefasst ist, haben an dieser Stelle keine geschlossene Dachfläche, sondern einen Hohlraum, in welchen die Kulissen hochgezogen werden können und der den neuzeitlichen Theatern ihren charakteristischen Turmaufbau verleiht. Akustisch scheint sich daraus kein Nachteil zu ergeben; allerdings sind die heutigen Theater vollständig überdacht.

38. Das Problem der Schallgefässe im römischen Theater

In Buch V 5, 1–8 beschreibt Vitruv in allen Einzelheiten die Schallgefässe, welche in den Zuschauerraum einzubauen sind, um die Akustik zu verbessern; cf. dazu auch I 1, 9. Über diese Schallgefässe ist viel geschrieben worden, dennoch steht fest, dass sie in keinem einzigen der bekannten Theater der römischen Welt nachgewiesen werden können[5277]. Die Lehre von den Schallgefässen beruht wohl auf einer theoretischen Spekulation[5278]. Auch Vitruv ist seiner Sache nicht ganz sicher, denn er sagt selber (V 5, 8), er kenne aus Rom keine Beispiele für Schallgefässe, doch gebe es Belege sonst in Italien, die er allerdings nicht nennt. Und die Aussage, dass aus Kostengründen in kleineren Theatern auf dem Land die Bronzegefässe durch Tongefässe ersetzt worden seien, ist wenig glaubhaft. Angesichts der ansehnlichen Kosten für die Errichtung eines Steintheaters, die in jedem Fall anfielen, konnten die Ausgaben für ein paar Metallgefässe nicht wirklich ins Gewicht fallen.

Vitruvs Angaben zu den Schallgefässen haben in der Vitruvrezeption eine grosse Rolle gespielt[5279]. Schon der Venezianer Onorio Belli (1550–1604) glaubte, in den Ruinen einiger kretischer Theater, nämlich am Theater im Akropolisfuss von Gortyn, im grossen Theater von Hierapytna und in demjenigen von Lyttos Spuren von Schallgefässen zu erkennen[5280]. In seinen Plänen dieser Bauten aus dem Jahr 1587[5281] hat Belli die Schallgefässe in der Form kleiner Kreise eingetragen. Zu Gortyn schreibt er von *XIII vasi di rame posti nelle celle che si vedono benissimo*; ähnliche konkrete Aussagen finden sich bei ihm auch für die anderen beiden genannten Theater[5282]. An den erhaltenen Theaterruinen sind heute allerdings keinerlei Reste der von Belli beschriebenen Einrichtungen zu erkennen[5283].

Charles Texier[5284] beschrieb im Theater von Aizanoi in der Rückwand des Umgangs vor dem zweiten Diazoma Doppelnischen, die er unter Bezugnahme auf Vitruv als Anbringungsorte für Schallgefässe interpretierte[5285]; er wies ausdrücklich darauf hin, dass er in keinem anderen Theater eine ähnliche Anlage kenne. Das Theater von Aizanoi hat ein an den Hang gelehntes unteres und ein frei gebautes, heute weitgehend eingestürztes und abgetragenes oberes Koilon[5286]. Dieses ruhte auf Radialkammern und einem äusseren Ringkorridor. Zwischen den Kammern führten Radialkorridore auf das mittlere Diazoma, die auch Aufgangsrampen in den oberen Rang einschlossen[5287]. Von Doppelnischen für Schallgefässe kann also keine Rede sein[5288]. Eine vergleichbare Aufgangslösung findet sich in Selge, wo das obere Koilon ebenfalls frei gebaut ist; die

5277 So auch J. Durm, Die Baukunst der Griechen ^{3}(1910) 471f. Ebenso Fensterbusch, Vitruv. Zehn Bücher a. O. (oben Anm. 103) 550, Anm. 273. cf. im Weiteren Formigé, Remarques 44.

5278 So Blume, Theaterwesen a. O. (oben Anm. 10) 60, und schon Bulle, Untersuchungen 270, der mit anderen die Schallgefässe für eine theoretische Erfindung des Aristoxenos von Tarent hielt, *die nicht lebensfähig geworden und keinesfalls allgemein verbreitet war, aber den Vitruv als eine schöne Theorie interessierte*. Anders B. Poulle, Les vases acoustiques du théâtre de Mummius Achaicus, RA 2000, 37–50.

5279 Vermutete Belege für Schallgefässe wurden von Sear RT 8f. zusammengetragen.

5280 Dazu L. Beschi, Onorio Belli a Creta: Le linee metodologiche di un impegno antiquario, in: M. Fano Santi (Hrsg.), Venezia, l'archeologia e l'Europa, Congresso Internazionale, Venezia 27–30 giugno 1994 (1996) 175–184, besonders 179. L. Beschi, Onorio Belli a Creta. Un manoscritto inedito della Scuola Archeologica Italiana di Atene (1587) 72f. mit Anm. 31. Zuletzt auch H. P. Isler, Die römischen Theater in Kreta, in: B. Brandt/V. Gassner/S. Ladstätter, Synergia. Festschrift für Friedrich Krinzinger 2 (2005) 264.

5281 cf. Beschi 1999 a. O. Plan 63 (Gortyn), Plan 65 (Lyttos), Plan 67 (Hierapytna).

5282 Im Einzelnen Beschi 1994, 179. Für den ganzen Text von Belli cf. Beschi 1999 a. O., 72f.

5283 So auch Beschi 1994 a. O., welcher die Zeichnungen Bellis überzeugend mit einer schematischen Darstellung des Andrea Palladio, a. O. Abb. 4, verbunden hat.

5284 Texier, Description 1 a. O. (oben Anm. 186) 113. Angeführt von H. Plommer, Levant 15, 1983, 157f.

5285 Die Wiedergabe des Textes von Texier bei Sear RT 8, welcher von *vases embedded in a block of marble* spricht, ist ungenau. Texier beschreibt *niches ou cellules accouplées deux à deux, et dont les parois sont faites d'une seule pièce de marbre blanc*.

5286 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

5287 Einen schematischen Plan gibt De Bernardi 3, Taf. 36. cf. dazu den Plan bei Texier, Description 1 a. O. Taf. 42, der im Erhaltenen mit dem Bestand bei De Bernardi im Wesentlichen übereinstimmt. Auch die Beschreibung bei De Bernardi 3, 179.

5288 Plommer, Levant 1983 a. O. 157f. hat die neuere Literatur offensichtlich nicht berücksichtigt und kennt den Plan bei De Bernardi nicht.

Führung der Aufgangstreppen ist im Einzelnen allerdings etwas verschieden[5289].

Ch.-L. Maufras[5290] berichtete 1847, Cuningham habe in Saguntum neun Einlassungen beobachtet, welche für Schallgefässe bestimmt gewesen seien[5291]. Conyngham hat vom Theater von Saguntum im Jahr 1784 Plan- und Schnittzeichnungen hergestellt[5292]. Auf der mittleren *praecinctio* bemerkte er paarweise im Abstand von zwei Fuss angeordnete Rinnen (*grooves*)[5293], welche etwa einen Fuss und 6 Inches breit waren und sich etwa mittig zwischen den *vomitoria* befanden, was der Position unterhalb der Radialtreppen der oberen Cavea entspricht. Conyngham brachte diese singulären Einarbeitungen mit den Vorschriften Vitruvs für die Schallgefässe zusammen, war sich aber nicht sicher, ob seine Interpretation zutreffe, da es nur sieben statt der bei Vitruv geforderten zwölf Vorrichtungen gebe und ihre Position nicht ganz regelmässig sei. Conynghams Bericht zum Theater von Saguntum ist in der Sekundärliteratur kaum rezipiert worden. Eingehender haben sich damit erst J. Martìn und E. Rodrìguez 1994 befasst, allerdings ohne auf die Angaben zu den Schallgefässen näher einzugehen[5294]. Von E. Hernàndez Hervàs [5295] wurde die Untersuchung von Conyngham nicht berücksichtigt, und auf den von ihr publizierten Zustandsplänen[5296] fehlen Eintragungen, welche sich mit den von Conyngham beschriebenen Einarbeitungen verbinden liessen. Wurden diese Einarbeitungen später nicht mehr erkannt? Waren sie später nicht mehr erhalten, oder durch unsachgemässe Restaurierungsarbeiten beseitigt worden? Dies wird sich nicht mehr klären lassen, nachdem eine verantwortungslose sogenannte Restaurierung oder Rehabilitierung des Theaters von Saguntum[5297] auch im Caveabereich alle antiken Reste beseitigt oder doch überbaut hat[5298]. Jedenfalls kann kein Zweifel daran bestehen, dass die Beobachtungen Conynghams korrekt gewesen sind. Wie sind die von ihm beschriebenen Einarbeitungen aber zu interpretieren? Wie oben schon ausgeführt, befanden sich diese am Fuss der Radialtreppen der *summa cavea*. Es liegt daher nahe, an Aufgänge zu denken, welche die Höhe der Rückwand der *praecinctio* von 0,98 m überwinden sollten auch wenn über deren Form in einzelnen keine Aussagen mehr möglich sind. Um Vorrichtungen für Schallgefässe kann es sich schon deshalb nicht gehandelt haben, weil solche nach Vitruvs Anweisungen in Kammern und nicht frei auf der *praecinctio* aufgestellt werden sollten, wo sie keinerlei Wirkungen hätten erzielen können.

In der neueren Literatur wurden verschiedene Bauten genannt, in welchen angeblich Zeugnisse für die Vitruv'schen Schallgefässe beobachtet wurden. J. Formigé[5299] ging davon aus, dass es solche Schallgefässe in der Antike tatsächlich gegeben habe, obgleich ihm keine Beispiele in antiken Theatern bekannt waren; er akzeptierte jedoch die hier schon zurückgewiesenen Zeugnisse bei Belli und bei Texier. Ein weiteres Argument ist für Formigé, dass solche Schallgefässe vom 11. bis ins 17. Jahrhundert in verschiedenen Ländern Europas in Gebrauch geblieben seien, allerdings nicht in Theatern[5300].

O. A. W. Dilke[5301] schloss die Existenz von Schallgefässen in einzelnen Theatern nicht grundsätzlich aus und hielt fest, dass solche Objekte nicht zwingend Spuren in den Ruinen hinterlassen mussten. Es habe sich bestenfalls um zusätzlichen Luxus und nicht um notwendige Hilfsmittel gehandelt. Solche seien gar nicht nötig gewesen, wie die hervorragende Akustik im Theater beim Asklepieion von Epidauros zeige. Ausführlich hat sich P. Thielscher[5302], welcher nicht an der Existenz von Schallgefässen zweifelte, mit diesen befasst. Er

5289 cf. den Plan bei A. Machatschek/M. Schwarz, Bauforschungen in Selge, Ergänzungsband 9 zu TAM (1981) Taf. 12.

5290 Ch.-L. Maufras, L'architecture de Vitruve 1 (1847), 546, Anm. 65 zu Buch V, wo der Text von Conyngham (bei Maufras Cunyngham) in französischer Übertragung wiederholt wird. Danach Formigé, Remarques 44, welcher den Text von Coyningham offenbar nicht gelesen hat und zudem falsch datiert. Schliesslich Sear RT 8 mit Anm. 164.

5291 Nur P. Thielscher, Die Schallgefässe des antiken Theaters, in: Festschrift für F. Dornseiff (1953) 351 hat den Namen korrekt wiedergegeben, der Autor hiess in Wirklichkeit Conyngham.

5292 Cf. W. Conyngham, Observations on the Description of the Theatre of Saguntum, as given by Emmanuel Martí, Dean of Alicant, in a letter addressed to D. Antonio Felix Zondadario, in: Transactions of the Royal Irish Academy, Dublin, 3, 1789 (1790), Teil 3, Antiquities, 21–42, Taf. 1–5.

5293 Conyngham a. O. Tafel 2, n, cf. Tafellegenden a. O. 42, nnn.

5294 J. Martín/E. Rodríguez, Una fuente poco conocida en la historiografía del teatro romano de Sagunto: Los Observaciones de William Conyngham (1789), Braçal 10, 1994, 108–143 mit dem Text Conynghams in spanischer Übersetzung, 123–131, Taf. 132–136.

5295 Hernàndez Hervàs, Sagunto a. O. (oben Anm. 3333).

5296 cf. besonders Hernàndez Hervàs a. O. 42–44, Abb. 11–13 (nach A. Almagro Gorbea, Saguntum 14, 1979, Plan 1–3).

5297 Diese Arbeiten, welche allen internationalen Standards der Denkmalpflege diametral widersprechen, sind von einem spanischen Gericht als illegal beurteilt worden, cf. A. Almagro, AEspA 66, 1993, 328f. Die irreversible Beschädigung, um nicht zu sagen Zerstörung des antiken Theaters ist aber schon vollzogen.

5298 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*, besonders die Abbildung bei M. Portaceli, Braçal 10, 1994, 105.

5299 Formigé, Remarques 43f.

5300 So auch Thielscher, Schallgefässe a. O. 351–353 mit einem mittelalterlichen Beispiel in Metz, wo jedoch die tönernen Schallgefässe nicht den erwünschten Effekt gebracht haben sollen.

5301 Dilke 1948, 137f.

5302 Thielscher, Schallgefässe a. O. 334–371

hat die Art ihrer Anbringung gemäss Vitruv im Einzelnen zu rekonstruieren versucht. Auch hat er die antiken Quellen zur Resonanz zusammengestellt. Solange jedoch keine Belege für das Vorhandensein solcher Schallgefässe in antiken Theaterbauten nachzuweisen sind[5303], bleiben Thielschers philologische Ausführungen ohne Beweiskraft.

H. Plommer[5304] hat bereits im 19. Jahrhundert vorgetragene Erklärungsversuche für eine Eigenheit der Caveakonstruktion in Skythopolis wieder aufgenommen und ausgearbeitet. Hier finden sich im Innern des Unterbaus für die obere Cavea neun ovale Kammern, welche über schmale, nur 2,5 Fuss weite Passagen von den Radialkammern her zugänglich waren. Es handelt sich um eine singuläre Anlage. Dies ist schon Ch. L. Irby und J. Mangles [5305] 1845 aufgefallen, welche die Kammern, die sie richtig in halber Höhe der Cavea lokalisierten, nach anfänglichem Zögern mit der Vitruv-Passage zu den bronzenen Schallgefässen verbanden. V. Guérin[5306] hob die engen Passagen von aussen in die ovalen Kammern hervor, durch welche man nur gebückt vordringen könne. C. R. Conder und H. H. Kitchener[5307] sind in ihren Ausführungen nicht ganz deutlich. In ihrem Haupttext interpretieren sie die Kammern (möglicherweise sind hier die Öffnungen der *vomitoria* gemeint) als Käfige für wilde Tiere für Arenaspiele und erwähnen Einlassungen für Schranken, während sie sich in einem zweiten, kleiner gesetzten Abschnitt auf derselben Seite auf Irby und Mangles und auf Robinson[5308] berufen und angeben, die ovalen Einlassungen auf halber Höhe seien für Schallgefässe bestimmt. In den überwölbten ovalen Kammern[5309] möchte auch Plommer Schallgefässe unterbringen. Als Parallelen zog er die Theater von Aizanoi, wo seine Erklärung, wie bereits oben gezeigt, nicht zutrifft, und Casearea Maritima heran. Bei diesem Bau ging Plommer allerdings von einem später überholten Plan der Cavea aus[5310]. Im zuletzt genannten Theater laufen parallel zu den *vomitoria* weitere Gänge, die wie in Aizanoi innere Aufgänge auf die obere *cavea* enthielten. Für Schallgefässe gab es, wie auch Plommer sah, keinen Platz[5311]. Ein vergleichbares doppeltes Gangsystem hatte auch Skythopolis; gemeinsam ist den drei genannten Theatern, dass ihre obere Cavea nicht auf Radialkammern ruht, sondern dass die breiten Kammern zwischen den Radialdurchgängen massiv aufgefüllt waren. Plommer versuchte, für die drei von ihm betrachteten Theater ein möglichst hohes, augusteisches Baudatum zu begründen. Das ermöglichte ihm, die Theorie von den Schallgefässen als eine kurzlebige Sondererscheinung der Zeit Vitruvs zu erklären, welche keine Nachfolge gefunden hätte. Nur ist Aizanoi auf Grund der neueren Untersuchungen hadrianisch zu datieren, Caesarea Maritima augusteisch[5312]. Skythopolis, das als einziges mögliches Zeugnis für Schallgefässe übrig bleibt, ist stratigraphisch in severische Zeit datiert.

Etwa gleichzeitig mit H. Plommer haben sich A. Ovadiah und C. Gomez de Silva[5313] mit dem Theater von Skythopolis und seinen ovalen Kammern beschäftigt. Deren Überdeckung war kuppelförmig[5314], der Boden bestand aus Basaltschotter[5315]. Unklar ist, ob die Kammern eine Öffnung zur

---

5303 Thielscher nennt als Beispiele die üblichen in der älteren Literatur genannten und hier schon diskutierten Belege, dazu das Odeion des Herodes Atticus in Athenai, wo im Zerstörungsschutt Bronzeteile gefunden worden sind, für die sich aber ein Zusammenhang mit Schallgefässen nicht nachweisen lässt. Auch für Tauromenion oder Nikopolis haben neuere Untersuchungen keinerlei Hinweise auf Schallgefässe erbracht, cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Tauromenion und Nikopolis. Die Schlitze in der Cavea von Stoboi dienten, wie ähnliche Öffnungen in anderen Theaterbauten, der Beleuchtung des inneren Ringkorridors. Zu Skythopolis cf. hier unten.

5304 cf. H. Plommer, Scythopolis, Caesarea and Vitruvius: sounding-vessels in ancient theatres, Levant 15, 1983, 132–140. Die Dokumentationslage für Skythopolis ist leider völlig ungenügend, ein Bestandplan und eine ausreichende photographische Dokumentation liegen bisher nicht vor, cf. schon Plommer, Levant 1983 a. O. 136!

5305 Ch. L. Irby/J. Mangles, Travels in Egypt and Nubia, Syria and the Holy Land (1845) 92.

5306 V. Guérin, Description géographique, historique et archéologique de la Palestine 2, 1, Samarie (1874) 286.

5307 C. R. Conder/H. H. Kitchener, A Survey of Western Palestine 2 (1882) 106f. mit Plan und Stadtplan neben S.105.

5308 E. Robinson/E. Smith u. a., Later biblical researches in Palestine and the adjacent regions. A journal of travels in the year1852 (1856), 328 (amphitheatre) erwähnen die Kammern mit Bezug auf Irby und Mangles, aber ihre Formulierung macht deutlich, dass sie diese nicht selber gesehen haben.

5309 cf. den schematischen Teilplan bei Plommer, Levant 1983 a. O. 134, Abb. 1 und die Schnittzeichnungen 135, Abb. 2.

5310 cf. Plommer a. O. 138, Abb. 4 mit dem Plan der Schlusspublikation des Theaters bei A. Frova, Scavi di Caesarea Maritima (1966) Abb. 24 (allegato B), dazu a. O. 83f. mit Abb. 58.

5311 Plommer, Levant 1983 a. O. 139 spricht von *vestigial remnants*. Aber würde sich der sicher nicht unbeträchtlicher Aufwand für die Konstruktion dieser gefangenen Galerien rechtfertigen, ohne dass diese auch einen Nutzen gehabt hätten?

5312 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Aizanoi und Caesarea Maritima.

5313 A. Ovadiah und C. Gomez de Silva, Some notes on the roman theatre of Beth-Shean (Scythopolis), ScrClIsr 6, 1981/82, 85–97, 5 Abb. Wieder abgedruckt in A Ovadiah, Art and Archaeology in Israel and Neighbouring Countries (2002) 65–76, Abb.1–6, welcher die Arbeit von Plommer von 1983 jedoch nicht kennt oder doch nicht nennt.

5314 Ovadiah 2002 a. O. 65, Abb. 6, wo allerdings eher ein tonnenförmiges Gewölbe zu erkennen ist.

5315 Ovadiah 2002 a. O. 65, Abb. 5.

praecinctio hin hatten, was der Ausgräber bestritt, Ovadiah jedoch annehmen möchte[5316], der davon überzeugt ist, dass es sich um Resonanzkammern für Schallgefässe handelt[5317]. So bleibt schliesslich die Frage nach der wirklichen Funktion der tatsächlich absolut singulären Anlage in Skythopolis. Dass ausgerechnet hier, in einem vergleichsweise späten Theaterbau in der Levante, weit weg vom Zentrum, das einzige erhaltene Zeugnis für Vitruvs Schallgefässe zu finden sei, scheint doch höchst unwahrscheinlich[5318]. Eine Erklärung der Anlage hängt von der Frage ab, ob die ovalen Kammern von der *praecinctio* her zugänglich gewesen sind, was jedoch wahrscheinlich ist, weil sie auf die Radialtreppen der *ima cavea* orientiert sind. In den sehr geräumigen Kammern mit lichten Massen von etwa 3,5 auf 4 m [5319] hätten sich leicht Treppenaufgänge unterbringen lassen[5320]. Allerdings können Treppenaufgänge den auffälligen ovalen Grundriss kaum erklären. Nicht zuletzt wegen der Analogie zu den Treppenaufgängen in Aizanoi und Caesarea Maritima, wo die Bereiche der oberen Cavea zwischen den *vomitoria* massiv ausgeführt waren, was auch für Skythopolis zutrifft[5321], scheint die Erklärung der ovalen Kammern als Treppenhäuser zu den vordersten Reihen der *summa cavea* dennoch am wahrscheinlichsten.

Eine Untersuchung von J. M. Davison[5322], welche 16 Monumente mit Einrichtungen für Schallgefässe dokumentiert haben will, ist leider unpubliziert geblieben. In senkrechter Position angebrachte Tonröhren in der *ima cavea* des römischen Theaters von Elaiussa Sebaste[5323] haben zunächst an Schallgefässe denken lassen, doch sind die Ausgräber zu Recht wieder von dieser Erklärung abgerückt.

Vitr. V 5, 8 gibt wie oben erwähnt an, dass aus Kostengründen an Stelle der Schallgefässe aus Bronze in kleineren Theatern auch Tongefässe verwendet wurden und damit eine sehr gute Wirkung erzielt worden sei. S. Ferri glaubte[5324], im Theater von *Gioiosa Ionica* Beispiele für solche Tongefässe gefunden zu haben[5325]. Allein schon die Position der beiden Gefässe in den Nischen seitlich der halbrunden mittleren Nische des *pulpitum* zeigt jedoch, dass diese Interpretation nicht zutreffen kann, denn nach Vitruv waren die Schallgefässe in Reihen in der Cavea angebracht; die Gefässe in den *pulpitum*-Nischen dürften, falls sie überhaupt aus der Benutzungszeit des Theaters stammen, mit Wasserspielen in Zusammenhang gestanden haben, wie sie in ähnlicher Position auch sonst gelegentlich zu belegen sind[5326]. Grosse Tonfässer, welche im *hyposcaenium* des Theaters von Nora gefunden wurden[5327], sind vom Ausgräber G. Pesce als Schallgefässe interpretiert worden[5328]. Neuere Untersuchungen haben jedoch gezeigt, dass diese Dolia zu einer späten Wiederbenutzungsphase des *hyposcaenium* zu Wohnzwecken im 5.-6. Jahrhundert n. Chr. gehören[5329]. Damit fallen auch die vermeintlichen Belege für Schallgefässe aus Ton weg[5330].

So bleibt zuletzt nur Vitruvs Angabe (V, 5, 8), *Lucius Mummius Achaicus* habe nach dem Sieg über Korinth 146 v. Chr. die bronzenen Schallgefässe aus dem dortigen Theater als Beute nach Rom gebracht und in den Tempel der *Luna* geweiht. Einziges Zeugnis für Schallgefässe wäre damit ein griechisches Theater, welches im späten 4. Jahrhundert v. Chr. errichtet und in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts erweitert worden ist[5331]. Der Bau ist archäologisch untersucht. Sein Sitzhaus hatte keine kanonische kompakte Form, die Sitze bestanden aus Steinplatten, welche auf Stützquadern auflagen, die auf der Erde standen. Es ist nur schwer vorstellbar, dass ausgerechnet in einem solchen Bau Schall-

5316 cf. Ovadiah 2002 a. O. 72 mit Anm. 14. Frova, Scavi di Caesarea Maritima a. O. (oben Anm. 5310) 185, Anm. 3, welcher das Theater von Skythopolis sicher persönlich kannte, spricht von *un curioso sistema di vani circolari con piccole aperture sulla praecinctio*.

5317 Ovadiah 2002 a. O. 73.

5318 G. C. Izenour, Theatre Design ²(1996) 39f., Abb. 2, 13–16; 154, Anm. 17 war nicht davon überzeugt, dass die ovalen Kammern etwas mit Schallgefässen zu tun haben, denen er keinerlei akustische Wirkungsmöglichkeit zubilligt. Er hat jedoch auch keine Erklärung für diese ganz singulären Einrichtungen.

5319 cf. die Detailpläne bei Plommer, Levant 1983 a. O.134–136, Abb. 1–3, wo leider keine Masse angegeben sind.

5320 Dieser im Einzelnen nicht ganz klare Vorschlag scheint auf R. Laur-Belart zurückzugehen, cf. S. Applebaum, ScrClIsr 4, 1978, 86. Danach Ovadiah 2002 a. O. 72, Anm. 15.

5321 cf. Ovadiah 2002 a. O. Abb. 2. 4.

5322 J. M. Davison, Vitruvius on Acoustical Vases in Greek and Roman Theaters, AJA 100, 1996, 353.

5323 cf. M. Spanu/C. Meucci, Il teatro, in: E. Equini Schneider, Elaiussa Sebaste 1. Campagne di scavo 1995–1997 (1999) 204f., Abb. 140.

5324 S. Ferri, NSc 1926, 334. cf. auch den Katalogteil *s. v.*

5325 Für dieses heute weniger gut erhaltene Theater gibt es weder einen Bestandplan noch aussagekräftige Photographien, sodass die Beobachtungen Ferris im Einzelnen nicht mehr nachzuvollziehen sind.

5326 cf. oben 451. 453.

5327 cf. den Bestandplan bei G. Pesce, Guida agli scavi di Nora ²(1972).

5328 cf. G. Pesce, in: Gli archeologi italiani in onore di Amedeo Maiuri (1965) 359–366, fig. 1f.

5329 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

5330 Eine böswillige Unterstellung ist es, wenn Thielscher, Schallgefässe a. O. (oben Anm. 5291) 335 sagt, *neuere [Archäologen], die Vitruv für einen Schwindler halten, werden Spuren davon [d. h. von Schallgefässen] nie als solche anerkennen, sondern anders zu deuten wissen, womit man der Sache ledig ist*.

5331 cf. dazu den Katalogteil s. v. Korinthos, Theater, griechisches Theater.

gefässe untergebracht gewesen sein sollen[5332]. Man muss sich daher fragen, woher Vitruv seine Nachrichten hatte. Bronzen aus Korinth waren von den Römern sehr geschätzt[5333]. Es scheint wahrscheinlich, dass die gestifteten Bronzegeräte, welche Vitruv wohl im Tempel der *Luna* in Rom sehen konnte, kostbare Bronzegefässe waren, die jedoch nichts mit Schallgefässen zu tun hatten[5334].

Die hier vorgelegte Analyse aller Bauten, die von der Forschung bis heute in Zusammenhang mit Vitruvs Schallgefässen gebracht worden sind, bestätigt, dass es für Vitruvs Vorgaben kein einziges monumentales Zeugnis gibt. Zu untersuchen bleibt noch, ob denn mit solchen Schallgefässen überhaupt der von Vitruv angegebenen Zweck zu erreichen wäre, nämlich *uti vox scaenici sonitus conveniens in dispositionibus tactu cum offenderit, aucta cum incremento clarior et suavior ad spectatorum perveniat aures* (I 1, 9)[5335] oder *Ita hac ratiocinatione vox a scaena uti ab centro profusa se circumagens tactu feriens singularum vasorum cava excitaverit auctam claritatem et concentu convenientem sibi consonantiam* (V 5, 3)[5336]. G. C. Izenour[5337] hat Vitruvs Theorie einen romantischen Unsinn genannt. Vitruvs Angaben zur Verstärkung der Töne seien blosse Phantasie. H. Etzold[5338] publizierte physikalische Erläuterungen zu den Schallgefässen und betonte insbesondere deren Nachhalleffekt. T. Tarnóczy[5339], der, was die archäologischen Befunde betrifft, nicht auf dem aktuellen Kenntnisstand ist, kommt zum Schluss, dass die *Vasenresonatoren* (Schallgefässe) *nicht so sehr der Erhaltung oder eben Verstärkung der Schallenergie als eher der im Freien als Null zu betrachtenden Verlängerung der Nachhallzeit* gedient haben konnten. Allerdings: *Die Resonatorwirkung ist klein, so dass jedes Theater viel mehr Vasen benötigt hätte, als es Vitruvius meinte*. Dies bedeutet, dass eine Einrichtung gemäss Vitruv keinerlei Wirkung gehabt haben könnte. Mit der Akustik der antiken Theater hat sich, mit besonderem Gewicht auf Tyndaris, S. Mazzeo[5340] befasst, die jedoch nicht auf das Problem der Schallgefässe eingeht. F. Gugliermetti[5341] hat 2007 eine umfassende Studie zur Analyse der Akustik in antiken Theatern vorgelegt, wo er festhielt, dass der Effekt von Schallgefässen nur schwer messbar sei[5342], diese jedenfalls keinen grundsätzlichen Einfluss auf die akustische Qualität gehabt hätten[5343]. Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass aus dem Blickwinkel der Akustik Schallgefässe bestenfalls von marginaler Bedeutung gewesen sein könnten; zu fragen bliebe auch, ob der durch diese hervorgerufene Nachhalleffekt dem Zuschauer wirklich willkommen gewesen wäre.

39. Theater der Kaiserzeit in Italien

Oben ist die Herausbildung des westlichen römischen Theatertypus[5344] mit seinen charakteristischen Elementen untersucht worden[5345]. Danach wurden die einzelnen Elemente des Grundrisses systematisch analysiert[5346]. Im Folgenden soll es nun darum gehen, die westlichen römischen Bauten in ihrem geographischen Rahmen mit Blick auf ihre örtliche und zeitliche Verbreitung näher zu betrachten. Der westliche römische Theatertypus ist, wie sich aus der analytischen Darstellung ergeben hat, in Italien entstanden, wobei hellenistisch-kampanische und sizilische Vorbilder aufgenommen wurden[5347]. Auch die einzelnen Bauelemente des römischen Theaters, Cavea, *pulpitum*-Bühne, *scaenae frons* und Bühnengebäude wurden in Italien herausgebildet. Daher ist es nur sinnvoll, mit der Betrachtung der Theater in Italien[5348] zu beginnen. Die Entwicklung verläuft hier nicht für alle Bauelemente des Bauwerks parallel, sie ist aber in der spätaugusteischen Zeit im Wesentlichen abgeschlossen, ohne dass sich ein einziger, allgemein verbindlicher Theatertypus

5332 So auch Plommer, Levant 1983 a. O. 133. Ganz unwahrscheinlich ist, dass *Mummius*, wie B. Poulle, RA 2000, 45f. annehmen möchte, die Schallgefässe aus Korinthos vor der Weihung bei der von ihm veranstalteten Theateraufführung (nach Tac. Ann. 14, 21; cf. auch 20 zu den temporären Holztheatern) in einer temporären Holzkonstruktion verwendet hat, über deren baulichen Rahmen nichts überliefert ist. cf. den Katalogteil *s. v.* Roma, *gradus Mummii*. Auch hier oben 273, Anm. 2683 und 523.

5333 Cf. dazu etwa die bekannte Stelle bei Strab. 8, 6, 23.

5334 Ähnlich schon Bulle, Untersuchungen 270.

5335 … , *damit die Stimme des Schauspielers, wenn sie als übereinstimmender Klang in den verteilten Gefässen durch Berührung anstösst, verstärkt unter Anschwellen klarer und angenehmer zu den Ohren der Zuschauer gelangt* (Fensterbusch 29).

5336 *So dürfte bei dieser Berechnung die Stimme, die sich von der Bühne wie von einem Mittelpunkt ausgehend kreisförmig ausbreitet, dadurch, dass sie auf die Höhlungen der einzelnen Schallgefässe trifft, eine erhöhte Klarheit und durch den Gleichklang eine sich selbst entsprechende Konsonanz hervorrufen* (Fensterbusch 223).

5337 Izenour, Theatre Design a. O. (oben Anm. 5218) 155, Anm. 17.

5338 H. Etzold, bei Thielscher, Schallgefässe a. O. 368–371.

5339 T. Tarnóczy, Einführung in die musikalische Akustik (1991) 427f.

5340 cf. S. Mazzeo/C. Biondo, La rinascita del teatro di Tindari (2001) 96–205.

5341 F. Gugliermetti, in: Conservazione programmata a. O. (oben Anm. 4199) 58–71.

5342 cf. Gugliermetti 66f.

5343 Gugliermetti a. O. 64.

5344 Für eine Definition cf. oben 261.

5345 cf. oben 276–493.

5346 cf. oben 494–519.

5347 cf. dazu oben 261–268.

5348 Eingeschlossen sind, wie schon bisher, auch die Bauten der ehemaligen *Gallia Cisalpina*, welche in das System der augusteischen *regiones* aufgenommen worden sind.

herausgebildet hätte, der für die späteren Bauten kanonisch wäre. Auffällig ist vielmehr das bunte Bild, das sich auch für die kaiserzeitlichen Theater ergibt. Neben zahlreichen Varianten und Einzellösungen hat sich die Standardform mit dem vollständigen Bühnenhausgrundriss, der neben Bühne und *scaenae frons* ein *postscaenium*, *parascaenia* und seitliche *basilicae* sowie eine *porticus post scaenam* einschliesst[5349], nur teilweise durchgesetzt.

Aus Italien sind nicht weniger als 186 Theaterbauten durch Reste bekannt[5350]. Lässt man die Theater des griechischen Typus[5351], die kampanischen Vorläufer[5352], die Heiligtumstheater[5353], die Odeia[5354] und weitere Sonderfälle[5355] beiseite, bleiben insgesamt 153 Bauten[5356], welche mit einiger Wahrscheinlichkeit dem westlichen römischen Typus zuzurechnen sind[5357], nämlich Abellinum, Acelum, Acerrae, Aeclanum, Aesernia, Aesis, Alba Fucens, Albanum Domitiani, Albintimilium, Allifae, Altinum[5358], Ameria, Amiternum, Antium (Theater), Antium (Kaiservilla), Anxanum, Aquae Statiellae, Aquileia, Aquinum, Aricia, Ariminum, Arretium, Asculum, Ateste, Atina, Atria, Aufinum, Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Ausculum, Auximum, Aveia Vestina, Bauli, Beneventum, Bergomum, Bononia, Bovianum, Bovillae, Brixia, Caere, Cales, Capua, Carseoli, Carsulae, Casinum, Castrum Novum, Civitas Camunorum, Cluviae, Comum, Concordia, Consilinum, Copiae, Corfinium, Cures, Eporedia, Faesulae, Faleria, Falerii Novi, Fanum Fortunae, Ferentinum, Ferentium, Firmum, Florentia, Formiae, Genua, Grumentum, Hadria, Hasta/Asta, Helvia Ricina, Herculaneum, Herdoniae, Hispellum, Histonium, Iguvium, Interamna Nahars, Interamnia Praetuttiorum, Kroton, Lanuvium, Larinum, Laus Pompeia, Libarna, Liternum, Luca, Lucus Feroniae, Luna, Lupiae, Marruvium, Mediolanum, Mevania, Minturnae, Misenum, Mons Aegrotorum, Neapolis, Nemi, Nersae, Nola, Nursia, Ocriculum, Opitergium, Ostia, Ostra, Parma, Patavium, Pausilypum, Peltuinum, Pisae, Pitinum Mergens, Planasia, Pola (Theater am Kapitolshügel), Pola (Theater am Monte Zara), Pollentia, Portus Ostiensis, Privernum, Prolaqueum, Puteoli, Reate, Roma (*theatrum Balbi*), Roma (*theatrum Marcelli*), Roma (*theatrum Pompei*), *Sabaudia*, Saepinum, Scolacium, Spoletium, Suasa[5359], Suessa, Suessula, Sulmo, Surrentum, Tarracina, Tarvisium, Teate, Telesia, Tergeste, Tibur (Villa Hadriana, Akademie-Theater), Tibur (Villa Hadriana, griechisches Theater), Ticinum, Trebula (Quadri), Trebula (Treglia, La, Corte), Tridentum, Tuder, Tusculum, Urbs Salvia, Urvinum Metaurense, Veii, Venafrum, Vercellae, Verona, Vibo Valentia, Vicetia, Volaterrae, Volcei, Volsinii. Zu diesen durch Baureste dokumentierten Bauten kommen in Italien 18 weitere Theater ausserhalb von Roma, welche nur durch literarische oder Inschriftquellen nachgewiesen sind, nämlich Abella, Aquae Cutiliae, Asisium, Claterna, Cora, Cumae, Dertona, Forum Clodii, Herculaneum (Campochiaro), Lavernae, Luceria, *pagus Vescinus* bei Minturnae, Mons Fereter, Pinna, Pisaurum, Ravenna, Supinum, Vibinum. Im Weiteren ist eine grössere Anzahl von Theaterbauten literarisch für Roma[5360] bezeugt. Auch hier handelt es

[5349] cf. oben 478f.

[5350] Zu Unrecht als Theater interpretiert wurden Baureste in Baiae, Industria, auf der Insel Pontia, in Rudiae, Tusculum (Brunnenanlage) und Vulci; das sog. lateinische Theater in Tibur ist eine gelehrte Erfindung. Dazu im Einzelnen die Katalogeinträge *s. v.* Der publizierte Plan eines Theaters in Asisium ist frei erfunden. Der vor kurzem entdeckte Bau in Palmi, Quartier Taureana ist ein Amphitheater, cf. den Katalogteil *s. v.*

[5351] Es sind dies Elea, Lokroi Epizephyrioi, Metapontion, Rhegion und zwei Theater in Taras cf. oben 293.

[5352] Dies sind Nuceria, *Pietrabbondante*, das grosse Theater von Pompeii, Sarnus, Teanum Sidicinum, auch die Theater in Venusia und in Tegianum, wo nur Skulpturreste erhalten sind. Dazu kommt wohl auch *Pietravairano*. cf. oben 293. Auch das *theatrum tectum* von Pompeii steht typologisch für sich und gehören in den Kreis der Vorläuferbauten.

[5353] Dies sind Arretium (Castelsecco), Caralis, Gabii, Iuvanum, Praeneste, das Theater im Heiligtum des Hercules in Tibur, wohl auch *Roccavecchia di Pratella*. cf. oben 293.

[5354] Odeia sind in Altinum, Cosa, Fanum Fortunae, Nuceria Alfaterna, Pausilypum, das *odeion Domitiani* in Roma und Verona nachgewiesen; cf. unten 711. Dazu kommt wohl das *theatrum tectum* in Neapolis.

[5355] Zu nennen sind *Capestrano*, *Castiglione di Paludi*, *Gioiosa Ionica*, Mevaniola.

[5356] In einer Reihe von Fällen bleibt die Existenz des Theaters allerdings fraglich, cf. dazu im Einzelnen im Katalogteil *s. v.*

[5357] Für manche dieser Bauten lassen sich mehrere Phasen fassen. Darauf wird unten 526–528 im Zusammenhang mit der chronologischen Analyse zurückzukommen sein.

[5358] Das Theater ist durch eine Luftaufnahme lokalisiert worden, die zeigt, dass es vom römischen Typus ist.

[5359] Das Theater lässt sich auf Grund des Plans, der aus einem Luftbild herausgezeichnet worden ist, hier einfügen. cf. M. Podini, Eidola 4, 2007, 129, Abb. 5.

[5360] *gradus Mummii*, *scaena Anicii*, *scaena* der Saecularspiele, *scaena Fulvii Flacci et Postumii Albini*, *scaenae frons Antonii*, *scaenae frons Claudii Pulchri*, *scaenae frons Crassi*, *scaenae frons Lucullorum*, *scaenae frons Murenae*, *scaenae frons Petreii*, *theatrum Aemilii Lepidi*,

sich wohl nicht ausschliesslich um Theater des westlichen römischen Typus[5361], auf Grund der schriftlichen Zeugnisse lässt sich der Bautypus in der Regel jedoch nicht näher bestimmen. Manche dieser Belege sind zudem unsicher[5362]. Dennoch muss eine grössere Zahl der Schriftzeugnisse sich ebenfalls auf Theater des hier betrachteten Typus beziehen. Die grosse Zahl bezeugter Theater in Italien, insgesamt um die 150 Zeugnisse, ist an sich nicht überraschend, denn schon bei Vitr. I 7, 1, auch I 3, 1, damit in frühaugusteischer Zeit, wird ein Theater als Teil einer Stadt stillschweigend vorausgesetzt, und V 3, 1 wird unmittelbar nach der Anlage des Forums der Platz für das Theater, offensichtlich eines selbstverständlichen Bauwerks in einer Stadt, bestimmt. Auch bei der Schilderung der Erbauung Karthagos bei Verg. Aen. 1, 427–429 ist das Theater mit seiner *scaenae frons* ein wichtiges Bauwerk. Kritik am Theaterbau wegen des damit verbundenen grossen finanziellen Aufwandes äussert dagegen *Cicero*, De officiis II 60.

Geographische Verteilung und Zeitstellung der Theater des westlichen Typus innerhalb Italiens

Wenn man untersucht, wie sich die oben zusammengestellten Theater Italiens auf die verschiedenen augusteischen *regiones*[5363] verteilen, zeigt sich, dass ein grosser Teil, nicht weniger als 41 Beispiele, damit beinahe ein Viertel aller Belege, auf die *regio* I *Latium-Campania* entfällt, damit auf das Kerngebiet des römischen Staates: Abellinum, Albanum Domitiani, Allifae, Antium (Theater), Antium (Kaiservilla), Aquinum, Aricia, Bauli, Bovillae, Cales, Casinum, Capua, Ferentinum, Formiae, Herculaneum, Lanuvium, Liternum, Minturnae, Misenum, Neapolis, Nemi, Nola, Ostia, Pausilypum, Portus Ostiensis, Privernum, Puteoli, Roma (*theatrum Balbi*), Roma (*theatrum Marcelli*), Roma (*theatrum Pompei*), *Sabaudia*, Suessa, Suessula, Surrentum, Tarracina, Telesia, Tibur (Villa Hadriana, Akademie-Theater), Tibur (Villa Hadriana, griechisches Theater), Trebula (Treglia, La Corte), Tusculum, Venafrum. Hinzu kommen die vier nur inschriftlich bezeugten Theater in Abella, Cora, Cumae und *pagus Vescinus* bei Minturnae. Die Bauten in Latium, sieht man einmal von Roma ab, und diejenigen in Kampanien halten sich in etwa die Waage. Die Konzentration von Theaterbauten in diesem Bereich überrascht nicht, denn nicht nur hat die Entwicklung des Theaterbaus in Italien ihren Ausgangspunkt in Kampanien genommen[5364] und ihre definitive Ausbildung in Roma erfahren[5365], die *regio* I ist auch das Hinterland der Hauptstadt, ist deren Naherholungsgebiet, um einen modernen Terminus zu benutzen, was sich schon in der Villenbautätigkeit zur Zeit der Republik geäussert hat. Mehrere Beispiele für Theaterbauten, das Albanum Domitiani, die Kaiservillen in Antium[5366], in *Sabaudia*, in Tibur und die Villentheater von Bauli und Pausilypum und wohl auch Surrentum, vielleicht auch Nemi[5367], gehören nicht zu urbanen Zentren, sondern sind Teile von grossen Villenanlagen[5368]. Die übrigen Bauten stehen in den alten Städten des Latium und Kampaniens. Bemerkenswert ist, dass auch manche kleineren Städte wie Abella, Abellinum, Suessula oder Telesia ihre Theaterbauten besassen.

Was die Zeitstellung der Theater der *regio* I *Latium-Campania* angeht, und dabei sei zunächst von den Villentheatern abgesehen[5369], gehören manche davon, insbesondere in Kampanien, zu den frühesten, noch in spätrepublikanischer Zeit erbauten Beispielen, nämlich Allifae, Cales, Casinum, Lanuvium, das *theatrum Pompei* in Roma, Tarracina, Telesia, Tusculum und das inschriftlich bezeugte erste Theater in Capua, bei anderen ist nicht zu sichern, ob sie noch spätrepublikanisch oder schon augusteisch zu datieren sind[5370], so für Liternum, Minturnae und Suessula. Eine weitere Gruppe von Theatern lässt sich

theatrum Aemilii Scauri, *theatrum Alexandri*, *theatrum Antonini*, *theatrum Catuli*, *theatrum ligneum* der Saecularspiele, *theatrum ligneum* der *ludi Palatini*, *theatrum Neronis*, *theatrum Scribonii Libonis, theatrum Scribonii Curionis*, *theatrum Tarquinii et Imperatorum*, *theatrum Titi et Vespasiani*, *theatrum Traiani*, *theatrum Valerii Messallae et Cassii Longini*. cf. jeweils den Katalogteil *s. v.* Roma. In der Mehrzahl handelt es sich um bloss temporär errichtete Bauten, zu diesen schon oben 268–276.

5361 Dies gilt etwa für Lavernae oder Supinum.

5362 Es handelt sich um Claterna, Cora, Dertona, Forum Clodii, Herculaneum (Campochiaro), Pinna, Pisaurum und Vibinum. cf. dazu die jeweiligen Katalogeinträge *s. v.* Das Theater in Velitrae ist ein Neubau der Renaissance, cf. den Katalogteil *s. v.*

5363 Für die Regioneneinteilung cf. G. Uggeri, DNP 5 (1998) 1156–1158. *s. v.* Italia. A. Sartori, DNP 10 (2001) 832, *s. v.* Regio, regiones.

5364 Dazu oben 261–268.

5365 Am Anfang steht das *theatrum Pompei*, cf. dazu oben 277–285.

5366 **Bei diesem nicht mehr erhaltenen Bauwerk handelte es sich allerdings** wohl um ein Nymphaeum in Theaterform, cf. den Katalogteil *s. v.* Antium, Kaiservilla.

5367 cf. den Katalogteil *s. v.*

5368 Bei der manchmal als Theater oder Odeion interpretierten Anlage in einer Villa auf der Insel Pontia handelt es sich um eine Aussichtsexedra. cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

5369 Zu diesen im Einzelnen unten 535f.

5370 An ihnen liess sich die Herausbildung des westlichen Theatertypus verfolgen, cf. oben 293–306.

in die augusteische Zeit (oder allenfalls unmittelbar danach) datieren, neben dem *theatrum Marcelli* und dem *theatrum Balbi* in Roma auch Aquinum, Bovillae, Herculaneum, Neapolis, Ostia, Suessa und Venafrum, vielleicht auch Misenum, während Formiae und Nola nur allgemein in die frühe Kaiserzeit gesetzt werden können. Nach der augusteischen Zeit wurden in der *regio* I nur noch wenige neue Theater errichtet. Vielleicht in claudischer Zeit ist das Theater im Heiligtum von Nemi erbaut worden, ebenfalls dasjenige im Portus Ostiensis. In die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts der Kaiserzeit datiert Antium, ins spätere 1. Jahrhundert Privernum. In traianisch-hadrianische Zeit fällt Ferentinum, hadrianisch-antoninisch wird Trebula (Treglia, La Corte) datiert. Die Bauzeit von Puteoli ist unbekannt, doch war dieses Theater in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. in Gebrauch. Keinen Datierungsanhalt gibt es für Abellinum und Aricia. Insgesamt ergibt sich somit, dass in der *regio* I *Latium-Campania*, soweit sich dies auf Grund der nachgewiesenen Bauten beurteilen lässt, die erforderlichen Theaterbauten am Ende der augusteischen Zeit im Wesentlichen erstellt waren. Das Theater in Portus Ostiensis hängt mit der Anlage der Stadt und des Hafens durch Kaiser Claudius zusammen[5371]. Gründe für die spätere Entstehungszeit von Antium, Nemi[5372], Privernum, Ferentinum oder Trebula (Treglia, La Corte) sind nicht zu erkennen. Ohnehin kann nicht ausgeschlossen werden, dass im einen oder anderen Fall ein älteres, heute nicht mehr fassbares Theater durch ein moderneres ersetzt worden ist, wie dies nachweislich in Capua der Fall war[5373].

Mancherorts sind Umbauten zu belegen, welche die Nutzung der Theater über die Jahrhunderte der Kaiserzeit belegen[5374]. Drei der kampanischen Vorläuferbauten, Nuceria 2, das grosse Theater in Pompeii 3 und Sarnus 2 sind noch in augusteischer Zeit umgebaut und dabei dem gängigen westlichen Typus angepasst worden, insbesondere auch, was den Bühnenbereich mit dem Vorhangmechanismus betraf. In Nuceria wurde in einer dritten Phase im Jahr 82 n. Chr. die Bühnenfront noch einmal erneuert, nunmehr als Nischenfront. Auch bei einigen frühen Bauten des westlichen Typus, so in Allifae 2[5375] bereits in augusteischer Zeit, in Tusculum 2 in tiberischer Zeit und wenig später in Cales 2 wurde eine moderne Bühnenfront und Bühne eingerichtet; leider ist das ursprüngliche, den modernen Ansprüchen offenbar nicht mehr genügende Bühnengebäude in keinem Fall bekannt. Eine intensivere Bautätigkeit lässt sich für die flavische Zeit belegen. Zwar handelte es sich im grossen Theater 4 in Pompeii bloss um die vor 79 n. Chr. nicht mehr abgeschlossene Reparatur nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. Neapolis 2 ist jedoch ein spätflavischer Neubau, möglicherweise gleichfalls durch das Erdbeben von 62 und den Vesuvausbruch von 79 n.Chr verursacht. In Casinum 2 wurde die Bühnenfront in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. modifiziert und ganz mit Marmor verkleidet. Die Erweiterung der Cavea in Venafrum 2 ist iulisch-claudisch oder flavisch zu datieren. Kleinere Veränderungen an Cavea und Bühne fallen auch in Tusculum 3 in die Zeit um 100 n. Chr. Auch in den späteren Jahrhunderten sind an manchen Theatern bauliche Veränderungen nachzuweisen. Das Theater von Portus Ostiensis 2 wurde wohl in traianischer und antoninischer Zeit restauriert. In Minturnae 2 wurde der Bühnenhausbereich wohl in hadrianischer Zeit erneuert. Das erhaltene Theater in Capua, welches den republikanischen Vorgängerbau abgelöst haben muss, wird hadrianisch datiert[5376]. In Suessa 2 wurde der Bühnenhauskomplex nach einer Beschädigung in antoninischer Zeit erneuert. Lanuvium 2 erhielt in antoninischer Zeit eine Bühnenfront mit Marmorarchitektur, das Bühnenhaus ist später noch einmal verändert oder doch repariert worden. Auch Liternum 2 ist in antoninischer Zeit erneuert worden. In spätantoninische und severische Zeit fällt der Ausbau von Ostia 2, welcher eine Erweiterung der Cavea brachte. In Neapolis 3 mussten im 3. Jahrhundert n. Chr. Stützbögen auf der Aussenseite der Cavea angebracht werden. Umbauten im *postscaenium*-Bereich in Minturnae 3 sollen in das 4. Jahrhundert zu datieren sein, was sehr spät scheint. In Venafrum 3 wurde zu einem nicht genau bekannten Zeitpunkt in der späteren Kaiserzeit eine Kolymbethra[5377] eingebaut. In Ostia 3 wurden noch im späten 4. Jahrhundert vier Radialkammern zu Zisternen umgebaut, welche eine Kolymbethraeinrichtung speisten. Nicht datiert ist die inschriftlich bezeugte Erneu-

[5371] cf. V. Sauer, DNP 10 (2001) 194f., *s. v.* Portus.

[5372] Die Gliederung in zwei verschiedene Bauphasen und deren Datierung ist nicht geklärt, cf. den Katalogteil *s. v.*

[5373] Dies gilt unabhängig davon, ob das nachgewiesene Theater von Capua an der Stelle des inschriftlich bezeugten spätrepublikanischen Bauwerks steht oder nicht. Zur Problematik cf. den Katalogteil *s. v.*

[5374] Wenn nicht noch mehr Umbauten zu belegen sind, liegt das am Forschungsstand, denn es ist kaum anzunehmen, dass die Theater während Jahrhunderten ohne bauliche Veränderungen gedient haben.

[5375] Die Datierung ist nicht unbestritten, auch die antoninische Zeit wurde vorgeschlagen; cf. den Katalogteil *s. v.*

[5376] Ob der altertümliche Vorgängerbau so lange genutzt wurde, bleibt allerdings offen. cf. auch den Katalogteil *s. v.*

[5377] Zu solchen Badebecken unten 770–777.

erung des Theaters von Aquinum. Aus diesen Daten darf keine allgemeine Tendenz abgelesen werden, jedenfalls was die Zeit nach Augustus betrifft. Es handelt sich vielmehr um verschiedenartige Baumassnahmen wie Erweiterungen, Verschönerungen und Reparaturen, die sich aus lokalen Gegebenheiten heraus erklären, wie dies auch für die Veränderungen an den drei grossen stadtrömischen Theatern, *theatrum Balbi*, *theatrum Marcelli*, *theatrum Pompei* zutrifft[5378].

Die Theater sind oft lange Zeit in Gebrauch geblieben, auch wenn meist nicht bekannt ist, wann sie aufgegeben wurden; häufig hat die Forschung dieser Frage keine Beachtung geschenkt. Bekannt ist das Zerstörungsdatum 79 n. Chr. der Theater in den Vesuvstädten; neben Herculaneum und Pompeii betrifft dies vielleicht auch Sarnus[5379], im weiteren Nuceria, wo wie eben erwähnt eine jüngere Bauphase inschriftlich in das Jahr 82 n. Chr. datiert ist. Bovillae war in antoninischer Zeit noch im Gebrauch. Bereits in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. ist das Theater von Tusculum, oder zumindest dessen Vorhangeinrichtung aufgegeben worden. In Venafrum wurde das Theater offenbar beim Erdbeben von 346 n. Chr. schwer beschädigt. Der Skulpturschmuck wurde magaziniert, doch zu einer Reparatur ist es nicht mehr gekommen.

Aus Süditalien, also aus den *regiones* II *Apulia-Calabria* und III *Lucania-Bruttium* sind nur wenige Theater des westlichen römischen Typus bekannt[5380]. Zur *regio* II gehören fünf Bauten, Aeclanum, Ausculum, Beneventum, Herdoniae, Lupiae, zur *regio* III acht Bauten, Atina, Consilinum, Copiae, Grumentum, Kroton, Scolacium, Vibo Valentia, Volcei. Die Mehrzahl davon liegt im nördlichen Bereich der beiden *regiones*, in der Nachbarschaft zu Kampanien, wie Aeclanum, Beneventum, Atina, Consilinum, Volcei, auch Grumentum, oder im nördlichen Apulien wie Herdoniae. Das vielleicht noch in republikanischer Zeit errichtete Theater in der römischen Kolonie von Scolacium lehnt sich vom Bautypus her an kampanische Vorbilder an[5381]. Dies scheint auch für das wenig bekannte Theater der römischen Kolonie von Vibo Valentia Geltung zu haben[5382]. Kampanische Bauelemente sind auch im etwa gleichzeitigen Bau in *Gioiosa Ionica* zu beobachten[5383]. Diese nicht weit voneinander liegenden Theater sind somit Beispiele für die Ausstrahlung der kampanischen Bautradition nach dem *Bruttium*, dem heutigen Kalabrien, noch bevor sich der westliche Theatertypus als ganzes durchgesetzt hat. Ebenfalls noch in der republikanischen Bautradition stand wohl Consilinum, von welchem keine aussagekräftigen Baureste bekannt sind[5384]. Über die Existenz eines Theaters in Kroton sind wir nur durch eine späte Quelle unterrichtet. Ob der Bau vom griechischen Typus war und bis in die späte Zeit weiter benutzt wurde, oder ob es sich um ein Theater des westlichen Typus gehandelt hat, muss offen bleiben, bis das Theater sicher lokalisiert und archäologisch untersucht sein wird[5385]. Von den sechs Theatern griechischen Ursprungs in Unteritalien ist nur für Elea eine Nutzung auch noch in der Kaiserzeit, verbunden mit einschneidenden Umbauten, bezeugt. In Lokroi Epizephyrioi ist ein Umbau zur Arena zu Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. nachgewiesen. Ob es bis zu diesem Zeitpunkt eine kontinuierliche Nutzung als Theater gegeben hat, ist nicht geklärt[5386]. Metapontion war bereits am Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. ausser Gebrauch gekommen. Über die spätere Geschichte des Theaters von Rhegion und der beiden Theater in Taras, die alle in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. zurückgehen, ist wenig bekannt[5387]; das grosse Theater von Taras war in iulisch-claudischer Zeit noch in Gebrauch. Theaterbauten aus der augusteischen Zeit sind ausser in Lupiae[5388] für die *regiones* II und III bisher nicht belegt. Allerdings kann ein solcher Ansatz für die fünf nicht näher datierten Theater von Aeclanum, Ausculum[5389] und Herdoniae[5390] sowie Atina[5391] und Volcei[5392] nicht ausgeschlossen werden. Im eher abgelegenen Grumentum wurde das Theater im zweiten Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr. gebaut. In Copiae wurde eine bestehende *porticus* gegen die Mitte des 1. Jahrhunderts zu einem Theater umgebaut; offensichtlich sollte mit geringerem Auf-

5378 Zu diesen ausführlich oben 277–293 und auch den Katalogteil *s. v.*

5379 Die Angaben in der Literatur sind widersprüchlich, cf. den Katalogteil *s. v.*

5380 Das inschriftliche Zeugnis für Vibinum lässt sich nicht sicher auf einen Theaterbau beziehen.

5381 Dazu oben 304 und den Katalogteil *s. v.*

5382 cf. den Katalogteil *s. v.*

5383 Dazu oben 304.

5384 cf. den Katalogteil *s. v.*, dort auch zur spätrepublikanischen Inschrift, die den Theaterbau bezeugt.

5385 Ob es das bei Iambl. v. P. 126, 9 genannte Theater in Kroton in Wirklichkeit gegeben hat, bleibt offen.

5386 cf. den Katalogteil *s. v.*

5387 Ein isolierter Sonderfall ist *Castiglione di Paludi* aus hellenistischer Zeit, welches bereits am Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. aufgegeben worden ist. cf. oben 103 und den Katalogteil *s. v.*

5388 Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

5389 Die Existenz des Theaters bleibt unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

5390 Die Existenz des Theaters bleibt unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

5391 Die Existenz des Theaters ist nicht gesichert, cf. den Katalogteil *s. v.*

5392 Die Bauinschrift des Theaters wird in das 1. Jahrhundert n. Chr. datiert.

wand an zentraler Stelle ein Theater, wie es nunmehr üblich geworden war, geschaffen werden. Der einzige jüngere Neubau ist Beneventum, welches im Jahr 125/126 n. Chr. eingeweiht worden ist. Diese späte Datierung erstaunt, und es ist denn auch wahrscheinlich, dass es in dieser wichtigen Stadt im Hinterland Kampaniens schon vorher ein Theater gegeben hat, von dem angeblich inzwischen Reste nachgewiesen worden sind[5393]; falls die spätrepublikanischen Stützfiguren im Museum zu diesem Vorgängerbau gehört haben sollten, muss es sich um ein Theater des kampanischen Typus gehandelt haben[5394]. Auch in den *regiones* II und III sind für verschiedene Theater Umbauten nachgewiesen. Wie bei den republikanischen Theatern der *regio* I wurde auch in Scolacium das ursprüngliche Bühnenhaus durch einen Neubau mit einer modernen Nischenfront ersetzt[5395], allerdings erst in iulisch-claudischer Zeit. In hadrianischer Zeit wurde dieses Bühnenhaus nochmals erneuert. Für Grumentum ist in frühseverischer Zeit die Erneuerung des Bühnenhauses belegt. Beneventum ist unter Caracalla (197/98 n. Chr.) restauriert worden. In Copiae 3 wurde in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts eine feste Cavea und Bühne errichtet. Nur in zwei Fällen ist über die Zerstörung Näheres bekannt. In Scolacium ging das Bühnengebäude am Ende 3./Anfang 4. Jahrhundert n. Chr. durch Erdbeben und Brand zugrunde. Das Theater von Grumentum ist im 5. Jahrhundert n. Chr. zerstört worden; ob es bis in diese Zeit benutzt wurde, bleibt offen.

Die Mehrzahl der Theater des westlichen Typus finden sich in Mittel- und Norditalien[5396]. Dies erklärt sich selbstverständlich damit, dass die politische und wirtschaftliche Bedeutung Süditaliens, insbesondere der griechischen *Magna Graecia*, schon in den Jahrhunderten der Republik stark zurückgegangen ist und die alten Städte, soweit sie überhaupt überleben konnten, zur Bedeutungslosigkeit abgesunken sind. In der Ausbreitung der Theaterbauten in Mittel- und Norditalien spiegelt sich auch die Urbanisierung des ganzen Gebietes in der Folge des Bundesgenossenkriegs und der Verleihung des Bürgerrechts an die Bewohner Italiens, als überall *municipia* notwendig wurden, in welchen die lokale Verwaltung angesiedelt werden konnte[5397]. Die Bedeutung der Urbanisierung für die Ausbreitung der Theaterbauten in Italien, deren soziale Funktion im neuen politischen Kontext von grosser Bedeutung gewesen sein muss, unterstrich zu Recht auch G. Bejor[5398].

Aus der *regio* IV *Samnium-Sabina* sind 22 Theater bekannt: Aesernia, Alba Fucens, Amiternum, Anxanum, Aveia Vestina, Aufinum, Bovianum, Carseoli, Cluviae, Corfinium, Cures, Histonium, Larinum, Marruvium, Nersae, Nursia[5399], Peltuinum, Reate, Saepinum, Sulmo, Teate und Trebula (Quadri). Dazu kommen die inschriftlich genannten Bauten in Aquae Cutiliae, Lavernae und Supinum sowie die ganz unsicheren Zeugnisse für Herculaneum (Campochiaro) und Pinna. Die Theater des Samnium liegen im Wesentlichen im gebirgigen Hinterland des Latium, alle sind mit städtischen Siedlungen verbunden[5400]. Es handelt sich teilweise um alte Städte, teilweise auch um Neugründungen im Zuge der Munizipalisierung Italiens nach dem Bundesgenossenkrieg. Schon am Ende des 2. Jahrhunderts liess beim Theater im Heiligtum von *Pietrabbondante*, welches von kampanischen Bauleuten errichtet worden ist[5401], ein Ausgreifen der kampanischen Theatertradition nach dem Samnium beobachten. Unter den Theatern des westlichen Typus sind viele eher frühe Bauten, die teilweise, wie Alba Fucens, Amiternum, Lavernae[5402] und Supinum[5403], vielleicht auch Corfinium, noch in die Zeit der Herausbildung des neuen Bautypus gehören[5404]. Spätrepublikanisch sind vielleicht auch Aveia Vestina und Trebula (Quadri), während Cluviae, wohl auch Aesernia in augusteischer Zeit entstanden sind und Saepinum am Ende der augusteischen Zeit begonnen und in iulisch-claudischer Zeit fertiggestellt worden ist. Neronisch oder flavisch ist das Theater von Teate. Flavisch ist vielleicht auch Reate, während Marruvium, dessen Statuenschmuck in die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. gehört, nur allgemein in die Kaiserzeit datiert

5393 cf. den Katalogteil *s. v.*

5394 Zu den Stützfiguren cf. den Katalogteil *s. v.* und oben 267.

5395 Auch hier sind keine Reste des ursprünglichen Bühnenhauses erhalten geblieben. Zu den Beispielen der *regio* I cf. oben 527f.

5396 Dazu schon oben 526.

5397 Zu diesem Fragenkomplex schon oben 293. Zur Anlage der neuen *municipia* insbesondere E. Gabba, in: Hellenismus in Mittelitalien 315–326, bes. auch 325 zur Entwicklung der öffentlichen Architektur. Dazu M. Frederiksen, in: Hellenismus in Mittelitalien 341–355, besonders 352. cf. auch E. Gabba, StClOr 21, 1972, 73–112, besonders 84–87.

5398 cf. G. Bejor, Athenaeum 67, 1979, 128. 138.

5399 Die Existenz eines Theaters bleibt unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

5400 Dazu kommt das Heiligtumstheater von Iuvanum, welches nicht dem westlichen Typus folgt, cf. oben 295 und den Katalogteil *s. v.*

5401 Dazu oben 263. 265. Nicht genauer zu beurteilen ist bisher *Pietravairano* im nördlichsten Kampanien.

5402 Offen ist, ob es sich bei diesem frühen Bauwerk um die frühe Form eines Theaters des westlichen Typus gehandelt hat. cf. den Katalogteil *s. v.*

5403 Auch hier bleibt der Bautypus unbekannt. Es wird sich um ein festes Theater gehandelt haben, da auch eine nicht näher datierte spätere Erneuerung überliefert ist.

5404 Dazu oben 299. 303.

wird, Zahlreiche weitere Bauten der *regio* IV, nämlich Anxanum, Aufinum, Bovianum, Carseoli, Cures, Histonium, Larinum, Nersae, Nursia und Sulmo sind nicht datiert[5405]. Darin spiegelt sich der ungenügende Forschungsstand für dieses Gebiet, womit zusammengeht, dass über die Lebenszeit der meisten Bauten nichts bekannt ist. Über die Benutzungszeit ist meist nicht viel bekannt. In Alba Fucens 2 wurde das ursprüngliche Bühnenhaus wie bei anderen frühen Theatern in spätaugusteischer Zeit ersetzt, und in claudischer Zeit wurden dort nochmals Arbeiten ausgeführt. Das Theater in Amiternum ist nach Aussage einer Inschrift noch 325 n. Chr. in Gebrauch gewesen, bald danach aber aufgegeben worden. Für Saepinum sind spätere Veränderungen bezeugt, die wahrscheinlich in das mittlere 4. Jahrhundert n. Chr. anzusetzen sind. Ein Gesamtbild lässt sich angesichts der wenigen sicheren Belege für die *regio* IV nicht zeichnen, auch wenn festzuhalten bleibt, dass die Mehrzahl der besser bekannten Bauten früh, spätrepublikanisch und bald danach anzusetzen ist; nur zwei Theater, Reate und Teate, sind erst in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. zu datieren.

In der nicht sehr ausgedehnten *regio* V *Picenum* sind acht Theater bezeugt, nämlich Asculum, Auximum[5406], Faleria, Firmum, Hadria (Atri), Helvia Ricina, Interamnia Praetuttiorum und Urbs Salvia, für die wesentlich grössere *regio* VI *Umbria* 16 Theater[5407], nämlich Aesis, Ameria, Carsulae, Fanum Fortunae, Hispellum, Iguvium, Interamna Nahars, Mevania, Ocriculum, Ostra, Pitinum Mergens, Prolaqueum, Spoletium, Suasa, Tuder und Urvinum Metaurense. Dazu kommen mit Asisium, Mons Fereter [5408]und Pisaurum[5409] drei inschriftlich bezeugte Theater. Auch hier handelt es sich durchwegs um Theaterbauten in Städten[5410]. Im *Picenum* bleibt keine grössere Stadt ohne ein bezeugtes Theater, mit Ausnahme von Ancona, was nur dem Überlieferungszufall zuzuschreiben sein dürfte; auch eher unbedeutende kleinere Städte wie Helvia Ricina, Suasa und Urbs Salvia sowie vielleicht Auximum[5411] haben ihr eigenes Theater besessen. Ein dichtes Bild ergibt sich auch für die *regio* VI *Umbria*, wo keine bedeutendere Stadt, allenfalls mit Ausnahme von Camerinum, ohne ein Zeugnis für die Präsenz eines Theaters bleibt. Selbst in Prolaqueum, wo die Lage der Stadt in einer Schlucht kaum Platz geboten hat, wurde an zentraler Stelle am Fluss nahe dem Brückenübergang ein Theater errichtet, von dem heute jedoch keine Reste mehr sichtbar sind. Die Theater der *regio* V sind zumeist einigermassen gut datierbar. Faleria, Hadria, Interamnia Praetuttiorum, können in die augusteische Zeit datiert werden, auch wenn sich die Bauarbeiten wie in Asculum und möglicherweise in Urbs Salvia etwas länger hingezogen haben. Die genauere Datierung von Firmum innerhalb des 1. Jahrhunderts n. Chr. ist nicht gesichert[5412]. Für sich steht Helvia Ricina, das auf Grund seiner Bautechnik wohl erst unter Traian errichtet worden ist[5413]. Die Bauzeit mancher Theaterbauten der *regio* VI ist offen. Dies trifft zu für Auximum, Ostra, Pitinum Mergens, Prolaqueum, Suasa und Urvinum Metaurense, welches möglicherweise in die erste Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. zu datieren ist. Vier Bauten, Ameria, Interamna Nahars, Spoletium und Tuder sind möglicherweise noch spätrepublikanisch oder doch augusteisch anzusetzen[5414]. Augusteisch sind Iguvium[5415] und das inschriftlich nachgewiesene Asisium[5416], vielleicht auch Ocriculum, frühkaiserzeitlich zu datieren ist wohl Aesis. In der Forschung umstritten ist die Datierung des Theaters von Carsulae, für welches ein Ansatz in augusteische, in iulisch-claudische oder in flavische Zeit vorgeschlagen wurde[5417]. Innerhalb des 1. Jahrhunderts

5405 Bei mehreren dieser Bauten, nämlich Anxanum, Aufinum, Histonium, Larinum, Nersae, Nursia und Sulmo ist die Existenz nicht ausreichend gesichert, cf. jeweils den Katalogteil *s. v.*

5406 Die Existenz dieses Theaters ist nicht gesichert.

5407 Für Asisium sind keine Theaterreste bezeugt, doch ist ein Theater inschriftlich nachgewiesen; cf. den Katalogteil *s. v.* Nach dem Bautypus ein Sonderfall ist das Theater von Mevaniola, cf. den Katalogteil *s. v.*

5408 Die Verbindung der Inschrift mit diesem Ort ist auch in Frage gestellt worden, cf. den Katalogteil *s. v.*

5409 Das Zeugnis für Pisaurum ist unsicher, auch wenn man annehmen wird, dass es in dieser bedeutenden Stadt ein Theater gegeben hat; cf. den Katalogteil *s. v.*

5410 M. Luni hat sich mehrfach mit den Theatern der *regiones* V und VI auseinandergesetzt. M. Luni, Monumentalizzazione di città dell'Italia medioadriatica tra repubblica e impero, in: J. Mangas (Hrsg.), Italia e Hispania en la crisis de la repùblica romana, Actas del III Congreso Hispano-Italiano, Toledo 1993 (1998) 212–216. M. Luni, in: Architettura nelle Marche (1995) 27–29. M. Luni, Archeologia nelle Marche dalla preistoria all'età tardoantica (2004) 242–250. cf. auch M. Luni, Firmum Picenum in età augustea, in: E. Catani (Hrsg.), I beni culturali di Fermo e territorio, Atti del convegno di studio, Fermo 1994 (1996) 65–74.

5411 Möglicherweise handelt es sich um ein Amphitheater.

5412 Luni, Firmum Picenum in età augustea a. O. 69 datiert den Bau augusteisch.

5413 Neuerdings ist jedoch auch eine augusteische Datierung vorgeschlagen worden, cf. den Katalogteil *s. v.*

5414 Dazu die Diskussion oben 294.

5415 Zur Datierung dieses Theaters ausführlich oben 306.

5416 Das Theater wurde von Angehörigen der *gens Propertia* errichtet, wie aus einer sehr fragmentarischen Inschrift hervorgeht; cf. den Katalogteil *s. v.*

5417 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

n. Chr. nicht genauer datiert, vielleicht auch noch etwas später anzusetzen ist Mevania. Für Fanum Fortunae und Hispellum scheint nur eine Datierung allgemein in der Kaiserzeit festzustehen. Auch wenn das Gesamtbild weniger eindeutig ist als für die *regio* V, wird doch deutlich, dass auch in der *regio* VI ein Schwerpunkt der Theaterbauaktivität in der augusteischen Zeit liegt, während sichere Beispiele für ein spätere Theaterbauten fehlen[5418]. Auch in den *regiones* V und VI gibt es Zeugnisse für spätere Bauaktivitäten und damit für eine Nutzung der Theater. In Faleria sind 43 n. Chr. nicht näher bekannte Arbeiten ausgeführt worden, und in antoninischer Zeit wurde die Cavea um ein drittes *maenianum* erweitert. Eine Erweiterung des Bühnenbereichs durch Anfügen von seitlichen Apsiden ist in Asculum in das späte 1. oder frühe 2. Jahrhundert zu datieren. In Ocriculum wurde der Statuenschmuck des Theaters in antoninischer Zeit erneuert, möglicherweise waren damit auch bauliche Massnahmen verbunden. In Urbs Salvia, wo der Baugrund nicht sehr gut ist[5419], waren bereit am Ende des 1. Jahrhunderts Erneuerungsarbeiten notwendig geworden. In Helvia Ricina sind Restaurierungsarbeiten für die severische Zeit belegt. Die verschiedenen Reparaturen in der Cavea von Spoletium sind nicht genauer datiert. Erwähnenswert ist, dass in Hispellum noch für die konstantinische Zeit eine *laetitia theatralis* bezeugt wird.

Für die *regio* VII *Etruria* sind 14 Theater belegt, nämlich Arretium, Caere, Castrum Novum, Faesulae, Falerii Novi, Ferentium, Florentia, Luca, Lucus Feroniae, Pisae, Planasia, Veii, Volaterrae und Volsinii[5420]. Nur einzelne davon stehen in alten etruskischen Städten wie Arretium, Caere, Veii oder Volaterrae; jüngere etruskische Städte sind Falerii Novi und Volsinii. Die Mehrzahl gehört zu römischen Neugründungen, nämlich Castrum Novum, Faesulae, Ferentium, Florentia, Luca, Lucus Feroniae, Luna und Pisae. Für sich steht das Villentheater von Planasia, dem Verbannungsort des *Agrippa Postumus*; die Lage ist dort durch besondere historische Umstände erklärt, der Bau reiht sich unter die Villentheater ein, wie sie in der *regio* I mehrfach bezeugt sind[5421]. Insgesamt ist die Anzahl von Theaterbauten in der *regio* VII eher gering, obgleich ein guter Teil der zu Beginn der Kaiserzeit wichtigen städtischen Zentren vertreten sind; in dieser Tatsache spiegelt sich die vergleichsweise geringe Bedeutung Etruriens in dieser Zeit; die Urbanisierung war hier weniger umfassend als in Umbrien oder im *Picenum*. Auch in der *regio* VII sind die meisten Theater in augusteische Zeit oder unmittelbar danach zu datieren, nämlich Caere, Castrum Novum, Faesulae[5422], Ferentium, Luca, Luna, Volsinii und Volaterrae, während Veii vielleicht in tiberische, Florentia in die frühe iulisch-claudische, Falerii Novi[5423] und Luna [5424]in claudische Zeit fallen. Allgemein in das 1. Jahrhundert n. Chr. wird Arretium[5425] gesetzt. Pisae ist kaiserzeitlich, aber nicht näher einzugrenzen. Nur von einem Bau, Lucus Feroniae[5426], bleibt die Bauzeit ganz unbekannt. Auch in der *regio* VII fällt die hauptsächliche Bauaktivität somit in die augusteische Zeit, mit einigen weiteren Aktivitäten in den anschliessenden Jahrzehnten. Ein Theater, das mit Sicherheit in spätere Zeit zu datieren wäre, ist bisher nicht bekannt. Auch bei einigen Theatern der *regio* VII sind Nachrichten über die Benutzungszeit erhalten. In Faesulae wurden Teile des Statuenschmucks in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts und vielleicht nochmals im mittleren 3. Jahrhundert erneuert. In Ferentium ist das Bühnenhaus in antoninischer oder severischer Zeit weitgehend erneuert und mit einem neuen Statuenschmuck ausgestattet worden[5427]. Zwischen 300 und 320 n. Chr. erfolgten Reparaturarbeiten im *hyposcaenium*, was zeigt, dass das Theater noch für Aufführungen benutzt wurde. In Volsinii sind noch für die konstantinische Zeit *ludi scaenici* belegt. In Veii war das Theater mit Sicherheit im Jahr 256 n. Chr. noch in Benutzung. In Arretium wurde die *scaenae frons* in antoninischer Zeit restauriert. Ein Umbau in Falerii Novi ist nicht genauer datiert. Besonders gut bekannt ist die Geschichte des Theaters von Volaterrae. In claudischer Zeit wurde hier eine zusätzliche *basilica* errichtet, im 3. Jahrhundert erfolgte der Umbau zu einer Arena. Noch für die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts sind Reparaturarbeiten belegt, am Ende des 3. Jahrhunderts wurde der Bau dann aufgegeben.

5418 Zur Datierung der Theater der *regiones* V und VI in das Ende der Republik und in die augusteische Zeit auch Luni, Archeologia nelle Marche a. O. 28

5419 Auch moderne Restaurierungsmassnahmen sind davon betroffen, cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

5420 Ein inschriftliches Zeugnis nennt für Forum Clodii sechs Tage dauernde *ludi*, doch wird damit noch kein fester Theaterbau bezeugt. cf. den Katalogteil *s. v.*

5421 Allgemein zu den Villentheatern cf. unten 535f.

5422 Der noch im letzten Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. begonnene Bau wurde erst unter Kaiser Claudius fertiggestellt.

5423 Die Cavea geht möglicherweise in spätrepublikanische Zeit zurück, cf. den Katalogteil *s. v.*

5424 Luna ist möglicherweise noch etwas später errichtet worden, cf. den Katalogteil *s. v.*

5425 Vermutet worden ist eine augusteische oder iulisch-claudische Entstehungszeit.

5426 Die Existenz des Theaters bleibt unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

5427 Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.*

Schliesslich sind die vier nördlichen *regiones* näher zu betrachten[5428]. Nur drei Theaterbauten, nämlich Ariminum, Bononia und Parma; sind für die *regio* VIII *Aemilia* auf der Nordseite des Apennins zu nennen. Hinzu kommen das inschriftlich für das 5. Jahrhundert n. Chr. belegte Theater von Ravenna und vielleicht Claterna[5429] Die geringe Anzahl von nachgewiesenen Bauten wird auch mit dem Fundzufall zu tun haben, denn auch weitere Städte an der *via Aemilia* dürften ein Theater besessen haben. Aber auch die vergleichsweise geringe Urbanisierung der *regio* VIII, wo es abseits der *via Aemilia* kaum städtische Siedlungen gegeben zu haben scheint[5430], spiegelt sich in der Zahl bekannter Theater. Hinsichtlich der Zeitstellung fällt das Theater von Bononia aus dem Rahmen, welches zu den sehr frühen Theaterbauten Italiens zählt. Wie schon bei der Einzelbesprechung festgehalten worden ist[5431], wird es sich nicht um einen Einzelfall handeln, sondern der Fundzufall muss hier seine Rolle gespielt haben. Bei diesem frühen Theater ist der ursprüngliche Bühnenhausbereich bereits in augusteischer Zeit durch einen Neubau ersetzt worden. Um oder nach 50 n. Chr. ist dann auch die Cavea vollständig neu gebaut worden. Parma ist spätaugusteisch oder bald danach zu datieren, Ariminum gehört in die augusteische oder in die iulisch-claudische Zeit. Beide Neubauten, und auch der Umbau des Bühnenbereichs in Bononia stehen im Zusammenhang der Theaterbauaktivitäten augusteischer Zeit in Italien.

In der *regio* IX *Liguria*, welche sich von der Küste über den Appennin bis an den *Padus* erstreckt, sind sieben Theaterbauten nachgewiesen, nämlich Albintimilium, Aquae Statiellae, Augusta Bagiennorum, Genua, Hasta/Asta[5432], Libarna und Pollentia. Zwei davon, Albintimilium und Genua, liegen an der Küste, die übrigen nördlich der Wasserscheide[5433]. Auch hier handelt es sich durchwegs um städtische Theater. Die Anzahl bezeugter Bauten ist im Vergleich zur Dichte der städtischen Siedlungen insbesondere im nördlichen Teil der *regio* IX gering, sodass auch hier vermutet werden muss, dass die Forschungslage ungenügend ist. Neuentdeckungen sind, wie das erst kürzlich identifizierte Theater von Aquae Statiellae zeigt, noch immer möglich. Die Theaterbauten der *regio IX* sind, soweit ihre Erbauungszeit bekannt ist, erst im Verlauf der Kaiserzeit entstanden. Augusta Bagiennorum gehört in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts der Kaiserzeit, Libarna an dessen Ende oder in den Beginn des folgenden Jahrhunderts; schon bald danach mussten dort Reparaturarbeiten durchgeführt werden. Hasta/Asta wird ins 1. Jahrhundert n. Chr. datiert. Albintimilium ist im späten 2. und frühen 3. Jahrhundert gebaut worden: es ist das späteste Theater, das aus Italien bekannt ist. Offen ist die Datierung von Aquae Statiellae, Genua und Pollentia. Dennoch wird man vermuten können, das in der *Liguria*, einer *regio*, welche vor Augustus nicht zu Italien gezählt worden ist, die Vorliebe für Theaterbauten in der augusteischen Zeit noch ohne Auswirkung geblieben ist. Über die weitere Nutzung der ligurischen Theater ist nichts Genaueres bekannt, eine Bautätigkeit im 3. Jahrhundert in Libarna bleibt unsicher.

Bemerkenswert hoch ist mit 18 Zeugnissen die Zahl der Theaterbauten in der *regio* X *Venetia*, zu welcher auch *Histria* zählt. Es handelt sich um die Theater von Acelum, Altinum[5434], Aquileia, Ateste, Atria, Brixia, Civitas Camunorum, Concordia, Mons Aegrotorum, Opitergium, Patavium, Pola (Theater am Kapitolshügel), Pola (Theater am Monte Zara), Tarvisium, Tergeste, Tridentum, Verona und Vicetia. Neben Bauten in den grossen Zentren – Pola verfügte sogar über zwei Theaterbauten – finden sich auch Bauten in der eher abgelegenen Siedlung Civitas Camunorum am Alpenfuss und in kleineren Landstädten abseits der grossen Achsen wie Acelum. Die meisten Theater liegen jedoch in den bedeutenderen Städten an den grossen Strassenachsen, und wenn hier in einigen Fällen, etwa in *Cremona* oder *Mantua*, bisher keine Theater nachgewiesen sind, wird auch hier der Fundzufall spielen. In der vergleichsweise grossen Zahl von Bauten spiegelt sich die dichte städtische Besiedlung der *regio* X, im Gegensatz etwa zur *regio* VIII. Was die Zeitstellung der Theater der *regio* X angeht, gehört ein grosser Teil der Bauten, soweit sie datiert werden können, in die augusteische

[5428] Mit der Position der Theater der *regiones* VIII-IX in Bezug auf die Stadtanlagen befasst sich M. Verzàr, A proposito della posizione extraurbana dei teatri romani: il caso cisalpino, in Splendida Civitas nostra. Studi archeologici in onore di Antonio Frova (1995) 95–118.

[5429] Die Existenz eines Theaters bleibt unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

[5430] Ausnahmen sind *Veleia*, wo bisher kein Theater bezeugt ist, oder *Forum Novum*.

[5431] cf. oben 298f.

[5432] Möglicherweise ein Amphitheater, cf. den Katalogteil *s. v.*

[5433] Die Theater im Piemont, zu denen auch die hier genannten Bauten nördlich der Wasserscheide zählen, behandelt zusammenfassend Papotti, Strutture per spettacolo a. O. (oben Anm. 3114) 101–111.

[5434] In einer Grabinschrift aus Altinum ist als Stifter ein *pantomimus* genannt, doch muss der Auftrittsort des Bühnenkünstlers nicht Altinum gewesen sein. Auch auf einer Urne ist die Inschrift *pantomimus* eingeritzt.

Zeit, nämlich Aquileia[5435], Concordia, Mons Aegrotorum, Patavium, das Theater am Kapitolshügel von Pola, Verona[5436] und Vicetia[5437]. Sicher jünger sind das Theater am Monte Zara in Pola, im Weiteren Acelum[5438], Brixia[5439] und Civitas Camunorum[5440] aus flavischer Zeit sowie Tergeste, welches inschriftlich zwischen 98 und 102 n. Chr. datiert ist. Ateste[5441], Atria, Opitergium[5442], Tarvisium[5443] und Tridentum können nicht genauer datiert werden. Insgesamt ist deutlich, dass auch die Theaterbauten der *regio* X, mit wenigen Ausnahmen, im Zusammenhang der augusteischen Theaterbautätigkeit zu sehen sind. Die jüngeren Bauten müssen aus lokalen Gegebenheiten heraus erklärt werden. Wenn sich unbedeutendere Ort wie Acelum oder Civitas Camunorum erst im Lauf des fortgeschritteneren 1. Jahrhunderts ein Theater leisten konnten, braucht dies nicht zu verwundern. In Pola wurde das augusteische, an sich schon recht grosse Theater am Kapitolshügel um die Mitte des 1. Jahrhunderts durch ein noch grösseres ergänzt oder ersetzt. Das flavische Theater im ganz im Westen der *regio* X gelegenen Brixia geht mit den Bauten der angrenzenden, unten zu besprechenden *regio* XI zusammen. Ob es im peripher gelegenen Tergeste schon ein augusteisches Theater gegeben hat, wie vermutet wurde, bleibt offen; der erhaltene Bau ist jedenfalls einheitlich und inschriftlich datiert[5444]. Bei einigen Bauten wissen wir etwas mehr über ihre Benutzungszeit. Die dreigeschossige *scaenae frons* und die *summa cavea* in Brixia wurden in severischer Zeit hinzugefügt, spätere Umbauten bleiben undatiert. Das Theater von Vicetia wurde in hadrianische Zeit erneuert, sein Skulpturschmuck in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts erweitert. Undatiert bleibt der Umbau des Bühnenhausbereichs in Mons Aegrotorum. In den Theatern von Concordia und von Patavium wurden am Ende des 1. Jahrhunderts Restaurierungsarbeiten ausgeführt. Restaurierungen in Verona sind inschriftlich in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts datiert. Das Theater von Concordia wurde in der zweiten Hälfte des 4. oder im frühen 5. Jahrhundert zerstört, dasjenige von Tergeste vielleicht von den Langobarden im Jahr 568 n. Chr.; offen bleibt, wie lange diese Bauten zuvor noch für Aufführungen genutzt worden sind. In Brixia ist die Benutzung des Theaters für Bürgerversammlungen noch im Jahr 1173 belegt, in Vicetia stand das Theater bis ins Mittelalter teilweise aufrecht, erlitt beim Brand der Stadt 1236 Schaden und verfiel danach rasch.

Schliesslich sind noch die Bauten der *regio* XI *Transpadana* heranzuziehen, insgesamt neun Theater: Augusta Praetoria Salassorum, Augusta Taurinorum, Bergomum[5445], Comum, Eporedia, Laus Pompeia, Mediolanum, Ticinum und Vercellae[5446]. Hinzu kommt auf Grund eines Inschriftzeugnisses vielleicht ein Theater in Dertona. Die zwischen *Padus* und Alpensüdfuss gelegene *regio XI* war eine nur wenig urbanisiert. Für die meisten bekannten städtischen Siedlungen sind jedoch Theaterbauten belegt. Eine Ausnahme ist nur *Novaria*, wo wohl ebenfalls ein Theater zu vermuten ist. Die *Transpadana* hat vor Augustus nicht zu Italien im engeren Sinn gezählt, war, zusammen mit den *regiones* VIII *Aemilia*, IX *Liguria* und X *Venetia et Histria*, Teil der Provinz *Gallia Cisalpina*. Das früheste Beispiel für einen Theaterbau in dieser *regio*, der vielleicht noch ganz im Ende der Republik, spätestens aber in augusteischer Zeit errichtet worden ist, stand in der caesarischen Koloniegründung Comum. Augusta Praetoria ist nicht in der Gründungszeit der römischen Kolonie in der frühaugusteischen Zeit entstanden, wie früher angenommen wurde, eine spätaugusteische Datierung ist aber nicht auszuschliessen. Kaum fassbar ist eine erste Bauphase von Augusta Taurinorum, welche ebenfalls noch augusteisch sein könnte, auch wenn sie nicht in die Anfänge der augusteischen Stadtgründung zurückreicht; sie soll zum guten Teil aus Holz bestanden haben[5447]. Das

5435 Die Identifikation des Theaters ist nicht ganz sicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

5436 Die Bauarbeiten haben sich offenbar lange hingezogen, der Schmuck der Terrassen oberhalb des Theaters ist neronisch zu datieren.

5437 Das Theater ist erst in claudischer Zeit fertiggestellt worden.

5438 Nach den neuen Grabungen wird der Bau um die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. datiert, cf. dazu und für die älteren Datierungsvorschläge den Katalogteil *s. v.*

5439 Vermutet wurde, dass die Planung in die augusteische Zeit zurückgeht, doch bleibt dies ganz unsicher.

5440 Vermutet wurde ein Vorgängerbau aus augusteischer Zeit, nach 16 v. Chr.

5441 Die Existenz eines Theaters in Ateste ist nicht gesichert, cf. den Katalogteil *s. v.*

5442 Die Zuweisung der identifizierten Baureste an ein Theater bleibt unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

5443 Die Existenz des Theaters bleibt unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

5444 Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.*

5445 Die Existenz des Theaters bleibt unsicher.

5446 Eine zusammenfassende Besprechung, welche auch die Theater des nördlichen Bereichs der *regio IX Liguria* einschliesst, findet sich bei C. Carducci, Dioniso 6, 1938, 297–303. Zu den hier genannten Bauten nördlich der Wasserscheide auch Papotti, Strutture per spettacolo a. O. (oben Anm. 3114) 101–111, welche sich besonders auch mit den Theaterbauten im Rahmen der jeweiligen Stadtgeschichte befasst.

5447 Die völlig ungenügende Publikationslage reicht für eine genauere Beurteilung nicht aus, Zweifel an der Existenz dieser frühen Bauphase lassen sich nicht ganz ausräumen. Zum Forschungs- und Pub-

erhaltene Theater ist nach 69 n. Chr. errichtet. Das Theater von Mediolanum ist in mittelaugusteischer Zeit errichtet worden[5448]. Eporedia ist vielleicht erst in hadrianischer Zeit erbaut worden[5449]. Nur allgemein in die Kaiserzeit datiert werden das sehr schlecht erhaltene Theater von Laus Pompeia sowie diejenigen in Ticinum[5450] und Vercellae. Nicht datiert sind Bergomum und Dertona. Trotz der teilweise unsicheren Datierungsvorschläge für die Bauten scheint es doch wahrscheinlich, dass eine erste Theaterbauaktivität auch in der *regio* XI in die augusteische Zeit oder unmittelbar danach fällt; sie scheint vor allem die neu angelegten Koloniestädte betroffen zu haben[5451]. Über die Lebenszeit der Theater der *regio* XI ist nicht sehr viel bekannt. In Augusta Taurinorum erhielt die Cavea nach einer Zerstörung in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts eine neue kurvenförmige Aussenfassade, und auch das Bühnenhaus wurde vollständig erneuert; in der Mitte des 3. Jahrhunderts wurde die Cavea noch einmal erweitert. Das Theater von Augusta Praetoria stand bis in das 5. Jahrhundert aufrecht. Das Theater von Mediolanum wird in einem Text des *Ausonius* im 4. Jahrhundert erwähnt und diente noch im 12. Jahrhundert für die Volksversammlung. Es ging wohl bei der Zerstörung der Stadt durch Friedrich I Barbarossa im Jahr 1162 zu Grunde.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass, wie dies schon Vitruv in den schon genannten Textstellen I 7, 1, auch I 3, 1, voraussetzt, Theaterbauten in Italien offensichtlich ein fester Bestandteil einer städtischen Siedlung gewesen sind. Insbesondere in denjenigen *regiones*, wo wie im *Picenum*, die Zahl der Städte vergleichsweise gering und die nachgewiesenen Theaterbauten verbreitet sind, hat sich dies ganz deutlich gezeigt. Was die zeitliche Stellung angeht, ist eine Reihe von Theatern bereits in spätrepublikanischer Zeit errichtet worden, einige davon noch, bevor mit dem *theatrum Pompei* das erste feste Theater in Roma erbaut wurde[5452]. Der grösste Teil aller Theater Italiens ist in augusteischer Zeit oder unmittelbar danach fertiggestellt worden, wie dies in der Forschung schon längst festgestellt worden ist[5453]. Daneben sind auch einige Bauten bekannt, die erst später errichtet worden sind. Das jüngste Theater ist Albintimilium, welches im späteren 2. Jahrhundert begonnen und erst im Beginn des 3. Jahrhunderts fertiggestellt worden ist. Weitere nicht vor der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. errichtete Theater in Italien sind[5454] Antium, Ferentinum, Privernum und Trebula in der *regio* I, Beneventum in der *regio* II, Reate und Teate in der *regio* IV, Helvia Ricina in der *regio* V, Augusta Bagiennorum und Libarna in der *regio* IX, Brixia, Civitas Camunorum, das Theater am Monte Zara in Pola und Tergeste in der *regio* X sowie Eporedia in der *regio* XI. Auch wenn im einen oder anderen Fall nicht ausgeschlossen werden kann, dass es sich um einen Ersatz für einen älteren Theaterbau handeln könnte, kann doch festgehalten werden, dass die Theaterbautätigkeit auch in der mittleren Kaiserzeit nie ganz abgebrochen ist. Warum einzelne Städte sich erst in der nachaugusteischen Zeit ein Theater errichtet haben, zuvor also – mit Ausnahme von Pola – noch kein solches Bauwerk besassen, muss für jeden Ort einzeln erklärt werden. Die Wertschätzung der Theater in späterer Zeit kommt auch in den nicht selten bezeugten und oben im Einzelnen genannten Erneuerungen und Ausbaumassnahmen im 2. Jahrhundert und noch bis in die Mitte des folgenden Jahrhunderts zum Ausdruck, in Minturnae 3 , in Saepinum 2 und in Ferentium 3 sogar noch im 4. Jahrhundert. Im späten 4. Jahrhundert wurde in Ostia 3 Arbeiten im Zusammenhang mit einer Kolymbethra ausgeführt; eine entsprechende Anlage in Venafrum ist nicht genauer datiert, doch ist dieses Theater offenbar 364 n. Chr. beschädigt und danach aufgegeben worden. Gelegentlich, etwa in Lokroi Epizephyrioi und in Volaterrae, wurde das Theater im 3. Jahrhundert in eine Arena umgewandelt[5455].

Auch wenn festzuhalten ist, dass die meisten Theaterbauten in Italien in der augusteischen Zeit und unmittelbar danach errichtet worden sind, darf diese Datierung nicht verallgemeinert werden. Eine Tendenz in dieser Richtung ist in der älteren Forschung nicht zu verkennen, so wenn für

likationsstand cf. Papotti, Strutture per spettacolo a. O. 107–111 mit Anm. 22 (die dort genannten neuen Untersuchungen von 1995/96 sind bisher unpubliziert geblieben).

5448 Eine spätrepublikanische Datierung, wie sie vorgeschlagen wurde, lässt sich mit den erhaltenen Bauresten nicht vereinbaren.

5449 Auch eine Entstehung im 1. Jahrhundert n. Chr. ist vorgeschlagen worden, cf. den Katalogteil *s. v.*

5450 Die Zuweisung der erhaltenen Baureste an ein Theater bleibt unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

5451 Mediolanum ist 49 v. Chr. zum *municipium* mit römischem Bürgerrecht erhoben worden. Das Theater ist jedoch erst in mittelaugusteischer Zeit errichtet worden.

5452 cf. oben 293.

5453 cf. zuletzt etwa Bejor, Athenaeum 1979 a. O. (oben Anm. 5398). Auch Gros, L'architecture romaine 285–290.

5454 Wiederum abgesehen von den Villentheatern, welche unten 535f. besprochen werden.

5455 Dazu allgemein unten 763–770.

Ariminum[5456], Augusta Praetoria[5457] oder Brixia[5458] ohne wirkliche Belege augusteische Ursprünge angenommen werden oder wenn Tergeste entgegen der archäologischen und epigraphischen Evidenz, welche für eine frühtraianische Datierung spricht, aus allgemeinen Erwägungen heraus in die augusteische Zeit gesetzt wird[5459]. Vor diesen Hintergrund bleiben alle vorgeschlagenen augusteischen Datierungen, soweit sie nicht auf präzisen epigraphischen, technischen oder stratigraphischen Hinweisen beruhen, im Einzelnen weiter zu überprüfen.

Es ist nicht möglich, eine einheitliche Entwicklungslinie für die Theaterarchitektur in Italien nachzuzeichnen. Bereits im Zusammenhang der Analyse der einzelnen Elemente, aus welchen sich die westlichen Theater zusammensetzen, war immer wieder darauf hinzuweisen, wie vielfältig und im Einzelnen eigenständig die verschiedenen Bauten sind. Auch P. Gros, welcher im Rahmen eines Übersichtswerkes eine Gesamtdarstellung der kaiserzeitlichen Theater in der früheren Kaiserzeit gegeben hat, unterstreicht die Vielfalt im Einzelnen[5460], auch wenn er meint, mehr als dies hier geschieht, gewisse Linien einer allgemeinen Entwicklung ziehen zu können[5461]. Ein Entwicklungsschritt ist allerdings deutlich: Bei allen republikanischen Theatern, soweit dies noch fassbar ist, und dies gilt für Allifae, Cales, Tusculum, Scolacium, Alba Fucens und Bononia, sind die ursprünglichen Bühnenhäuser, von denen daher kaum Reste erhalten geblieben sind, zumeist schon in augusteischer Zeit durch Neubauten ersetzt worden[5462], welche den mittlerweile herausgebildeten Bühnenhaustypus mit architektonischer *scaenae frons* vertreten.

Über die Lebensdauer der Theater in Italien sind nur vergleichsweise wenige sichere Nachrichten überliefert worden[5463]. Während an einigen Orten wie in Tusculum und Scolacium die Theater bereits im 3. Jahrhundert aufgegeben wurden, sind andernorts, etwa in Amiternum, Hispellum oder Mediolanum, noch Aktivitäten, und, wie eben ausgeführt, auch bauliche Aktivitäten für das 4. Jahrhundert bezeugt. Während manche Bauten wie Venafrum schon in spätantiker Zeit oder wie Grumentum, Concordia, Tergeste und Augusta Praetoria, im frühen Mittelalter zerstört worden sind, ist in einigen Fällen, wie in Brixia, Vicetia, Mediolanum, eine Nutzung noch im Mittelalter belegt. Einzelne Bauten wie Abellinum (und wohl auch andere) sind sogar bis in die Neuzeit weitgehend aufrecht stehen geblieben.

Villentheater

Nun sollen einige zusammenfassende Bemerkungen zu den nicht sehr zahlreichen Theatern angefügt werden, welche Teile von kaiserlichen und anderen Villen gewesen sind[5464]. Es geht um die kaiserlichen Bauten im Albanum Domitiani, in der sogenannten Villa des Nero in Antium (wahrscheinlich ein Nymphaeum in Theaterform), auf der Insel Planasia, in *Sabaudia*[5465], in der Villa Hadriana in Tibur und um die Villentheater von Bauli und Pausilypum, wohl auch Surrentum und vielleicht Nemi[5466]. Bei den Villen von Bauli und von Surrentum ist der antike Besitzer nicht bekannt, in Nemi ist nur der Name der Person bekannt, welche das Theater restaurieren liess. Im Fall von Pausilypum ist der Villenkomplex 15 v. Chr. in den Besitz des Augustus übergegangen, offen bleibt, ob das Villentheater und das mit diesem zusammengehende Odeion vor dem Besitzerwechsel oder danach zu datieren sind[5467]. Villenthea-

[5456] So J. Ortalli, in: Antichità altoadriatiche 41, 1994, 295f. Die Evidenz scheint eher für einen etwas späteren Ansatz zu sprechen.

[5457] So Gros, L'architecture romaine 286, obgleich das Theater ältere Häuser überbaut; cf. den Katalogteil *s. v.*

[5458] cf. zuletzt A. Frova, in: B. M. Scarfì, Studi di archeologia della X regio in ricordo di Michele Tombolani (1994) 349. Rossi, Brescia a. O. (oben Anm. 4195) 127. Akzeptiert auch schon von Bejor, Athenaeum 1979 a. O. 133.

[5459] Dazu im Einzelnen der Katalogteil *s. v.* Die Frühdatierung wird von Gros, L'architecture romaine 286 übernommen.

[5460] cf. Gros, L'architecture romaine, besonders 288 und 290. Die chronologische Entwicklung der Bühnenhäuser in Italien, wie sie Courtois 290–302 skizziert, beruht in manchen Punkten auf überholten Einzeldatierungen und auf einer von der unseren abweichenden Beurteilung der einzelnen Theaterbauten, worauf oben bei der Analyse der Elemente des Bühnenbereichs jeweils eingegangen worden ist.

[5461] Etwa Gros, L'architecture romaine 288 bezüglich des Unterbaus der Cavea. cf. auch E. Frézouls, in: Landes, Le goût du théâtre a. O. (oben Anm. 4521) 28.

[5462] Nur in Cales und vielleicht in Scolacium 2 ist das neue Bühnenhaus einige Jahre später zu datieren, cf. den Katalogteil s. v.

[5463] Zusammenfassend zu den Theatern in Italien und Sizilien in der Spätantike: V. Malineau, Le théâtre dans les cités de l'Italie tardo-antique, in: M. Ghilardi/Ch. J. Goddard/P. Porena, Les cités de l'Italie tardo-antique (IVe-VIe siècle). Institutions, économie, société. culture et religion (2006) 187–203.

[5464] R. Taddei, Gli edifici teatrali privati in Italia tra il I secolo a. C. ed il II secolo d. C.: Funzione e tipologia, AnnPerugia 33, n. s. 19, 1997/2000, 287–389, stellt heterogenes Material zusammen, neben Theaterbauten in Kaiservillen, die man kaum als private Theater bezeichnen wird, auch verschiedene Bauten in der Form von halbkreisförmigen Porticus oder den Canopus der Villa Adriana. Zu den Villentheatern auch E. Laurenzi, Il 'teatro' nelle residenze private, ScAnt 12, 2004–2005, 669–676.

[5465] Die Deutung einiger unpublizierter Baureste in der Villa des Domitian als Theater bleibt ganz unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

[5466] cf. den Katalogteil *s. v.*

[5467] Die Forschungsmeinung ist nicht einheitlich, doch scheinen die neuesten Bauuntersuchungen auf ein frühaugusteisches Datum zu

ter sind offensichtlich eine seltene, auf Rom und Kampanien beschränkte Gattung. Sie scheinen in den meisten Fällen eng mit dem Kaiserhaus verbunden gewesen zu sein, was insofern gut verständlich ist, als der westliche römische Theatertypus erst ganz am Ende der Republik herausgebildet worden ist. Aus der Verbindung mit dem Kaiserhaus erklärt sich auch das einzige etwas weiter vom Zentrum entfernte Beispiel, das Villentheater auf der kleinen Insel Planasia südwestlich von *Ilva* (Elba), Verbannungsort eines Mitgliedes der kaiserlichen Familie, des *Agrippa Postumus*[5468].

Es fragt sich, welche konkrete Funktion die Villentheater gehabt haben. Im Fall des Albanum Domitiani, wo bedeutende Reste der aufwendigen *scaenae frons* aus Marmor erhalten sind, wird man nicht daran zweifeln, dass das Theater für Aufführungen genutzt wurde. Dasselbe dürfte auch für das sogenannte Akademietheater in der Villa des Hadrian in Tibur gelten. Auf der anderen Seite gibt es Villentheater, für welche nur eine dekorative Verwendung als Gartenschmuck angenommen werden kann. Bauli verfügte über keine Bühne und kein Bühnenhaus. Im Theater von Pausilypum liegt an der Stelle des Bühnenhauses ein Wasserbecken, in welchem vielleicht eine temporäre Bühne errichtet werden konnte; auch wenn es Aufführungen gegeben haben sollte, lag in deren Veranstaltung kaum die Hauptfunktion des Bauwerks. In Surrentum, wo nur ein kleiner Teil der Anlage erhalten geblieben war, scheint es sich um eine caveaförmige Exedra zu handeln. Auch in der kaiserlichen Villa von Antium hat es sich offenbar um ein theaterförmiges Nymphaeum gehandelt. Das Theater in der Villa von Planasia ist mit nur etwa 140 Plätzen sehr klein, doch scheinen Aufführungen von der Architektur her möglich gewesen zu sein, und man wird solche, auch angesichts der besonderen Funktion der Villa als Verbannungsort, nicht ausschliessen wollen. Fraglich ist schliesslich, welches die Funktion des griechischen Theaters in der Villa des Hadrian in Tibur gewesen ist; in der Villa gab es verschiedene architektonische Anlage, welche, wie ihre Benennungen, z. B. *Poicile* oder *Canopus*[5469], zeigen, insbesondere an bekannte Monumente an anderen Orten erinnern sollten. Ein griechisches Theater könnte in einem solchen Zusammenhang Sinn machen, ähnlich wie der in der Nähe gelegene Rundtempel der knidischen Aphrodite[5470]. Andererseits ist ein einfacher Bühnenbereich mit Bühne und Rückmauer nachgewiesen, welcher aber nur im Kern erhalten und daher in den Einzelheiten nicht mehr zu rekonstruieren ist. Ob das griechische Theater je für Aufführungen genutzt wurde, muss wohl offen bleiben.

40. Theater der Kaiserzeit in Sizilien und Sardinien

Die grosse Mehrzahl der Theater in Sizilien geht in die griechische Zeit zurück. Diese Bauten sind bereits im Zusammenhang der griechischen Theaterarchitektur besprochen worden. Nur vereinzelt scheint es in der Kaiserzeit noch Theaterneubauten gegeben zu haben. Die bekannten Beispiele sind Katane, das Heiligtumstheater im sogenannten Gymnasion in Syrakusai und wahrscheinlich auch Messana. Für Katane ist bereits für das Jahr 415 v. Chr. durch Frontinus 3, 2, 6 ein Theater bezeugt, doch ist der erhaltene Bau römisch. Inwieweit ältere Reste im römischen Theater verbaut sind, ist nicht deutlich, ebensowenig, ob diese zu einem Vorgängerbau gehört haben. Auch für Messana ist anzunehmen, dass es ein Theater griechischer Zeit gegeben hat, doch sind die wenigen bisher nachgewiesenen Reste auf Grund der Bautechnik wohl kaiserzeitlich. Ohne einen Vorläufer griechischer Zeit bleibt das Theater im sogenannten Gymnasion von Syrakusai, auch wenn andere Bauten desselben Komplexes möglicherweise noch in die späthellenistische Zeit zurückreichen könnten[5471]. Unsicher bleibt die Existenz eines Theaters in Panormos. Die beiden kaiserzeitlichen Odeia in Katane und Tauromenion werden später im Zusammenhang aller Odeia diskutiert[5472].

Betrachtet man zunächst die genannten römischen Neubauten, wird sogleich deutlich, dass die freigelegten Reste in Messana für eine genauere Analyse nicht ausreichen. Das Theater im sogenannten Gymnasion von Syrakusai ist ein Sonderfall, der ausserhalb jeder Typologie steht; an

weisen; cf. den Katalogteil *s. v.* Die beiden Theaterbauten in der Villa von Pausilypum sind bisher nur ungenügend publiziert.

5468 cf. zu diesem D. Kienast, DNP 1 (1996) 295, *s. v.* Agrippa [2].

5469 SHA Ael. 26,5. cf. S. Aurigemma, Villa Adriana (1961) 56f. 100–102.

5470 Im Tempel stand eine Kopie der berühmten knidischen Aphrodite des Praxiteles, cf. S. Aurigemma, Villa Adriana (1961) 44f., Taf. 2. E. Salza Prina Ricotti, Villa Adriana. Il sogno di un imperatore (2001) 388–390, Abb. 139.

5471 Mit den Theatern der Kaiserzeit in Sizilien befasst sich auch Z. Aktüre, Roman Period Theatres in Sicily: A Structuralist Approch, in: P. M. Militello/H. Öniz, Soma 2011. Proceedings of the 15th Symposium on Mediterranean Archaeology, held at the University of Catania 3–5 March 2011. BAR International Series 2695, 1 (2015) 593–601; der strukturalistische Ansatz führt zu keinen neuen Erkenntnissen.

5472 cf. unten 711. 713. Das sog. Odeion in Solus ist ein Buleuterion, cf. den Katalogteil *s. v.* Solus, Buleuterion.

Stelle eines Bühnenhauses dient die Längsseite eines älteren Tempels als Bühnenfront. Das Nischen-*pulpitum* und auch die Cavea mit ihrer Einteilung in vier *cunei* entsprechen dem Üblichen[5473]. Das Theater von Katane, welches in der erhaltenen Form nicht vor dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. errichtet wurde[5474], vertritt den westlichen römischen Theatertypus. Die nur wenig bekannte *scaenae frons* wird aus stilistischen Gründen ins frühe 3. Jahrhundert n. Chr. datiert, ihr Grundriss ist nur teilweise bekannt[5475]. Die Einrichtung einer Kolymbethra ist nicht näher datiert, erfolgte vielleicht erst im 4. Jahrhundert. Eine letzte inschriftlich bezeugte Restaurierung des Statuenschmucks im Theater fiel ins mittlere 5. Jahrhundert n. Chr., als das Theater offensichtlich noch in Gebrauch war.

Zwei ursprünglich griechische Theater Siziliens sind in der Kaiserzeit stark umgestaltet worden, nämlich das grosse Theater von Syrakusai und Tauromenion. In Syrakusai betrafen die Veränderungen insbesondere den Bühnenbereich, welcher zwei verschiedene Zustände (Syrakusai S 4 und S 5) aufwies. Da vom Aufgehenden des Bühnengebäudes nichts erhalten geblieben ist, ist die Interpretation im Einzelnen allerdings schwierig. Möglicherweise ist die erste römische Phase (S 4) in der Folge der römischen Koloniegründung von 21 v. Chr. zu datieren, während die zweite Phase flavisch oder traianisch anzusetzen ist. Der Grundriss des Bühnenhauses bleibt für beide Phasen unbekannt, für S 5 deuten die seitlichen Felsabarbeitungen vielleicht darauf hin, dass die *hospitalia* in Halbrundnischen eingefügt waren[5476]. Die publizierten rekonstruierten Pläne[5477] bleiben denn auch weitgehend hypothetisch, deutlich ist nur, dass beide Bühnen (S 4 und S 5) über eine Vorhangeinrichtung verfügt haben, ein typisch westliches Element[5478]. Ein später Umbau, welcher die Orchestra betraf, ist der Einbau einer Kolymbethra im 3./4. Jahrhundert n. Chr. (Syrakusai S 6)[5479]. Zur römisch-kaiserzeitlichen Theatergeschichte kann Syrakusai somit nicht viel beitragen.

Das einzige kaiserzeitliche Theater in Sizilien, dessen Form einigermassen zu fassen ist, ist dasjenige in Tauromenion. Was vom Theater von Tauromenion heute erhalten ist, ist ein Umbau des griechischen Vorgängers, der in weiten Bereichen einem Neubau gleichkam. Die Koilonform mit der Einteilung in neun Kerkides wurde vom griechischen Vorgängerbau übernommen, an den Flügeln jedoch beschnitten, die Sitzblöcke griechischer Zeit wurden wiederverwendet. Eine römische Erweiterung ist die *summa cavea* mit der *porticus*[5480]. Der Bühnenbereich mit den seitlichen *basilicae* und dem *postscaenium* entspricht dem westlichen römischen Typus, auch eine Vorhangeinrichtung fehlt nicht[5481]. Anders als bei den meisten anderen westlichen Theatern ist der Bühnenhauskomplex allerdings deutlich schmaler als die Cavea, was mit der Adaptation an die vorgegebene Anlage des Zuschauerraums im gewachsenen Fels zusammenhängen muss; die östliche *basilica* ist vor den nach Süden vorspringenden Fels gesetzt[5482].

Manche anderen griechischen Theater Siziliens haben in der Kaiserzeit möglicherweise weitergelebt, auch wenn dies nicht nachgewiesen ist[5483]. Nicht mehr bestanden haben aber jedenfalls Morgantina und das gradstufige Theater von Syrakusai. Akrai hat eine nicht näher datierte kaiserzeitliche Bauphase[5484]. Iaitas wurde nach einem nicht zu Ende geführten Umbau in frühaugusteischer Zeit aufgegeben[5485]. Segesta weist einen augusteischen Bauzustand und eine weitere kaiserzeitliche Veränderung auf[5486]. Solus dürfte bis zur Aufgabe der Stadt im frühen 3. Jahrhundert n. Chr. oder danach aufrecht gestanden haben[5487]. In Tyndaris wurde das Theater in der früheren Kaiserzeit in eine Arena umgebaut[5488], im 2. Jahrhundert n. Chr. nochmals restauriert und in spätantiker Zeit durch ein Erdbeben zerstört[5489]. Insgesamt lassen sich auf Grund der wenig aussagekräftigen Zeug-

5473 cf. oben 449 und 341.

5474 Zwei angeblich vorhandene ältere Zustände aus augusteischer und flavischer Zeit sind auf Grund des Publikationsstandes nicht fassbar. R. J. A. Wilson, in: Gentili, Catania antica, a. O. (oben Anm. 3267) 160.

5475 Bekannt ist die Halbrundnische eines seitlichen *hospitalium*, cf. oben 427 und den Katalogteil *s. v.*

5476 Zum Typus der *scaenae frons* schon oben 425 mit Anm. 4181.

5477 cf. L. Bernabò Brea, Palladio 17, 1967, 135, Abb. 56. Polacco/Anti, Siracusa 1 a. O. (oben Anm. 319) Taf. 28–30.

5478 Zur Vorhangeinrichtung in den westlichen Theatern cf. oben 456–475. Dort auch zu den beiden Einrichtungen im Theater von Syrakusai.

5479 Zu den Kolymbethren allgemein unten 770–777.

5480 Zu dieser im Einzelnen cf. oben 326. 353. 367–369.

5481 Sie nimmt eine kampanische Sonderform auf, cf. oben 460f.

5482 Dazu auch F. Sear, BSR 64, 1996, 62. cf. auch den Plan bei Bieber, History² 183, Abb. 635 (nach Serradifalco).

5483 Unbekannt bleibt die Lebenszeit der sizilischen Theater in Agyrion, Akragas, Halaisa und Heloros. Herakleia Minoa und Hippana. sind schon in hellenistischer Zeit aufgegeben worden.

5484 Nicht bekannt ist, wann das Theater ausser Gebrauch kam.

5485 Zu Iaitas 3, welches die Umwandlung in ein Theater römischer Art bringen sollte. cf. oben 264 und den Katalog *s. v.*

5486 Zu Segesta 3 oben 199f. und den Katalogteil *s. v.* Wann dieses Theater aufgegeben wurde, ist nicht bekannt.

5487 cf. V. Tusa, in A. Tusa Cutroni u. a., Solunto. Itinerari – XV (1994) 12. A. Wiegand, Das Theater von Solunt (1997) 30.

5488 Dazu allgemein unten 763–770.

5489 cf. Bernabò Brea, RIA 1964/65 a. O. (oben Anm. 1809) 142.

nisse kaum Aussagen allgemeiner Art über die kaiserzeitlichen Theaterbauaktivitäten in Sizilien machen[5490]. Dort, wo sie fassbar sind, folgen die Adaptationen der bestehenden Theater der griechischen Zeit dem westlichen römischen Vorbild und führen zu einer vollständigen Neugestaltung des Bühnenhauses, in Tauromenion auch des Sitzhauses.

Auf Sardinien ist neben dem Heiligtumstheater von Caralis aus republikanischer Zeit als einziger Theaterbau nur Nora bekannt[5491]. Dass nur gerade ein kaiserzeitliches Theater bekannt ist, hängt wohl nicht nur mit dem Forschungsstand zusammen, sondern auch mit der vergleichsweise geringen Bedeutung Sardiniens in dieser Zeit[5492]. Das Theater von Nora ist von der Grösse, der technischen Qualität und der Ausstattung her ein bescheidener Bau; wenn es eine architektonische Bühnenfront gegeben hat, von welcher allerdings keine Reste erhalten sind, muss auch diese sehr schlicht gewesen sein. Die *porticus post scaenam* soll eine spätere Erweiterung sein. Für das 5./6. Jahrhundert ist stratigraphisch eine Wiederbenutzung als Wohn- oder Gewerberaum nachgewiesen. Der Beitrag Sardiniens für die Theaterbaugeschichte bleibt somit marginal. Nur in der Diskussion um die Schallgefässe hat Nora eine Rolle gespielt[5493].

41. Theater der Kaiserzeit in Gallien, Britannien und Germanien: ein Sonderfall

In der vorliegenden Publikation werden die sogenannten gallo-römischen Theater nicht berücksichtigt. Bei diesen handelt es sich um eine besondere Gruppe von Theaterbauten, die zwar ihren Ausgangspunkt von den westlichen römischen Theatern nehmen, die aber einen eigenständigen Theatertypus bilden, bei welchem der Bühnenbereich stark reduziert ist[5494]. Zu den gallo-römischen Theatern liegt eine Reihe neuerer zusammenfassender Publikationen vor[5495].

In Gallien, Germanien und Britannien sind von insgesamt 31 Theaterbauten architektonische Reste bekannt, die zum klassischen westlichen Theatertypus mit einem ausgebauten Bühnenhaus gehören oder doch nicht eindeutig dem gallo-römischen Typus zuzuweisen sind, nämlich Aginnum[5496], Alba Helviorum[5497], Antipolis, Apta Iulia, Aquae Helveticae, Aquae Sextiae, Arausio, Arelate, Augusta Raurica 1[5498], Augusta Suessionum[5499], Augusta Tricastinorum, Augustodunum, Avennio, Baeterrae, Boutae[5500], Camulodunum, Carcasio, Divona Cadurcorum, Forum Iulii, Lopodunum, Lugdunum, Lugdunum Convenarum, Lutetia Parisiorum, Nemausus, Noviomagus, *Thénac*, Tolosa, Valentia, Vasio, Vienna, und Vindinum. Möglicherweise vom gallo-römischen Typus sind unter diesen Camulodunum, Lopodunum und Noviomagus, nicht näher einzuordnen sind die Reste von Theaterbauten in Aquae Helveticae, Augusta Tricastinorum, Avennio, Baeterrae, Carcasio und Valentia. Bei den in der *Narbonensis* gelegenen Bauten dürfte es sich, soweit sie tatsächlich existiert haben[5501], wie die besser erhaltenen bekannten Theater der Provinz nahelegen, um Bauten vom klassischen westlichen Typus handeln, während für Aquae Helveticae eher ein Bau vom gallo-römischen Typus anzunehmen ist. Ein Sonderfall, auf den hier nicht näher einzutreten ist, ist das Kulttheater von

5490 Zusammen mit den in spätantiker Zeit noch bekannten Theatern Italiens sind bei V. Malineau, Le théâtre dans les cités de l'Italie tardo-antique, in: Ghilardi/ Goddard/ Porena, Les cités de l'Italie a. O. (oben Anm. 5463) 187–203 auch die Bauten in Sizilien berücksichtigt.

5491 Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.* Eine Datierung in claudische Zeit ist nunmehr gesichert; die gerade Bühnenfront kann nicht als chronologischer Hinweis auf eine frühe Entstehungszeit verwendet werden, cf. oben 412.

5492 Zu Sardinien in römischer Zeit zusammenfassend E. Equini Schneider, in. G. Pugliese Carratelli (Hrsg.), Ichnussa. La Sardegna dalle origini all'età classica (1981) 477–484.

5493 Dazu oben 523.

5494 Zur Definition cf. U. Niffeler, Römisches Lenzburg: Vicus und Theater (1988) 161f. Frézouls, in: Landes, Le goût du théâtre a. O. (oben Anm. 4521) 30–32.

5495 cf. Niffeler, Römisches Lenzburg a. O. 83–176. Alle Theater in Gallien mit Einschluss derjenigen vom klassischen Typus sind zusammengestellt bei Ch. Landes (Hrsg.), Petit atlas des édifices de spectacles en Gaule Romaine, in: Le goût du théâtre a. O. 56–75; die beigegebenen Pläne a. O. 66–75 ermöglichen einen bequemen Überblick. cf. auch Frézouls, Le théâtre romain et la culture urbaine a. O. (oben Anm. 2649) 115–121. Gros, L'architecture romaine 294–298. T. Lobüscher, Tempel- und Theaterbau in den *Tres Galliae* und den germanischen Provinzen. Ausgewählte Aspekte (2002).

5496 Bekannt ist nur ein Teil der Cavea, doch spricht der Unterbau mit Radialkammern und Aufgängen eher für einen Bau des klassischen Typus, cf. den Katalogteil *s. v.*

5497 Möglicherweise war das Theater in seiner wenig bekannten ersten Phase vom gallo-römischen Typus, wie Landes, in: Le goût du théâtre a. O. 56 annimmt.

5498 cf. den Katalogteil *s. v.*

5499 Die Zugehörigkeit dieses grossen Baus zum klassischen Typus ist nicht ganz sicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

5500 Bei Landes, in: Le goût du théâtre a. O. 59 wird das nur schlecht bekannte Theater als gallo-römisch bezeichnet, doch spricht der Vorhanggraben (?) für einen Bau des klassischen Typus; cf. den Katalogteil *s. v.*

5501 Wenig sicher erscheint die Existenz von Augusta Tricastinorum, Avennio, Baeterrae und Carcasio.

Vienna. Glanum und Massilia sind Theater griechischer Tradition und bleiben ausser Betracht, ebenso die Odeia von Lugdunum und Vienna[5502].

Zu den durch Baureste nachgewiesenen Theatern kommen noch die elf bloss inschriftlich bezeugten Bauten von Beda, Brioratum, Eburomagus, *Echternach*, Forum Segusiavorum, Iatinum, *Mirebeau*, Narbo, Ninatiacum, Vesunna Petrucoriorum und Vicus Belginum hinzu[5503]. In den meisten Fällen wird es sich dabei um gallo-römische Bauten gehandelt haben, was auf Grund der Inschriften jedoch nicht zu klären ist. In Eburomagus und in Narbo, dem Hauptort der *Narbonensis*, liegen jedoch zweifellos Theater des klassischen westlichen Typus vor. Es fällt auf, dass sich die Inschriften in nicht weniger als sechs Fällen, nämlich in Beda, Brioratum, Forum Segusiavorum, *Mirebeau*, Ninatiacum und Vicus Belginum, auf die Stiftung oder Restaurierung eines *proscaenium* beziehen. In allen Fällen handelt es sich um Orte, an welchen kaum ein Theater des klassischen westlichen Typus anzunehmen ist. Mit *proscaenium* ist offenbar jeweils der Bühnenkomplex eines gallo-römischen Theaters bezeichnet, wo es kein grosses Bühnenhaus gab[5504]. Solche Bühnen konnten, wie die Inschrift von Forum Segusiavorum zeigt, auch bloss aus Holz bestehen. Sie scheinen des Öfteren als private Stiftungen errichtet worden zu sein.

Auch nach allen angeführten Einschränkungen bleibt eine nicht kleine Zahl von klassisch westlichen Bauten in Gallien, manche davon in einem guten Erhaltungszustand. Die Mehrheit der architektonisch nachgewiesenen klassisch westlichen Theater, nicht weniger als 17 Bauten, findet sich in der *Gallia Narbonensis*.[5505] Diesen stehen fünf Theater, nämlich Aginnum, Divona Cadurcorum, Lugdunum Convenarum, Noviomagus und *Thénac* in der *Gallia Aquitania*, vier Theater, nämlich Augustodunum, Lugdunum, Lutetia Parisiorum und Vindinum in der *Gallia Lugdunensis* und zwei Theater, Augusta Raurica 1 (?)[5506] und Augusta Suessionum in der *Gallia Belgica* gegenüber. Dazu kommen mit Camulodunum und Londinium zwei Theater in der *Britannia* und zwei Bauten, Aquae Helveticae und Lopodunum, in der *Germania Superior*. Darin spiegelt sich der Umstand, dass die *Narbonensis* viel früher und offensichtlich auch intensiver romanisiert worden ist als der Rest von Gallien, Germanien und Britannien. Der Präsenz zahlreicher klassischer Theater steht das Fehlen von gallo-römischen Bauten in dieser Provinz[5507] gegenüber. Ausserhalb der *Narbonensis* finden sich die klassischen Theater insbesondere in römischen Koloniestädten wie Augusta Raurica 1, Augusta Suessionum und Lugdunum, aber auch in einigen grossen einheimischen Zentren wie Aginnum, Augustodunum, Divona Cadurcorum, Lugdunum Convenarum, Lutetia Parisiorum, Noviomagus oder Vindinum. Ohne Erklärung bleibt der klassische Theaterbau von *Thénac*[5508], der mit lokaler Munifizenz zusammenhängen könnte. Die grosse Mehrzahl der bekannten Bauten der drei übrigen Provinzen, weit mehr als 100 Theater, gehört jedoch dem gallo-römischen Typus an[5509] und findet sich oft in sogenannten *conciliabula*, lokalen Verwaltungs- und Versammlungszentren[5510] und in Heiligtümern[5511]. Bei den angeführten Theatern der *Britannia* und der *Germania Superior* bleibt unsicher, ob es sich tatsächlich um Theater des klassischen westlichen Typus handelt; vor dem Hintergrund der eben angeführten Beobachtungen ist dies wohl eher wenig wahrscheinlich.

Als nächstes ist nach der chronologischen Verbreitung der klassischen Theater Galliens zu fragen. Unter denjenigen ausserhalb der *Narbonensis* ist keines vor der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. errichtet worden. Zu den ältesten Bauten gehört Augusta Raurica 1 aus neronischer Zeit oder kurz danach, doch bleibt das Bühnengebäude der ersten Phase unbekannt. Etwa gleichzeitig ist auch Camulodunum, vielleicht ein Theater des gallo-römischen Typus. Wenig jün-

5502 Zu den Odeia allgemein unten 703–754.

5503 Cf. Lobüscher, Tempel- und Theaterbau a. O. 21–23 mit Karte Abb. 1; Einzelne der dort genannten Inschriften sind mit ausgegrabenen gallo-römischen Theaterbauten zu verbinden, cf. Lobüscher, a. O. 37. Ganz unsicher sind die Zeugnisse für Kreuznach und Pachten: cf. R. Schindler, Germania 41, 1963, 28–38; W. Schleiermacher, Germania 41, 1963, 38–53, besonders 52. W. Schleiermacher, in: Corolla memoriae Erich Swoboda dedicata (Römische Forschungen in Niederösterreich 5, 1966) 209. Niffeler, Römisches Lenzburg a. O. 150f., no. 119. 122. Landes, in: Le goût du théâtre a. O. 59. 62 sowie die dort zitierte Literatur.

5504 Dazu Lobüscher, Tempel- und Theaterbau a. O. 39f.

5505 Zu diesen zusammenfassend P. Gros, Les théâtres de Gaule Narbonnaise, in: Landes, Le goût du théâtre a. O. 76–81.

5506 cf. den Katalogteil *s. v.*

5507 Cf. die Karten bei Niffeler, Römisches Lenzburg a. O. 234f., Karte 1–2; Landes, Le goût du théâtre a. O. 51, wo nur no. 117, Meyzieu (nicht ausgegraben) und no. 120 Boutae, wohl ein Theater des klassischen römischen Typus innerhalb der *Narbonensis* liegen.

5508 Das Theater hatte eine zweigeschossige Bühnenfront, cf. den Katalogteil *s. v.*, und war daher kaum vom gallo-römischen Typus, wie Niffeler, Römisches Lenzburg a. O. 145, no. 86 mit Karte 3 und Landes, Le goût du théâtre a. O. 64 angeben. Die Konstruktion der Cavea findet Parallelen z. B. in Augusta Raurica oder Libarna.

5509 cf. Niffeler, Römisches Lenzburg a. O. 165–176. Landes, Le goût du théâtre a. O. 50–75.

5510 cf. zuletzt Lobüscher, Tempel- und Theaterbau a. O. 38.

5511 cf. Niffeler, Römisches Lenzburg a. O. 160.

ger sind Augustodunum und Divona Cadurcorum. In den Jahren um 100 n. Chr. sind Aginnum, Augusta Suessionum und Lugdunum Convenarum errichtet worden, wenig später Lutetia Parisiorum. In die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts gehören Noviomagus und *Thénac*, ins 2. Jahrhundert datiert auch Lopodunum. Die Datierung von Vindinum lässt sich innerhalb der Kaiserzeit nicht präzisieren, doch besteht kein Grund zur Annahme, es handle sich um einen besonders frühen Bau. Offen bleibt die Datierung von Aquae Helveticae und von Londinium. Die Zusammenstellung macht deutlich, dass die klassischen westlichen Theater in den drei Gallien innerhalb von höchstens einem Jahrhundert zu datieren sind.

Vor diesem Hintergrund ist die Datierung des Theaters von Lugdunum zu beurteilen, für welches drei unterschiedliche Ansätze, die frühaugusteische Zeit, das zweite Viertel des 1. Jahrhunderts und die Zeit nach 64/65 n. Chr. vorgeschlagen worden sind[5512]. Mit Blick auf die oben diskutierten Datierungsansätze für die Theater der drei Gallien erscheint der frühe Ansatz, welcher sich auf einen Detailvergleich von Architekturformen abstützt, wenig wahrscheinlich; sollte er zutreffen, wäre Lugdunum eines der ältesten Theater in Gallien.

Was die *Narbonensis* angeht, soll zunächst auf einige Datierungsprobleme hingewiesen werden. Festzuhalten ist, dass aus diesem Gebiet keine spätrepublikanischen Theaterbauten bekannt sind. In der älteren Literatur war man nicht selten davon ausgegangen, dass die grossen Theater von Arausio und Arelate bald nach der Koloniegründung 46 v. Chr. oder jedenfalls bereits in augusteischer Zeit erbaut worden seien[5513]. Eine augusteische Datierung ist für Arelate allgemein akzeptiert, doch schwanken die vorgeschlagenen Ansätze innerhalb der Regierungszeit nicht unbeträchtlich. Die Datierung ist auf das augusteische Bildprogramm der Altäre aus dem Orchestrabereich und auf den Fund einer grossen Augustusstatue im Hüftmantel vom Kopftypus Primaporta[5514], die in der Mittelnische der *scaenae frons* aufgestellt war, abgestützt. Augusteisch oder vielleicht tiberisch ist das erste Theater in Alba Helviorum, das möglicherweise vom gallo-römischen Typus gewesen ist. Die Datierung von Apta Iulia ist in Analogie zu Arausio und Arelate augusteisch oder frühkaiserzeitlich angesetzt worden, ohne dass der Bau selber bisher einen Datierungsanhalt geliefert hätte. Spätaugusteisch oder in die frühe iulisch-claudische Zeit wird Aquae Sextiae datiert. Weniger eindeutig ist der Befund in Arausio. Auch hier war das Theater wegen der Präsenz einer Porträtstatue, in welcher Augustus erkannt wurde, in augusteische Zeit gesetzt worden. Allerdings hat sich dann gezeigt, dass die Statue auf Grund ihrer Typologie nicht früher als domitianisch sein kann. Auch die *scaenae frons* ist von ihrem Typus her kaum älter als domitianisch. Sie nimmt wohl als Vorbild die flavische Erneuerung des Pompeiustheaters in Roma auf, wo der Typus wohl erstmals im Westen verwendet worden ist[5515]. Dennoch wird das Theater in der neuen Literatur wieder augusteisch, oft spätaugusteisch datiert[5516]. Die Kaiserstatue müsste dann auf eine spätere Veränderung zurückgehen. Schwer zu erklären bleibt jedoch der besondere Typus der Mittelnische. Auch für das Theater in Vienna ergeben sich Datierungsschwierigkeiten. Die meist vertretene augusteische Datierung beruht auf Analogieschlüssen, der Bau selber hat keinen Anhaltspunkt für seine Zeitstellung geliefert. Auch eine Datierung in die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr., wie sie von anderer Seite vorgeschlagen worden ist, bleibt ohne Abstützung. Nachaugusteisch, aber noch in die erste Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. wird Vasio datiert; die Datierung beruht auf im Theater gefundenen Kaiserbildnissen und wird das Richtige treffen. Gleichfalls ohne genauere Datierungshinweise bleibt das Theater von Forum Iulii, auch wenn eine eher frühe Datierung nicht ausgeschlossen scheint. Die übrigen Theater der *Narbonensis*, welche nur wenig bekannt sind, geben für die Datierungsproblematik nichts her. Zusammenfassend ist zu sagen, dass das Bild von einer einheitlichen Gruppe augusteischer Theater in der *Narbonensis*, wie es in der Forschung gezeichnet worden ist, kaum der Realität entspricht und zum guten Teil auf Analogiedatierungen beruht. Die Theaterbautätigkeit hat sich hier möglicherweise über das ganze 1. Jahrhundert n. Chr. und darüber hinaus erstreckt. Deutlich ist immerhin, dass die ältesten Theater wie Alba Helviorum 1, Arelate oder Vasio den Theaterbauten in den *Tres Galliae* zeitlich mit Sicherheit vorausgehen.

Einige klassische Theater in Gallien haben Umbauten erlebt. In der *Narbonensis* wurde Alba Helviorum zweimal erneuert und erhielt erst in antoninischer Zeit eine voll ausgebaute Cavea und ein grosses Bühnenhaus. In Arausio

5512 cf. den Katalogteil *s. v.* Lugdunum, grosses Theater.

5513 cf. etwa Formigé, Remarques, 26–28. Auch E. Frézouls, in: Landes, Le goût du théâtre a. O. 29.

5514 Cf. F. Benoit, MonPiot 36, 1938, 67–80, Abb. 1–8. P. Gros, JdI 112, 1987, 354, Abb. 14; zur Datierung des Augustusporträts 356, Anm. 65.

5515 Dazu oben 279f.

5516 cf. zuletzt etwa P. Gros, Les théâtres de Gaule Narbonnaise, in: Landes, Le goût du théâtre a. O. 77.

wurde die Bühnenfront möglicherweise in antoninischer Zeit neu ausgestattet. In Vasio scheint das Theater im 3. Jahrhundert erneuert worden zu sein; schon früher wurde der Skulpturschmuck der Bühnenfront mehrfach erweitert. Bemerkenswert ist, dass auch das Theater griechischer Zeit von Glanum in der *Narbonensis* römisch umgebaut worden ist, doch sind ein kaiserzeitlicher Umbau und der Ausbau des Bühnenhauses nicht mehr recht zu fassen. In Massilia bleibt eine kaiserzeitliche Umbautätigkeit im 1. Jahrhundert n. Chr. unsicher. Kleinere Umgestaltungen in der Orchestra und im ersten *maenianum* in Aquae Sextiae bleiben undatiert. So kann nur darauf verwiesen werden, dass in anderen Gebieten des römischen Reiches, vor allem in Kleinasien[5517], zahlreiche hellenistische Theater, insbesondere die Bühnenhäuser, mehr oder weniger umfassend den neuen, aus dem Westen kommenden Vorbildern angepasst wurden und nun vielfach eine zweigeschossige *scaenae frons* erhielten. Umbautätigkeit ist auch in den drei Gallien festzustellen. In hadrianischer Zeit und nochmals in severischer Zeit umgebaut wurde Lugdunum, wo die Cavea erweitert und monumentalisiert worden ist. In Lugdunum Convenarum scheint der Umbau in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. nach bisherigem Wissenstand bloss in einer Verstärkung der bestehenden Caveastrukturen bestanden zu haben. Auch das grosse Theater von Augustodunum ist umgebaut worden; die Art der Veränderungen ist nicht mehr deutlich, der Zeitpunkt wird unterschiedlich angesetzt, noch in die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. oder erst in konstantinische Zeit. Ein besondere Situation zeigt sich im Theater von Augusta Raurica, welches nach 100 n. Chr. in eine Arena transformiert wurde, um am Ende des 2. Jahrhunderts dann wieder zu einem grossen Bühnentheater umgebaut zu werden, welches eine klassische Cavea mit einem Bühnenhaus gallo-römischen Typus verbunden hat. Insgesamt scheint die Umbautätigkeit in Gallien aber, verglichen mit anderen Provinzen, eher beschränkt geblieben zu sein, ein Eindruck, welcher unter Umständen auch durch den Forschungsstand bedingt ist.

Die Benutzungszeit der Theater ist nur in einigen wenigen Fällen bekannt. Camulodunum scheint bereits nach 150 n. Chr. nicht mehr als Theater genutzt worden zu sein. In Lugdunum fanden noch 215 n. Chr. Tanzvorführungen statt[5518]. Nachdem es noch in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts repariert worden war, wurde das Theater von Augusta Raurica bereits um 230/240 n. Chr. in wesentlichen Teilen beschädigt und ausgeraubt. Augustodunum wurde noch im 4. Jahrhundert n. Chr. benutzt. In Arelate veranstaltete Kaiser Constantius im Winter 353/354 *theatralis ludos*[5519], das Theater war bis ins frühe 5. Jahrhundert n. Chr. in Benutzung und wurde dann für den Bau der nahen Kathedrale abgetragen. Auch das Theater von Vasio ist im 5. Jahrhundert n. Chr. oder vielleicht schon am Beginn des 4. Jahrhunderts zerstört worden. Insgesamt scheint jedoch die Theatertradition zumindest in den romanisierten Zentren bis zum Ende der Antike weitergelebt zu haben. In Aquae Sextiae wurde das Theater in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts überbaut, war damals aber bereits beschädigt.

Versucht man eine genauere Analyse der Bauten in Gallien, Germanien und Britannien, zeigt sich rasch, dass nur eine begrenzte Anzahl von Theatern ausreichend bekannt ist, um auch Vergleiche im Einzelnen zu ermöglichen. Zunächst ist nochmals festzuhalten, dass die Theaterbautätigkeit anders als in Italien erst im Beginn der Kaiserzeit einsetzt[5520], also keine republikanischen Theater bekannt sind[5521], wie es sie in der *Hispania*[5522] oder in der *Africa Proconsularis*[5523] gegeben hat. Einzig das Theater in Forum Iulii zeigt den typologisch älteren geraden Bühnentypus[5524], alle übrigen gallischen Bauten übernehmen, soweit die Bühnenfront bekannt ist, den Typus der Nischenfront, welcher in Italien in mittelaugusteischer Zeit herausgebildet worden ist[5525]. Der Bau in Forum Iulii ist möglicherweise auch etwas älter ist als die übrigen Bauten der *Narbonensis*, doch lässt sich seine absolute Datierung bisher nicht genauer eingrenzen; ein noch republikanischer Ansatz scheint angesichts des vollständigen Bühnenhausgrundrisstypus aber wenig wahrscheinlich.

Auffällig ist das einheitliche Bild, welches die augusteischen und frühkaiserzeitlichen Theater von Arausio, Arelate, Vienna und auch Vasio hinsichtlich ihres Bühnenhausgrundrisses zeigen. Hier erscheint der vollständige Grundrisstypus mit *basilicae*, *parascaenia*, doppelläufigen Treppenhäusern[5526], einem aus kleinen, nebeneinander angeordneten Räumen bestehenden *postscaenium* und, mit Aus-

5517 Dazu ausführlich unten 616–626.
5518 cf. Cass. Dio 78, 21, 2.
5519 cf. Amm. 14, 5, 1.
5520 Zur Datierung im Einzelnen hier oben 540.
5521 Von Theatern aus der Zeit nach der Eroberung Galliens durch C. Iulius Caesar spricht allgemein Frézouls, in: Landes, Le goût du théâtre a. O. 29, der die Theater dann aber doch in augusteische Zeit zu setzen scheint.
5522 Dazu unten 544.
5523 Dazu unten 551.
5524 Dazu oben 486.
5525 Dazu im Einzelnen oben 405–410.
5526 In Vasio nicht erhalten.

nahme von Vasio, einer *porticus post scaenam*. Die *scaenae frons* weist eine mittlere Halbrundnische zwischen wenig tiefen seitlichen Rechtecknischen auf[5527], die in Arelate sogar fehlen können und nur durch die Säulenstellung angedeutet werden. Es entsteht der Eindruck, dass die Grundrisse voneinander abhängen, dass hier eine standardisierte Form herausgebildet und weitergeführt worden ist, wobei Arelate das älteste Beispiel und als einziges sicher augusteisch zu datieren ist. In Vasio, wo auf eine *porticus post scaenam* verzichtet wurde, ist das Nischenelement der *scaenae frons* auch für die Rückseite aufgenommen worden, wie dies in Italien Faesulae, in Afrika Assuras zeigt. Die abgeschlossene Entwicklung der Bühnenhaustypologie in Italien mit der Herausbildung des vollständigen Bühnenhausgrundrisses[5528] ist somit vorausgesetzt, auch wenn kein bestimmtes Vorbild in Italien benannt werden kann[5529]; es wird sich wohl um eine selbständige Weiterentwicklung in der *Narbonensis* handeln.

Daneben gibt es in Gallien zwei weitere Beispiele für einen vollständigen Grundriss, Forum Iulii und Lugdunum. Eine Variation zeigt sich in der Form der *scaenae frons*, welche in Forum Iulii, wie erwähnt, (noch?) gerade ist, während in Lugdunum eine Front mit drei Halbrundnischen vorliegt. Auch sonst ist im Westen ausserhalb Italiens die Bevorzugung des vollständigen Bühnenhaustypus typisch[5530], das Bild in Gallien entspricht dem Üblichen. Nur teilweise bekannt ist die Form der Bühnenhäuser von Alba Helviorum, wo in der dritten Ausbauphase möglicherweise ein vollständiger Grundriss vorlag, und von Augustodunum. Die übrigen Theater geben wegen der ungenügenden Forschungslage zur Frage der Bühnenhausform nichts her.

Es überrascht nicht, dass alle genannten Theater mit einem vollständigen Bühnenhausgrundriss, also Arausio, Arelate, Forum Iulii, Lugdunum, Vasio und Vienna, auch über Vorhangeinrichtungen verfügt haben. Darüber hinaus sind auch in Augustodunum und vielleicht in Boutae, wo die Bühnenhäuser nur ungenügend bekannt sind, Vorhangeinrichtungen nachgewiesen, was darauf hindeutet, dass es sich hier um klassische Theater wohl mit vollständigem Grundriss gehandelt haben dürfte. Die grossen gallischen Theater wiesen somit einen Ausbaustandard auf, der demjenigen der wichtigeren Bauten in Italien nicht nachstand, wo es daneben auch manche schlichteren Theaterbauten gegeben hat.

Hinsichtlich des Aufrisses der *scaenae frons* lässt sich festhalten, dass es in den grossen Theatern von Arausio, und wohl auch von Arelate, Lugdunum und Vienna dreigeschossige Säulenstellungen gegeben hat[5531]; *Thénac* war zweigeschossig, während für die übrigen Bauten keine genaueren Angaben vorliegen. Mit seiner zweigeschossigen Mittelnische in der dreigeschossigen Bühnenwand bleibt Arausio in Gallien bisher ohne Parallelen[5532], doch kann dies auch am Forschungsstand liegen. Für die *scaenae frons* wurde im Allgemeinen Marmor verwendet, nur in Forum Iulii benutzte man lokalen Stein. Gut belegt ist in manchen Bühnenhäusern der *Narbonensis* auch der Statuenschmuck, wobei die Figur des Kaisers den zentralen Platz einnimmt[5533].

Unter den bekannten westlichen Theater sind diejenigen der *Gallia Narbonensis* bedeutende Zeugnisse für eine anspruchsvolle reiche Architektur, die in augusteischer Zeit einsetzt. Wie weit die Vorbilder im späteren 1. Jahrhundert n. Chr. auch im übrigen Gallien aufgenommen worden sind, wo eine Reihe monumentaler Theaterbauten bezeugt ist, lässt sich auf Grund der Forschungslage zur Zeit nicht abschätzen.

42. Theater der Kaiserzeit in Spanien

In den drei Provinzen der *Hispania* sind 37 Theaterbauten in Bauresten nachgewiesen[5534]. Es sind dies Acinipo, Arcobriga, Astigi, Augusta Emerita, Baelo, Baetulo, Barcino, Bigastrum, Bilbilis, Bracara Augusta, Caesaraugusta, Capera, Carteia, Carthago Nova, Castulo, Celsa, Clunia, Corduba, Ebura, Gades, Hispalis, Italica, Mago, Malaca, Metellinum, Numantia, Olisipo, Osca, Pollentia (La Alcudia), Regina, Saguntum, Segobriga, Singilia

[5527] Diese Form der *scaenae frons* hat bei den westlichen Theatern die grösste Verbreitung, cf. oben 418–424.

[5528] cf. oben 478f.

[5529] P. Gros, in: Landes, Le goût du théâtre a. O. 76, sieht als Vorbild das *theatrum Marcelli*, dessen Bühnenfront jedoch nach Ausweis der Forma Urbis gerade war; cf. zum *theatrum Marcelli* oben 290.

[5530] cf. oben 486.

[5531] Die Geschosszahl der westlichen *scaenae frons* ist von der Gesamtgrösse abhängig, cf. oben 437.

[5532] Zu diesem Aufrisstypus und seiner Verbreitung oben 439 mit Anm. 4356. 693.

[5533] Hierzu besonders Gros, in: Landes, Le goût du théâtre a. O. 77f.

[5534] Nicht gesichert ist die Lokalisierung eines Theaters in Palma. Unsicher bleibt die Existenz eines Theaters in *Los Bañales*. Auch in Pax Iulia und in Norba Caesarina soll es Theater geben. Eine Verbreitungskarte gibt B. Jansen, MM 46, 2005, 292, Abb. 1. Auf der Verbreitungskarte Kongress Merida 22 ist irrtümlich auch ein Theater in Emporion eingetragen, wo jedoch nur ein Amphitheater nachgewiesen ist. In Calagurris gab es möglicherweise ein Amphitheater; dagegen ist von einem Theater nichts bekannt, trotz Monterroso Checa, Jornadas 2006, 54. Aus der *Hispania* ist kein einziges Odeion bekannt.

Barba, Tarraco, Termes/Termantia, Toletum und Urso. Dazu kommen sieben Inschriftzeugnisse, welche Aurgi, Canama, Cartima, Isturgi, Lucurgentum, Osset und Tucci betreffen[5535]. An fünf der sieben Orte sind allerdings nur *ludi scaenici* bezeugt, die in zwei Fällen, in Lucurgentum und in Tucci, vier Tage dauerten; in Cartima sind *spectacula* genannt. Ungewiss ist, ob diese Spiele in einem fest gebauten Theater stattfanden, auch wenn dies nicht auszuschliessen ist[5536]. Dass feste Theaterbauten im spätrepublikanischen Spanien keineswegs üblich waren, zeigt sich in Urso, wo die Theateraufführungen in spätrepublikanischer Zeit im Circus oder auf dem Forum stattfanden, wie aus dem teilweise erhaltenen Gesetz von 44 v. Chr. über die Koloniegründung hervorgeht[5537]. Ungewiss bleibt die Verbindung der Inschrift mit einem Theaterbau in Aurgi, in welcher in von der Stiftung von *loca spectacul(orum) numero CC* berichtet wird, ohne dass die Art der *spectacula* näher bezeichnet würde. Auch der bei Philostratos[5538] beschriebene Auftritt eines Schauspielers in Ipola (?)[5539] in der *Hispania Baetica* setzt die Existenz eines festen Theaters keineswegs voraus[5540].

Auch die Aussagekraft der architektonisch nachgewiesenen Bauten ist unterschiedlich[5541]. So sind in Astigi, Bigastrum, Castulo, Hispalis und Toletum, wo früher Theater beobachtet worden waren, heute keine Reste mehr zu sehen. In Arcobriga, Capera, Celsa und Numantia ist nur eine Mulde im Gelände vorhanden, welche mit mehr oder weniger grosser Gewissheit mit einem Theater verbunden werden kann. In Barcino sind nur in einem späteren Kontext wiederverwendete Bauglieder beobachtet worden, welche mit einem Theater zu verbinden sein dürften. In Ebura zeichnet sich das Theater möglicherweise im modernen Stadtbild ab. Unter den verbleibenden 24 Theaterbauten finden sich dagegen zum Teil sehr gut erhaltene Beispiele.

Die Verteilung der bezeugten Theaterbauten auf die drei Provinzen der *Hispania* ist, wie nicht anders zu erwarten, sehr ungleich. In der *Hispania Tarraconensis* findet sich die Mehrzahl aller Theater, nämlich Arcobriga, Baetulo, Barcino, Bigastrum, Bilbilis, Bracara Augusta, Caesaraugusta, Carthago Nova, Castulo, Celsa, Clunia, Numantia, Osca, Saguntum, Segobriga, Tarraco, Termes/Termantia und Toletum; auf den *Baleares*, welche ebenfalls zur *Tarraconensis* zählen, liegen die Theater von Mago und Pollentia (La Alcudia)[5542]. Die Bauten liegen im Ostteil der grossen Provinz, der Nordwesten bleibt leer; Theater sind in den küstennahen Siedlungen und auch in Städten im Einzugsgebiet des *Iberus* (Ebro) bis zum Oberlauf des *Durius* (Duero) bezeugt. Verbreitet sind Theater auch in der *Hispania Baetica*[5543], so in Acinipo, Astigi, Baelo, Carteia, Corduba, Gades, Hispalis, Italica, Malaca, Regina, Singilia Barba und Urso[5544]; hier liegen zudem die inschriftlich bezeugten möglichen Theater von Aurgi, Canama, Isturgi, Lucurgentum, Osset und Tucci[5545]. Weit weniger häufig sind Theaterbauten in der *Hispania Lusitania*, wobei zwei, Augusta Emerita und Metellinum, zudem in unmittelbarer Nachbarschaft zur *Baetica* liegen; nur gerade Capera, Ebura und insbesondere Olisipo liegen weiter ab[5546].

5535 Allgemein zu den Theatern der *Hispania* auch P. Ciancio Rossetto/G. Pisani Sartorio, in: J. Arce/S. Ensoli/E. La Rocca (Hrsg.), Hispania Romana da terra di conquista a provincia dell'impero. Ausstellungskatalog Rom 1997, 188–191. 194–196. Im Zusammenhang der Theater der westlichen Provinzen bespricht die Bauten der *Hispania* Gros, L'architecture romaine 290–294. Zum Forschungsstand aus der Sicht des Historikers cf. M. Koch, *...munusve ludos scaenicos faciunto* Zum aktuellen Stand der Erforschung des römischen Theaters auf der Iberischen Halbinsel, in: R. Rolle/K. Schmidt, Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiken Welt (1998) 655–673.

5536 cf. dazu die Bemerkungen bei Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio, Hispania Romana 1997 a. O. 188.

5537 cf. die schon oben 387 mit Anm. 3775 zitierte *Lex Coloniae Genetivae Iuliae S. Ursonensis* LXXI.

5538 cf. Philostr. Ap. 5,9.

5539 Für eine mögliche Identifikation dieses Ortes mit Ipolca/Obulco cf. M. Koch, in: H. W. Trillmich u. a. (Hrsg.), Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit (1993) 24.

5540 So auch Koch, *...munusve ludos scaenicos faciunto* a. O. 658. Dort 668 weitere Bemerkungen zu diesem Auftritt.

5541 Zu den im Folgenden genannten einzelnen Bauten cf. jeweils den Katalogteil *s. v.* Einen zusammenfassenden Überblick über die Theater der *Hispania* gibt S. F. Ramallo Asensio, La arquitectura del espectáculo en Hispania: teatros, anfiteatros y circos, in: Ludi Romani. Espectáculos en Hispañia Romana. Ausstellungskatalog Mérida 2002, 93–108.

5542 Dazu kommt allenfalls das vermutete Theater von Palma.

5543 Mit den Theatern dieser Provinz befasst sich eingehend B. Jansen, Römische Theater in der Baetica, MM 46, 2005, 289–416, Abb. 1–31, Taf. 33–56; für eine analytisch resümierende Typologie besonders 303–313. Ausserdem O. Rodríguez-Gutiérrez, Algunas reflexiones en torno a los teatros romanos de la Bética, in: D. Bernal/A. Arévalo, El *Theatrum Balbi* de *Gades*. Actas del Seminario, Cádiz, 18–19 noviembre del 2009 (2011) 335–371, Abb. 1–18.

5544 Unsicher bleibt die Verbindung eines Fundamentrests mit einem Theater in Carmo, cf. den Katalogteil *s. v.*

5545 Ganz unsicher bleibt die Existenz eines Theaters in Naeva, cf. den Katalogteil *s. v.*

5546 Dies gilt auch für die unsicheren Bauten in Pax Iulia und in Norba Caesarina.

Fragt man nach der Zeitstellung der einzelnen Bauten, ist zunächst hervorzuheben, dass ausserhalb Italiens[5547] nur in der *Hispania* und in der *Africa Proconsularis*[5548] Theater bezeugt sind, die noch in spätrepublikanische Zeit zurückgehen. Ein sicheres Beispiel ist Gades in der *Baetica*, wo durch Cic. fam. X 32,2 die Existenz eines Theaters im Jahr 43 v. Chr. bezeugt ist, welches wohl auf die für 46 v. Chr. bezeugte Bautätigkeit des *L. Cornelius Balbus*[5549] zurückgeht. Die bisher freigelegten Reste dürften zu diesem Bau gehören, gehen aber möglicherweise erst auf eine augusteische Erneuerung zurück[5550]. Das Theater von Gades ist im Zusammenhang der republikanischen Bauten bereits eingehender besprochen worden[5551]. Dagegen ist Acinipo, wie schon ausführlich dargelegt worden ist, wohl erst in augusteischer Zeit entstanden[5552], und auch Malaca[5553] und Metellinum[5554], welche in der älteren Literatur teilweise noch republikanisch datiert worden sind, sind erst augusteisch zu datieren. Italica[5555] ist in augusteischer Zeit begonnen und unter Tiberius fertiggestellt worden. Augusteisch sind ausserdem Augusta Emerita, Carthago Nova, Olisipo und Tarraco. Von diesen sieben augusteischen Bauten fallen nicht weniger als fünf vor die Zeitwende; nur gerade Italica und wohl Acinipo sind nicht früh innerhalb der augusteischen Periode anzusetzen. Die Datierungen stützen sich zumeist auf Inschriften oder auf stratigraphische Ergebnisse und sind daher verlässlich. Die vielen frühen Bauten in der *Hispania* sind, gerade auch im Vergleich zu den anderen westlichen Provinzen in Gallien und auch in Nordafrika, sehr bemerkenswert.

Die Mehrzahl der übrigen kaiserzeitlichen Theater der *Hispania* wurde im 1. Jahrhundert n. Chr. errichtet. Augusteisch ist Baelo ist zu datieren, augusteisch oder iulisch-claudisch Corduba. Bilbilis ist in augusteischer oder frühtiberischer Zeit begonnen und unter Tiberius oder Claudius fertiggestellt worden; tiberisch sind Caesaraugusta und Clunia, ins dritte Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr. gehört Saguntum. Regina und Segobriga sind flavisch; Barcino ist frühkaiserzeitlich, Singilia Barba ist vor 109 n. Chr. errichtet worden, Bracara Augusta gehört in den Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr. Allgemein kaiserzeitlich datiert werden Carteia, Castulo, Hispalis, Pollentia (La Alcudia) und Urso, und auch die Bauten mit unbekannter Datierung in Arcobriga[5556], Astigi, Baetulo, Bigastrum, Capera, Celsa, Ebura, Mago, Numantia, Osca, Termes und Toletum dürften alle kaiserzeitlich sein[5557]. Unter den Bauten, für welche Inschriftquellen allenfalls auf ein Theater hindeuten, sind Aurgi, Canama, Isturgi und Osset allgemein in die Kaiserzeit anzusetzen. Die beiden Inschriften aus Tucci datieren in traianische und in antoninische Zeit, diejenige von Lucurgentum gehört in den Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr., doch kann sie nur einen *terminus ante quem* für ein allfälliges Theater angeben. Es fällt auf, dass kein einziges sicher datiertes Theater später als ins 1. oder allenfalls in den Beginn des 2. Jahrhunderts n. Chr. gesetzt werden kann, während unter den Theatern der *Gallia* ausserhalb der *Narbonensis* die Theaterbautätigkeit erst nach der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. einsetzt und sich deutlich ins zweite Jahrhundert hinein erstreckt[5558]. Auch wenn in der *Hispania* eine grössere Zahl von Theatern nur allgemein kaiserzeitlich datiert werden kann oder undatiert bleibt, scheint sich die Theaterbautätigkeit dort doch im Wesentlichen auf das 1. Jahrhundert der Kaiserzeit zu konzentrieren, mit einer Reihe von Bauten, die mit Sicherheit schon augusteisch datiert werden, während in der *Narbonensis* nur wenige Bauten bereits augusteisch sind[5559]; dort fehlen auch Theater bereits aus republikanischer Zeit.

Über die Benutzungszeit der spanischen Theater lässt sich nur wenig aussagen. Nur bei wenigen Bauten haben sich verschiedene Bauphasen unterscheiden lassen, auch wird deren Umfang nicht immer deutlich. Die Umbautätigkeit ist oft inschriftlich bezeugt, während bautechnische Analysen an den Theatern meist fehlen. Umbautätigkeit dürfte jedoch weit verbreiteter gewesen sein, als sich dies heute nachzeichnen lässt. In Gades ist der spätrepublikanische Bau bereits in augusteischer Zeit erneuert worden; der Umfang dieser Arbeiten scheint noch nicht geklärt zu sein[5560]. In Malaca erfolgte in der flavischen Zeit ein inschriftlich bezeugter, im Einzelnen jedoch nicht genauer fassbarer Umbau der Orche-

5547 Zu den spätrepublikanischen Theatern in Italien oben 293–306.
5548 Dazu unten 551.
5549 Zu diesem und zum Theater *theatrum Balbi* in Roma cf. oben 291–293.
5550 Die Meinung der Ausgräber scheint geteilt zu sein, cf. den Katalogteil *s. v.*
5551 cf. oben 292. 307 und den Katalogteil *s. v.*
5552 Dazu ausführlich oben 308.
5553 So schon oben 307 cf. auch den Katalogteil *s. v.*
5554 So schon oben 307 cf. auch den Katalogteil *s. v.*
5555 So schon oben 307 cf. auch den Katalogteil *s. v.*
5556 Dieses Theater soll nach einer nicht überprüfbaren Angabe in der Literatur ein einfaches Bühnenhaus gehabt haben, cf. den Katalogteil *s. v.*
5557 Hierher gehört auch das vermutete Theater in Palma.
5558 Dazu oben 540.
5559 Dazu oben 540.
5560 Dazu schon oben 307 und den Katalogteil *s. v.*

stra und möglicherweise auch des Bühnenbereichs. In Saguntum wurde der Bühnenhauskomplex in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts umgebaut und die Bühnenfront erneuert. In Segobriga bleibt offen, ob der Bau einheitlich ist oder ob die Bühnenfront erst aus dem Ende des 2./Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. stammt.

Eine intensive Nutzung der Theater äussert sich in der Umbautätigkeit in einigen weiteren Bauten. In Augusta Emerita wurde das Bühnenhaus in hadrianischer Zeit nach einer Brandkatastrophe in Marmor erneuert. In diese Zeit fällt auch die Einrichtung eines Bezirks für den Kaiserkult in der *ima cavea*. Und noch zwischen 333 und 337 n. Chr. fanden Restaurierungsarbeiten statt, welche die Gesimse und die Dekoration betrafen. In Caesaraugusta wurde um 60–70 n. Chr. ein neuer Orchestraboden eingebaut. Um 200 n. Chr. wurde der mittlere Radialzugang in die Orchestra mit einem Podium verstellt, das möglicherweise dem Kaiserkult diente. In der Mitte des 3. Jahrhunderts wurde die Orchestra mit Erde bedeckt, möglicherweise für eine Umnutzung als Arena. In Italica, wo sich die Bauzeit von der augusteischen Zeit bis unter Tiberius hingezogen hat, wobei sich verschiedene Stifter beteiligten, wurde in flavischer Zeit die *porticus in summa cavea* erneuert. Am Anfang des 2. Jahrhunderts wurde oberhalb der Cavea eine Terrasse errichtet. Schliesslich hat ein Stifter am Ende des 2. oder im Beginn des 3. Jahrhunderts die gerade *scaenae frons*, welche damals vollständig in Marmor erneuert wurde, mit zwei kostbaren Säulen aus Marmor von Karystos bereichert. Etwa gleichzeitig erfolgte auch der Bau der *quadriporticus* hinter dem Bühnengebäude, in welcher nochmals etwas später ein Tempel für Isis errichtet worden ist. In Tarraco sind drei Statuenzyklen unterschieden worden; neben der ursprünglichen Ausstattung der Bühnenfront ist eine Erweiterung des Schmuckes in claudischer Zeit und eine weitere unter Domitian nachgewiesen. Mit dieser werden jetzt auch drei Panzerstatuen verbunden. Dabei wurde möglicherweise die Marmorarchitektur der Bühnenfront eingebaut. Fragmente zweier monumentaler Inschriften aus dem Ende des 1. oder dem Anfang des 2. Jahrhunderts bezeugen eine kaiserliche Bautätigkeit, sei es die Stiftung des Theaters oder dessen Umbau.

Dank mehreren Inschriftzeugnissen ist es für Italica möglich, die Beteiligung von Privaten an der Erbauung, aber auch an der späteren Umbautätigkeit nachzuweisen. Es scheint sich im Wesentlichen um Personen aus der lokalen Oberschicht gehandelt zu haben. Man wird annehmen können, dass auch anderswo in der *Hispania*, wo entsprechende Inschriftzeugnisse fehlen, private Stifter für den Bau und den Unterhalt der Theater beigezogen worden sind. Eine Stiftung durch eine Persönlichkeit aus dem Zentrum der Macht wie in Augusta Emerita und in Tarraco wird die Ausnahme geblieben sein.

Auch zur Zerstörung oder zum Auflassen der Theater der *Hispania* sind nur unzureichende Angaben überliefert. Offen bleibt im Allgemeinen, wie viel Zeit allenfalls zwischen der Aufgabe der Nutzung als Theater und einer Überbauung oder Umnutzung verstrichen ist. Acinipo ist bereits im Ende des 2. Jahrhunderts ausser Gebrauch gekommen. In Baelo fällt das Ende in das 3. Jahrhundert, im 4. und 5. Jahrhundert ist das Theatergelände zunächst für Wohnzwecke, danach als Nekropole benutzt worden. Auch Bilbilis endet im 3. Jahrhundert n. Chr., während das Theater von Caesaraugusta erst im 5. oder im Anfang des 6. Jahrhunderts aufgegeben wurde. Auch Carthago Nova wird erst im dritten Viertel des 5. Jahrhunderts mit *tabernae* überbaut. In Corduba endet die Nutzung des Theaters im Ende des 3. oder im Anfang des 4. Jahrhunderts. In Italica ist das Theater im mittleren 4. Jahrhundert n. Chr. ausser Gebrauch gekommen[5561], der Bereich der *porticus post scaenam* ist seit dem Ende des 4. Jahrhunderts für Wohnzwecke genutzt worden, danach hat er als Nekropole gedient. In Olisipo fällt die Nutzung des Caveabereichs für eine Wohnüberbauung in die zweite Hälfte des 5. oder in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts n. Chr. In Saguntum blieb das Bühnenhaus bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts aufrecht stehen, die Cavea blieb immer sichtbar. Das Theater von Segobriga wurde durch einen Barbareneinfall 260/270 n. Chr. zerstört, ein Teil des Bühnenbereichs blieb aber aufrecht stehen. In Tarraco setzt der Verfall des Theaters bereits in der severischen Zeit ein, um 360 n. Chr. wurde der Bau aufgegeben. Diese sehr unterschiedlichen Angaben erlauben es nicht, ein zusammenfassendes Bild zu zeichnen. Die Lebensdauer der einzelnen Theaterbauten scheint mehr von lokalen Bedingungen abhängig gewesen zu sein, als dass sich darin eine allgemeine kulturelle Entwicklung spiegeln würden.

Nur die besser erhaltenen unter den 36 aus der *Hispania* bekannten Theaterbauten sind für einen architektonischen Vergleich geeignet. Nur geringe Baureste gibt es in Arcobriga, Astigi, Baetulo[5562], Bigastrum, Capera, Castulo, Celsa, Hispalis, Numantia und Toletum. Vom Theater in Mago lässt sich auf Grund der Publikationslage keine genauere Vorstellung gewinnen. Für Barcino sind nur Architekturglieder nachgewiesen. In Ebura

[5561] So O. Rodríguez Gutiérrez, AEsp 73, 2000, 136.
[5562] Die Publikationslage ist noch ungenügend.

und Osca[5563] zeichnet sich der Theaterplan im modernen Stadtbild ab. Damit bleiben mit Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Caesaraugusta, Carteia, Carthago Nova, Clunia, Corduba, Gades, Italica, Malaca, Metellinum, Olisipo, Pollentia (La Alcudia), Regina, Saguntum, Segobriga, Singilia Barba, Tarraco, Termes/Termantia und Urso 22 Theater, die in eine Analyse der Strukturen einbezogen werden können. Dabei ist herauszuheben, dass Termes/Termantia hinsichtlich seiner Form und seiner Funktion ein Sonderfall ist und der kanonischen römischen Theaterform in keiner Weise entspricht[5564].

Insgesamt ergibt sich ein variationsreiches Gesamtbild, doch lassen sich auch Konstanten aufzeigen. Fast alle spanischen Theater sind ganz, so Acinipo, Clunia, Gades (?), Pollentia (La Alcudia), Singilia Barba und Termes/Termantia, wohl auch Bracara Augusta und offenbar auch Mago, oder teilweise an einen natürlichen Hang gelehnt. Wo, wie in Augusta Emerita, Baelo, Baetulo[5565], Bilbilis, Carteia, Carthago Nova, Corduba, Italica, Malaca, Metellinum, Regina, Saguntum, Segobriga, Tarraco und Urso, der obere Caveabereich auf einen künstlichen Unterbau gesetzt worden ist, besteht dieser in der Regel aus einer Konstruktion über konzentrischen Ringmauern; in Carteia und in Tarraco scheint die *summa cavea* von einem Kranz von Radialkammern getragen worden zu sein, ebenso in Corduba, wo jedoch unklar ist, ob die Kammern überwölbt oder massiv gefüllt gewesen sind. In Segobriga waren die Kammern zwischen den konzentrischen Ringmauern zumindest im mittleren Caveabereich überwölbt. Auch in Italica, wo der Bereich der *summa cavea* schlecht erhalten ist, war der Raum zwischen den vier konzentrischen Ringmauern in Kammern unterteilt, wobei gleichfalls offen bleibt, ob diese überwölbt oder gefüllt gewesen sind. In Augusta Emerita ist der Unterbau für die *media* und *summa cavea* massiv gegossen. In Bracara Augusta ist nur die 4 m breite Umfassungsmauer bekannt. In Regina bleibt die Konstruktionsweise der nicht erhaltenen oberen Cavea unbekannt, in Olisipo ist die ganze obere Cavea unbekannt. In Bilbilis ist die frei gebaute *summa cavea* nicht erhalten; dass sie aus Holz bestanden hat, wie die Ausgräber meinten, erscheint wenig wahrscheinlich. Einzig Caesaraugusta hat eine vollständig gebaute Cavea, die in das nur wenig ansteigendem Gelände eingebettet und von zwei konzentrischen Kränzen von Radialkammern getragen wurde, wie dies in Italien verbreitet ist[5566]. Zumindest teilweise über Radialkammern scheint auch Osca gebaut zu sein, dessen Plan weitgehend unbekannt ist[5567]. Die eher zurückhaltende Verwendung von überwölbten Radialkammern und auch die Tatsache, dass fast alle Bauten ganz oder zumindest im unteren Bereich angelehnt sind, entspricht dem Gesamtbild ausserhalb Italiens[5568]. Die Bevorzugung der Konstruktion der gebauten Bereiche der Cavea über konzentrischen Ringmauern ist eine Besonderheit, welche die spanischen Theatern von denjenigen Galliens und Nordafrikas unterscheidet.

Mit der Bevorzugung der Hanglage und der Ringmauerkonstruktion hängt zusammen, dass nur vereinzelt eine Umgangsporticus nachzuweisen ist[5569]; einziges Beispiel in der *Hispania* ist Caesaraugusta mit seinem charakteristischen Unterbau mit Radialkammerkränzen. Üblicherweise finden sich Tore in der Umfassungsmauer, welche in die Cavea führen, so in Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Carthago Nova, Italica, Malaca, Metellinum, Olisipo, Regina, Saguntum und Segobriga. Tore, die bisher nicht nachgewiesen sind, gab es möglicherweise auch in Corduba, Gades und Italica. In Clunia und Pollentia (La Alcudia) erfolgte der Zugang wohl von oben direkt in die Cavea, ebenso in Termes, das auf Grund seines Plans jedoch ein Sonderfall ist. In Bilbilis sind Reste einer Pilasterordnung auf der Aussenseite der Umfassungsmauer vorhanden, in Corduba scheint es oben eine tuskanische Pilasterordnung gegeben zu haben. In Baelo ist der mittlere Zugang aussen durch zwei Halbsäulen betont.

Was die Innengliederung der Cavea angeht[5570], dominieren wie überall die *caveae* mit zwei oder drei *maeniana*. Auch was die *cuneus*-Einteilung angeht, entsprechen die spanischen Theater dem Üblichen. Wie in Italien[5571] ist die

5563 Auch wenn hier Teile der Strukturen identifiziert worden sind, genügt das bisher Bekannte nicht, um eine genauere Vorstellung vom Theater zu gewinnen. cf. den Plan bei A. Naval Mas, La localizaciòn del teatro romano de Osca y su incerciòn en la trama urbana, in: XIV Congreso internacional de Arqueologìa Clàsica, Tarragona 1993, Actas 2 (1994) 305, Plan.

5564 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

5565 In der Literatur wird bisher nur eine Ringmauer erwähnt.

5566 Dazu oben 311f.

5567 cf. Naval Mas, La localizaciòn a. O 305, Abb.

5568 Dazu oben 319.

5569 Allgemein zur Caveafassade bei den westlichen Theatern oben 351–357.

5570 Ausführlich zur Einteilung der westlichen *caveae* in *maeniana* oben 330–336.

5571 Dazu oben 341f.

Einteilung in 4 *cunei* die Regel[5572], doch ist mit vier Beispielen in Acinipo, Augusta Emerita, Bilbilis und Caesaraugusta eine Einteilung in 6 *cunei* im Verhältnis häufiger als anderswo[5573]. Termes mit 3 *cunei* ist auch hierin ein Sonderfall. Bemerkenswert ist, dass in Mago eine *cuneus*-Einteilung ganz zu fehlen scheint[5574]. Hingewiesen sei auch auf das einzige Beispiel für einen mittleren Radialzugang in die Orchestra in Caesaraugusta, der hier besonders früh aufzutreten scheint[5575]. In Baelo findet sich ein ausdifferenziertes Zugangssystem auf die verschiedenen *maeniana*, welches innerhalb der konzentrischen Ringmauern der oberen Cavea angeordnet ist und eine lokale Sonderlösung darstellt[5576]. Regina weist sechs ungewöhnliche Aussentreppen auf, auch dies offenbar eine lokale Lösung[5577]. *tribunalia* sind bei den spanischen Theatern, soweit nachweisbar, immer vorhanden, wie dies nicht anders zu erwarten ist[5578]; einzige Ausnahme ist wieder Termes. Gelegentlich gab es eine *porticus in summa cavea*, so in Bilbilis, Caesaraugusta, Italica, Saguntum und Segobriga[5579], während Caveatempel in der *Hispania*, vielleicht mit Ausnahme von Saguntum, nicht belegt sind[5580]. Sie sind auch in Gallien selten, in Nordafrika dagegen verbreitet.

Schliesslich sei nochmals auf einige Besonderheiten bei der Grundrissgestaltung der Cavea hingewiesen. In Bilbilis bleibt der Grundriss deutlich hinter dem Halbkreis zurück, offensichtlich, um den grossen Aufwand für aufgeschüttete Flügelbauten zu vermeiden[5581]. In Segobriga hat die Cavea di Form eines Kreissegments, der Kreismittelpunkt liegt mitten auf dem *pulpitum*; verantwortlich für diese auffällige Lösung war die topographische Situation, denn das Theater ist eingeklemmt zwischen der älteren Stadtmauer mit der an ihr entlang führenden Strasse und dem natürlichen Abhang[5582]. In Corduba wurde für die Cavea zunächst ein leicht überzogener Halbkreis rekonstruiert, was ganz ungewöhnlich wäre; der neueste Plan geht nunmehr von einem Halbkreis als Grundform aus[5583].

Was die Orchestraform angeht, entsprechen die Theater der *Hispania* dem Üblichen. Die verschiedenen Möglichkeiten zur Integration der *aditus* in die Kreisform[5584] sind gleichmässig vertreten. Bei einer Reihe von Theatern ist ein *balteus* nachgewiesen[5585]. Auch flache Stufen für Ehrensitze sind in der Regel bezeugt[5586], in Baelo und in Tarraco waren sie jedoch, wie es scheint, nicht vorhanden. Ein Orchestrapflaster aus Stein ist die Regel und oft nachzuweisen[5587]. Saguntum hatte einen Boden aus lokalem Kalkstein; In Tarraco gab es einen Boden aus *opus signinum*, einen Mörtelböden gab es in Pollentia (La Alcudia). Üblich waren aber Marmorböden, welche auch mehrfarbig sein konnten, wie dies für Augusta Emerita, Baelo, Caesaraugusta und Olisipo nachgewiesen ist. In vier spanischen Theatern, Augusta Emerita, Carthago Nova, Italica und Tarraco, sind im Orchestrabereich Altäre gefunden worden[5588].

Als nächstes soll die Ausgestaltung der *scaenae frons* der spanischen Theater näher betrachtet werden[5589]. Reste sind in den 15 Theatern von Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Bracara Augusta[5590], Carthago Nova, Clunia, Italica, Malaca, Metellinum, Olisipo, Regina, Saguntum, Segobriga 2 und Urso nachgewiesen. Fünf dieser Theater, nämlich Acinipo, Baelo, Clunia, Italica und Metellinum haben eine gerade Bühnenfront; wie in Italien[5591] hat sich die traditionelle Form der geraden Front auch in der *Hispania* während längerer Zeit gehalten, wie Clunia zeigt. Die zweigeschossigen Fronten waren eher einfach ausgestattet[5592], die Säulen, soweit bekannt, aus lokalem Stein. Sie standen auf einzelnen Sockeln, ausser in Acinipo, wo ein durchgehender Sockel vorhanden ist, die Säulen jedoch nicht erhalten sind.

5572 Unbekannt bleibt die Anzahl der *cunei* in Gades, wo bisher nur eine mittlere Radialtreppe nachgewiesen ist.

5573 Zusammenstellung der westlichen Theater mit 6 *cunei* oben 342.

5574 Zu den seltenen westlichen Theatern ohne *cuneus*-Einteilung oben 340.

5575 Dazu oben 337.

5576 cf. schon oben 362.

5577 Zu äusseren Treppenaufgängen bei westlichen Theatern oben 365–367.

5578 Zu den *tribunalia* der westlichen Theater oben 348–350.

5579 Allgemein zur *porticus in summa cavea* bei den westlichen Theatern oben 367–371.

5580 Zu den Caveatempeln allgemein oben 371–374.

5581 Zu den seltenen westlichen Theatern mit reduziertem Grundriss oben 375.

5582 cf. M. Almagro Basch/A. Almagro Gorbea, Kongress Merida 1982, 28. 30 mit Schnittzeichnung 29. cf. auch die Luftaufnahme bei M. Trunk, MM 39, 1998, Taf. 13, 1.

5583 cf. den neusten Plan bei A. Ventura Villanueva u. a., El teatro romano de Córdoba, Ausstellungskatalog 2002, 110, Abb. 3. Dagegen A. Ventura Villanueva, AEspA 72, 1999, 62, Abb. 3.

5584 Dazu allgemein oben 383f.

5585 cf. die Zusammenstellung oben 386.

5586 cf. die Zusammenstellung oben 388.

5587 Die spanischen Beispiele sind oben 390 zusammengestellt worden.

5588 Zu diesen im Einzelnen oben 400.

5589 Diese wird auch von M. Martín Bueno/J. Núñez Marcén, La evolución del trazadi de la *scaenae frons* en los teatros de *Hispania*, Ktema 21, 1996, 137–149 untersucht.

5590 Hier ist der Bereich der *scaenae frons* bisher nur zum kleineren Teil untersucht worden.

5591 Dazu oben 412–417.

5592 cf. dazu oben 415.

Die anderen Theater weisen eine Nischenfront auf, mit Ausnahme von Olisipo, wo bisher nur Teile der aufgehenden Architektur gefunden worden sind und die Form der *scaenae frons* daher unbekannt bleibt. Nur einmal, beim augusteischen Bau von Augusta Emerita[5593] begegnet in Spanien die bei den westlichen Theatern verbreitete Form mit einer Halbrundnische zwischen zwei Rechtecknischen[5594]. Häufiger ist die *scaenae frons* mit drei Halbrundnischen, im Westen insgesamt der zweithäufigste Typus[5595], welcher in Bilbilis, Carthago Nova, Malaca, Regina und Saguntum nachgewiesen ist. Carthago Nova, das um die Zeitwende errichtet worden ist, aber auch Malaca und Bilbilis[5596] gehören zu den sehr frühen Beispielen dieses Bühnenfront-Typus[5597], die beiden übrigen Bauten sind flavisch. Ob es sich um eine typische Präferenz der *Hispania* für diese Bühnenfront handelt, lässt sich angesichts der wenigen Zeugnisse nicht entscheiden. Möglicherweise liegt bei den drei Bauten in der *Tarraconensis* mit tiefen Halbrundnischen, deren mittlere etwas grösser ist, eine besondere Tradition vor; das Theater von Regina in der *Baetica* weicht mit seinen flachen Kurvennischen in der Ausführung deutlich davon ab. Die Bühnenfronten waren zweigeschossig, in Carthago Nova und Saguntum möglicherweise dreigeschossig[5598]; die Erhaltungslage erlaubt keine sicheren Aussagen. Eine zweigeschossige Bühnenfront mit einer einzigen Halbrundnische im Zentrum weist Segobriga 2 auf. Es handelt sich um eine an sich seltene und ausserhalb Italiens kaum verbreitete Form[5599], welche nur bei eher kleineren Theatern anzutreffen ist.

Bei 17 spanischen Theatern, in Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Bracara Augusta, Carteia, Carthago Nova, Clunia, Italica, Malaca, Metellinum, Olisipo, Pollentia, Regina, Saguntum, Segobriga und Tarraco ist ein *pulpitum* nachgewiesen[5600]. 11 Theater, Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bilbilis, Carthago Nova, Italica, Malaca, Olisipo, Regina, Segobriga und Tarraco haben eine Nischenfront, wie sie auch sonst sehr verbreitet ist, wobei sieben Nischen vorherrschen[5601]. In drei Theatern, Augusta Emerita, Baelo und Olisipo, sind liegende Silene gefunden worden, welche als Brunnenfiguren auf dem *pulpitum* lagen; in Italica traten an die Stelle der Silene Nymphen[5602].

In 12 Theatern der *Hispania* ist eine Vorhangeinrichtung nachgewiesen[5603]; diese gehört offensichtlich zur Standardausrüstung der Theater der *Hispania*. Vorhangeinrichtungen gab es in Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Carthago Nova, Italica, Olisipo, Pollentia (La Alcudia), Regina, Saguntum, Segobriga, Tarraco und Urso. Besonders frühe Beispiele sind Augusta Emerita und Carthago Nova. Belegt sind dabei verschiedene Formen der Vorhangeinrichtung, mit und ohne Vorhanggraben und mit einfacher oder doppelter Reihe von Einlassungen für die Vorhangantennen; die Zahl der Einlassungen variiert bei den einzelnen Bauten, wie dies auch anderswo zu beobachten ist[5604]. Manöverkammern sind in Acinipo und Olisipo erhalten geblieben.

Schliesslich soll noch das Bühnenhaus als ganzes in den Blick genommen werden. Von diesem lässt sich noch bei 11 spanischen Theatern, nämlich in Acinipo, Augusta Emerita, Baelo, Bracara Augusta, Clunia, Italica, Malaca, Metellinum, Regina, Saguntum und Segobriga eine Vorstellung gewinnen. Drei davon, Augusta Emerita, Baelo und Saguntum[5605] zeigen einen vollständigen Grundriss mit *parascaenia*, *basilicae*, *postscaenium* und *porticus post scaenam*; in Bracara Augusta[5606], Clunia und Malaca fehlt eine *porticus post scaenam*. Auch Carthago Nova, welches bisher nur teilweise freigelegt ist, scheint einen vollständigen Grundriss aufzuweisen; bisher ist die *porticus post scaenam* noch nicht

5593 Oben 421f. ist dargelegt worden, dass Augusta Emerita wohl eng an ein stadtrömisches Vorbild angelehnt ist.

5594 Zu dieser Form der *scaenae frons* oben 418–423.

5595 Zu dieser Form der Bühnenfront oben 425–430.

5596 Zur Datierung des Bühnenhauses von Bilbilis cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

5597 Zu den spanischen Beispielen schon oben 427f. Martín Bueno/Núñez Marcén a. O., Ktema 21, 1996, 149 erwägen, ob es sich dabei um eine spanische Neuerung gehandelt hat, was u. E. aber, wie bereits oben 427, Anm. 4207 gesagt, wenig wahrscheinlich ist.

5598 Zum Aufriss im Einzelnen oben 428 und 437.

5599 Zu diesem Typus der *scaenae frons* oben 430–432.

5600 Allgemein zur *pulpitum*-Front der westlichen Theater oben 440–455.

5601 In Bilbilis ist die Anzahl der Nischen nicht bestimmt. Nichts Genaueres ist über Form des *pulpitum* in Carteia, Clunia, Malaca, Metellinum, Pollentia (La Alcudia) und Saguntum bekannt.

5602 Zu diesem für Italien, Gallien und Spanien charakteristischen Schmuck der *pulpitum*-Front cf. oben 453–455. Besonders mit den spanischen Beispielen befasst hat sich M. L. Loza Azuaga, El agua en los teatros hispanorromanos: elementos escultóricos, Habis 25, 1994, 263–283; hier sind auch zwei weitere spanische Exemplare mit nicht näher bekannten Fundumständen aufgeführt, cf. oben 454, Anm. 4541f.

5603 Zur Vorhangeinrichtung in den westlichen Theatern oben 456–475.

5604 cf. die Zusammenstellung aller westlichen Belege mit Angabe der Masse oben 465f.

5605 Zu diesen ausführlich oben 487.

5606 Hier ist der Bühnenhausbereich allerdings bisher nur zum kleineren Teil untersucht worden. *basilicae* und ein *postscaenium* sind jedoch nachgewiesen.

sicher nachgewiesen worden. Anders als in Gallien und in Nordafrika ist der vollständige Grundriss offenbar nicht der Normalfall; darin gleicht die Situation in der *Hispania* derjenigen in Italien. In Acinipo fehlt ebenfalls eine *porticus post scaenam*, die seitlichen *basilicae* sind reduziert. In Metellinum und in Regina gibt es nur seitliche Flügelräume, aber kein *postscaenium*; die Rückseite der Bühnenfront ist als Schaufront mit Nischen ausgestaltet. Eine vergleichbare Lösung, jedoch ohne seitliche Räume, gab es in Italica 1, wo jedoch eine *porticus post scaenam* vorhanden ist; das Bühnenhaus lehnt sich an republikanische Vorbilder in Italien wie Amiternum an[5607]. Auch der schlichte Grundriss in Acinipo dürfte von italischen Vorbildern wie Iguvium bestimmt sein. In Segobriga wurde auf *parascaenia* verzichtet. Bei weiteren Theatern, Bilbilis, Carteia, Malaca, Olisipo, Pollentia (La Alcudia), Tarraco und Urso, lässt sich keine Vorstellung vom Bühnenhausgrundriss im Ganzen mehr gewinnen, doch sind einzelne Grundrisselemente noch zu bestimmen[5608]. Was den Aufriss der Bühnenhäuser angeht, gibt es in Spanien nur wenige Zeugnisse. In seiner gesamten Höhe teilweise erhalten ist der schlichte Bau von Acinipo, wo einer zweigeschossigen *scaenae frons* ein Zwischengeschoss im Innern des Bühnenhauses entsprochen hat[5609]. Wie anderswo[5610] dürften den zweigeschossigen Bühnenfronten im Allgemeinen jedoch zweigeschossige Bühnenhäuser entsprochen haben.

Insgesamt ergibt sich für die Theater der *Hispania* kein einheitliches Bild, wie dies auch für Italien der Fall ist. Damit unterscheiden sie sich von der Situation in Gallien[5611], aber auch in Nordafrika[5612]. Besondere typologische Eigenheiten lassen sich nicht erkennen, allenfalls eine gewisse Bevorzugung konzentrischer Konstruktionen für den gebauten Teil der Cavea. Bei der Ausgestaltung der Bühnenfront bleibt der grade Typus neben der Nischenform länger in Gebrauch, obgleich die Nischenfront in Augusta Emerita und Corduba schon sehr früh aufgenommen wurde. Die Nischenfronten nehmen, mit einer Ausnahme, geläufige Typen auf. Der vollständige Bühnenhausgrundriss scheint weniger regelmässig verwendet worden zu sein als in den anderen westlichen Provinzen. Auch Abhängigkeiten zwischen den Bauten und lokale Entwicklungslinien, wie sie in Gallien für einige Theater der *Narbonensis* zu beobachten waren[5613], sind nicht zu erkennen. Dies gilt auch, wenn man nach Provinzen differenziert. Ein einziges Planelement, die Bühnenfront mit drei vollen Halbrundnischen, könnte für die *Tarraconensis* charakteristisch sein, doch müsste dies mit weiteren Beispielen belegt werden können. Nimmt man die zahlreichen frühen Bauten aus augusteischer Zeit in den Blick, ergeben sich ebenfalls keine Gemeinsamkeiten, doch gibt es Hinweise, dass manche dieser Bauten wie Acinipo, Augusta Emerita, Italica, wohl auch Gades und vielleicht auch Corduba, direkt von republikanischen und frühkaiserzeitlichen Vorbildern in Italien abhängig sind.

43. Theater der Kaiserzeit in Nordafrika

Aus Nordafrika[5614] sind Reste von insgesamt 55 Theatern bekannt, die in die westliche Theatertradition gehören. Es sind Aggar, Althiburos, Ammaedara, Assuras, Bararus, Bulla Regia, Caesarea (Iol), Calama, Capsa, Carthago, Cillium, Cincari, Cirta, Civitas Popthensis, Cluacaria, Cuicul, Gurza, Hadrumetum, *Henchir Khima*, *Henchir Qaouassat*, *Henchir Remadi*, Hippo Diarrhytus[5615], Hippo Regius, Leptiminus, Leptis Magna, Limisa, Lixus, Macrinus, Madauros, Muzuca, Pudput, Rusicade, Sabratha, Seressi, Sicca Veneria (zwei Theater), Simitthus, Sitifis, Sufetula, Thamugadi, Thelepte, Theveste[5616], Thibari, Thignica, Thubursicum Numidarum, Thugga, Thugga (Schautreppe), Tipasa, Uchi Maius[5617], Ulissipira, Uthina, Utica (republikanisches Theater), Utica (kaiserzeitliches Theater), Vicus Augusti und Zilil[5618]. Das einzige in Nordafrika bekannte

5607 So schon oben 481.

5608 Für eine Zusammenstellung der verschiedenen Grundrisselemente, in welcher auch die spanischen Bauten mit berücksichtigt sind, cf. oben 494–507.

5609 Zum Aufriss von Acinipo im Einzelnen oben 512.

5610 cf. allgemein oben 436. 437f.

5611 Dazu oben 539f.

5612 cf. unten 560.

5613 Dazu oben 541f.

5614 In diesem Kapitel werden alle Theater zusammenfassend besprochen, welche sich an der nordafrikanischen Küste westlich der Kyrenaika befinden. Die Bauten der Kyrenaika und Ägyptens sollen im Zusammenhang der östlichen Theater untersucht werden, cf. unten 662f. Eine entsprechende Unterteilung begründet auch Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) 49. cf. auch G. Bejor, Prospettiva 17, 1979, 38. Ausführlich mit den Bauten und insbesondere dem Aufführungswesen in Nordafrika befasst hat sich Ch. Hugoniot, Les spectacles de l'Afrique romaine. Une culture officielle municipale sous l'empire romain (1996).

5615 Die Existenz eines Theaters ist unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

5616 Unsicher ist, ob die beobachteten Baureste Teil des inschriftlich bezeugten Theaters sind. cf. den Katalogteil *s. v.*

5617 Unsicher ist, ob es sich um ein Theater gehandelt hat. cf. den Katalogteil *s. v.*

5618 In Tunes handelt es sich nicht um Theater, cf. den Katalogteil *s. v.*

Odeion von Carthago wird unten im Zusammenhang ähnlicher Bauten diskutiert[5619].

Hinzu kommen 25 nur inschriftlich oder literarisch bezeugte Theater, nämlich Augarmi, Civitas Siagitana, Curubis, Furnus Minus, Giufi, *Henchir Sidi Abd el Basset*, *Henchir Sidi-Naui*, Municipium Aurelium Commodianum, Mustis, Numlulis, Oea, Rudera, *Sidi Ali el Fergiani*, Siliana, Sutunurca, *Testour*, Thabora, Thagaste, Thizi, Thuburbo Maius, Thuburnica, Uzelis, Vallis, Villa Magna und Vina. Bei genauerem Hinsehen sind nur in einzelnen Fällen, nämlich in Curubis und wahrscheinlich im Municipium Aurelium, Theaterbauten direkt bezeugt; in Thabora ist wegen des Erhaltungszustandes der Inschrift unklar, ob die siebentägigen *ludi* anlässlich der Einweihung eines Theaters oder eines anderen Gebäudes veranstaltet worden sind. In der Regel erwähnen die Inschriften jedoch die Veranstaltung von *ludi scaenici*, wie sie auch ohne feste Theaterbauten durchgeführt worden sein könnten; dies gilt für Furnus Minus, Giufi, *Henchir Sidi Abd el Basset*, *Henchir Sidi-Naui*, Municipium Aurelium, Mustis, Numlulis, Rudera, Siliana, Sutunurca, Thizi, Thuburbo Maius, Uzelis, Vallis und Vina. Angesichts der Dichte von Theaterbauten in Nordafrika ist aber doch sehr wahrscheinlich, dass die Inschriftenbelege für *ludi scaenici* als Zeugnisse für nicht bekannte oder nicht erhaltene Theaterbauten genommen werden können. Manchmal sind auch bloss *ludi* genannt, so in Civitas Siagitana[5620], *Testour*, Thuburnica und Villa Magna. Hier muss offen bleiben, ob es sich um Theateraufführungen oder um andere Spiele gehandelt hat. Unwahrscheinlich ist, dass der inschriftlich genannte *magister ludi* in *Sidi Ali el Fergiani* etwas mit einem Theater an diesem Ort zu tun hat[5621]. Die für Oea literarisch bezeugten Gladiatorenspiele haben kaum etwas mit einem Theater zu tun[5622]. Selbst wenn diese letzten unsicheren Beispiele nicht einbezogen werden, bleibt die Zahl der literarisch bezeugten afrikanischen Theater beträchtlich.

Entsprechend ihrem Erhaltungszustand ist die Aussagekraft der einzelnen afrikanischen Theater sehr unterschiedlich, doch befindet sich unter ihnen auch eine Reihe recht gut erhaltener Bauten[5623]. Von einer grösseren Zahl von Theatern, die früher beobachtet worden waren, sind heute keine Reste mehr vorhanden, ohne dass in der Literatur genauere Angaben zu finden sind, nämlich von Augarmi, Capsa, Cluacaria, Cirta, Gurza[5624], Hadrumetum, *Henchir Khima*[5625], *Henchir Qaouassat*, Hippo Diarrhytus, Leptiminus, Macrinus, Muzuca, Pudput, Sicca Veneria (zwei Theater), Sitifis, Thibari, Uchi Maius und Ulissipira. Gelegentlich ist die Lokalisierung wieder in Vergessenheit geraten. In Cincari, *Henchir Remadi*[5626], Theveste und Zilil zeugen nur noch geringe Baureste oder eine Mulde im Gelände von der Existenz eines Theaters. Vom Zustand von Bararus und Vicus Augusti lässt sich keine genauere Vorstellung gewinnen[5627]. Damit wird sich die Bauanalyse[5628] immerhin auf 31 in mehr oder weniger aussagekräftigen Resten erhaltene nordafrikanische Theater stützen können.

Das in diesem Kapitel in den Blick genommene Gebiet Nordafrikas umfasste die drei römischen Provinzen (seit Claudius) *Africa Proconsularis* mit *Numidia*[5629] sowie *Mauretania Caesariensis*[5630] und *Mauretania Tingitana*[5631].

5619 Zu den Odeia unten 703–754.

5620 Die Ergänzung *sp*[*ectacula*] bleibt unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

5621 cf. dazu ausführlicher den Katalogteil *s. v.*

5622 Die Existenz eines Theaters ist ganz unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

5623 Zusammenfassend zu den afrikanischen Theatern: E. Frézouls, Teatri romani dell'Africa francese, Dioniso 15, 1952, 90–103. Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) 49–82, besonders 49–61. P. Romanelli, Topografia e archeologia dell'Africa romana, Enciclopedia Classica, sez. III, vol X, Bd. 8 (1970) 153–163 mit Taf. 112–123. J.-Cl. Lachaux Théâtres et amphithéâtres d'Afrique Proconsulaire (beruhend auf Beobachtungen 1969, erschienen ca. 1980 mit nachgeführter Bibliographie). Gros, L'architecture romaine 290–294 (im Rahmen der Besprechung der Theater der westlichen Provinzen). Bejor, Lo sviluppo della frontescena nei teatri dell'Africa romana: Un possibile confronto per Nora? in: Conservazione programmata a. O. a. O. (oben Anm. 4199), besonders 84–88, Abb. 7f. Zur Skulpturausstattung der afrikanischen Theater Bejor, Prospettiva 1979 a. O. 37–46. Eine vergleichende Darstellung der Theater des caesarischen Mauretanien, die allerdings keine neuen Ergebnisse bringt, unternahm Y. Chennaoui, in: J. González u. a., L'Africa romana. Le ricchezze dell'Africa. Risorse, produzioni, scambi, Atti del 17 convegno di studio, Sevilla, 14–17 dicembre 2006 (2008) 641–655; unergiebig ist insbesondere auch, die Fragestellung innerhalb moderner Staatsgrenzen zu thematisieren.

5624 Der Bau war schlecht zu erkennen. Offen ist, ob heute noch Reste vorhanden sind.

5625 Das Theater wurde vor 1886 kurz beschrieben, seine Lage und seine Reste sind heute nicht mehr bekannt. Eine Identifizierung mit Seressi, wie sie vorgeschlagen wurde, kann jedoch nicht zutreffen, cf. den Katalogteil *s. v.*

5626 Die Anlage ist fast ganz von Sand bedeckt.

5627 Es ist uns nicht gelungen, die beiden zuletzt genannten Theater im Gelände zu identifizieren, doch gibt es für beide eine knappe Beschreibung bei Lachaux 40f. 154f.

5628 cf. unten 554–560.

5629 cf. die Karte bei N. Duval, EAA, Secondo Supplemento IV, 1996, 647, Abb. 848.

5630 cf. die Karte bei M. Baggio/S. Toso, EAA, Secondo Supplemento IV, 1996, 652, Abb. 857.

5631 cf. die Karte bei M. Lenoir, EAA, Secondo Supplemento IV, 1996, 651, Abb. 854.

In der *Mauretania Caesariensis* sind vier Theater, nämlich Caesarea (Iol), Cuicul[5632], Sitifis und Tipasa, bekannt, in der *Mauretania Tingitana* nur zwei, Lixus[5633] und Zilil. In der *Numidia*[5634] sind drei Theater bekannt, Cirta, Rusicade, Thamugadi sowie, nur inschriftlich bezeugt, Uzelis. Die meisten Theater, insgesamt 46 in Bauresten nachgewiesene sowie 23 inschriftlich und literarisch bezeugte, finden sich im stark urbanisierten Gebiet der *Africa Proconsularis* (ohne *Numidia*), wobei nur einzelne, nämlich Leptis Magna, Oea und Sabratha, im östlichen Teil, dem schmalen Küstenstreifen an der kleinen Syrte liegen, welcher erst seit Diokletian als eigene Provinz *Africa Tripolitania* organisiert war.

Wie in der *Hispania* gibt es auch in Nordafrika einzelne Theater, welche noch in die republikanische Zeit zurückgehen[5635]. Ihre Bausubstanz ist leider nicht mehr genauer fassbar. Gesichert ist die frühe Datierung des älteren Theaters in Utica, das im Jahr 46 v. Chr. schon bestand; die genaue Erbauungszeit ist allerdings nicht bekannt[5636]. Utica war nach dem Fall Karthagos 146 v. Chr. Sitz des römischen Stadthalters der neuen Provinz geworden. Möglicherweise ebenfalls noch republikanisch ist das Theater in Hippo Regius, das aber kaum vor 46 v. Chr. entstanden sein wird[5637], denn die Stadt wurde erst nach dem Sieg der Caesarianer bei Thapsos in die römische Provinz eingegliedert; eine ältere Datierung kann jedoch nicht ganz ausgeschlossen werden[5638]. In beiden Fällen ist die Existenz eines frühen Theaters auf Grund der historischen Umstände gut zu verstehen.

Auch die Theaterbauten der augusteischen Zeit können nur als Einzelfälle verstanden werden. Das Theater in Caesarea (Iol) ist durch König Juba II (25 v. Chr.-23 n. Chr.), der lange Jahre in Rom verbracht hatte[5639], wohl eher früh innerhalb der Regierungszeit erbaut worden[5640] und nimmt ohne Zweifel Vorbilder des Zentrums auf; auch die ausserordentliche Grösse mit 130 Metern Gesamtbreite knüpft an stadtrömische Vorbilder an[5641]. Genauer informiert sind wir über die Baugeschichte des Theaters von Leptis Magna, welches von einem Einheimischen, *Annobal Rufus*, Sohn des *Himilcho Tapapius* gestiftet[5642] und im Jahr 1/2 n. Chr. eingeweiht wurde. Im Namen kommt die einheimische Herkunft des Stifters zum Ausdruck, die Weihinschrift über den *aditus*-Zugängen ist in lateinischer und in neupunischer Sprache abgefasst! Auch an späteren Erweiterungen des Bauprogramms waren einheimische Stifterpersönlichkeiten beteiligt. Erst seit flavischer Zeit kommen nur noch lateinische Stifternamen vor. Leptis Magna hatte seit 111 v. Chr. enge Beziehungen zu Rom[5643]. Auch innerhalb der Provinz *Africa* behielt es seine Selbstverwaltung als *libera et immunis* unter städtischen Magistraten mit dem traditionellen Titel *sufetes*.[5644] Lange hielt die Stadt an ihrer punischen Kultur fest. Besonders in augusteischer Zeit lässt sich eine intensive Bautätigkeit nachweisen, in deren Rahmen reiche Bürger der Stadt öffentliche Bauwerke errichten liessen, während der römische Statthalter für die Pflasterung des Alten Forums

5632 Diese Stadt wird teilweise auch der *Numidia* zugeordnet, liegt aber unmittelbar westlich der Grenze zwischen *Africa Proconsularis* bzw. *Numidia* und *Mauretania Caesariensis*, cf. die Karte bei M. Baggio/S. Toso, EAA, Secondo Supplemento IV, 1996, 652, Abb. 857.

5633 Es handelt sich um ein Theater des westlichen römischen Typus, das später zu einem Amphitheater umgebaut worden ist. cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

5634 Eigene Provinz erst seit Septimius Severus, aber schon davor, als Teil der *Africa Proconsularis*, mit einem besonderen Verwaltungsstatus. cf. dazu W. Huss, DNP 8, 2000, 1058, *s. v.* Numidae, Numidia.

5635 Sie sind oben 551 besprochen worden.

5636 Caes. Civ. II 25,1. Das Theater ist bisher archäologisch nicht untersucht worden.

5637 Das Theater ist zwar zum guten Teil freigelegt, doch ist nie eine eingehendere Publikation vorgelegt worden, welche zur vorgeschlagenen Datierung ins 1. Jahrhundert v. Chr. und zu einer allfälligen Unterscheidung mehrerer Bauphasen im Einzelnen Stellung nehmen würde; cf. den Katalogteil *s. v.*

5638 In der Sitzform und möglicherweise auch in der *cuneus*-Einteilung werden griechische Vorbilder fassbar. cf. dazu oben 340. 348 und den Katalogteil *s. v.* E. Frézouls, Dioniso 15, 1952, 96 hielt Hippo Regius für das älteste Theater Afrikas, was von Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 143 mit Anm. 78 zurückgewiesen wurde, der die hellenistischen Elemente jedoch nicht erkannt hat und griechische Einflüsse als Voraussetzung für eine Frühdatierung fordert!

5639 cf. J. Fündling, DNP 5, 1998, 1185f., *s. v.* Juba [2]. Zur Bautätigkeit Jubas II auch Bejor, Athenaeum 1979 a. O. (oben Anm. 5398) 128f. Im Weiteren P. Pensabene, La decorazione architettonica di Cherchel: cornici, architravi, soffiti, basi e pilastri, in: 150–Jahr-Feier. Deutsches Archäologisches Institut Rom 1979 (1982) 116–118. cf. auch die Bemerkungen bei S. Japp, Die Baupolitik Herodes' des Grossen (2000), 52f.

5640 Zur neu errichteten Hauptstadt Caesarea cf. K. Fittschen, Juba II. und seine Residenz Jol/Caesarea (Cherchel), in: H. G. Horn/Ch. B. Rüger (Hrsg.), Die Numider, Ausstellungskatalog Bonn (1979) 227–231. Zu Caesarea (Iol) auch M. Floriani Squarciapino, in: EAA 2 (1959) 543–545, *s. v.* Cherchel. Ph. Leveau, in: EAA, Secondo suppl. 1971–1994, II (1994) 115f., *s. v.* Cherchel.

5641 Zur Grösse der drei stadtrömischen Theater oben 277. 291. Auch das republikanische Theater in Utica hatte schon eine Breite von etwa 110 Metern erreicht.

5642 Die Weihinschrift ist deutlich zu lesen bei Caputo, Leptis Magna a. O. Taf. 147, 1. 3.

5643 Zur Geschichte cf. W. Huss, DNP 7, 1999, 75, *s. v.*

5644 Dazu L.-M. Günther, DNP 11, 2001, 1089, *s. v.* Sufeten.

besorgt war[5645]. Im Rahmen dieser Aktivitäten ist auch der Theaterbau des Sufeten *Annobal Rufus* zu verstehen, welcher bereits ein Jahrzehnt früher (9–8 v. Chr.) das nahegelegene monumentale Macellum auf seine Kosten hatte errichten lassen. Der Theaterbau in Leptis Magna erklärt sich aus der lokalen Stadtgeschichte heraus und ist nicht repräsentativ für die Theaterbauentwicklung in Nordafrika

Ein drittes augusteisches Theater in Nordafrika, dasjenige in Lixus in der *Mauretania Tingitana*, soll stratigraphisch in den Anfang des 1. Jahrhunderts n. Chr. datiert sein[5646], was vor dem historischen Hintergrund nur schwer verständlich ist. Auch der später von anderer Seite vorgeschlagene Ansatz um 70–120 n. Chr., welcher auf der verfehlten Interpretation des Baus als Theater-Amphitheater beruht[5647], kann nicht überzeugen. Letztlich bleibt die Datierung von Lixus innerhalb der Kaiserzeit offen[5648];

Alle übrigen nordafrikanischen Theater, deren Datierung näher eingegrenzt werden kann, insgesamt 18 Bauten, sind, mit der möglichen Ausnahme von Cillium [5649]und abgesehen von der etwas älteren theaterähnlichen Schautreppe in Thugga, in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. errichtet worden[5650]. Es handelt sich um Althiburos, Bulla Regia, Calama, Carthago, Cuicul, Madauros, Rusicade, Sabratha, Sufetula, Thamugadi, Theveste, Thubursicum Numidarum[5651], Thugga, Tipasa, Uthina, wohl auch Thignica. Diesen steht eine grössere Zahl von 29 Theatern gegenüber, die nur allgemein in die Kaiserzeit datiert sind, nämlich Ammaedara, Assuras, Augarmi, Bararus, Capsa, Cincari, Cirta, Civitas Popthensis, Gurza, Hadrumetum, *Henchir Khima*, *Henchir Qaouassat*, *Henchir Remadi*, Leptiminus, Limisa, Macrinus, Muzuca, Seressi, Sicca Veneria (zwei Theater), Simitthus[5652], Sitifis, Thelepte, Thibari, Uchi Maius, Ulissipira, Utica (kaiserzeitliches Theater), Vicus Augusti[5653] und Zilil. Für vier Theater, Aggar, Cluacaria, Hippo Diarrhytus und Pudput, liegen keine Datierungshinweise vor, doch wird man davon ausgehen können, dass alle kaiserzeitlich sind. Die doch sehr bemerkenswerte chronologische Einheitlichkeit der oben genannten genauer datierten Theater lässt vermuten, dass auch die übrigen Bauten jedenfalls zum grössten Teil in demselben Zeitraum entstanden sind.

Von den 24 nur inschriftlich oder literarisch bezeugten Bauten ist ein guter Teil innerhalb der Kaiserzeit genauer einzugrenzen[5654]. Auch wenn die Inschriften in der Regel nur einen *terminus ante quem* ergeben, fällt doch auf, dass die Mehrzahl der exakt datierten Zeugnisse in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts fallen, so die Stiftung des Theaters in Curubis und die Spiele in *Henchir Sidi-Naui*, Mustis, Numlulis, Rudera, Sutunurca und Vina. Nicht vor dem 2. Jahrhundert ist der mögliche Theaterbau in Municipium Aurelium Commodianum mit den dortigen Spielen datiert, eine Datierung in die zweite Jahrhunderthälfte scheint auch hier wahrscheinlich. Im 3. Jahrhundert sind Spiele bezeugt in Furnus Minus, Giufi, *Testour*, und Uzelis, in der späten Kaiserzeit in Villa Magna. Die Zeugnisse aus Civitas Siagitana, *Henchir Sidi Abd el Basset*, *Sidi Ali el Fergiani*, Siliana, Thabora, Thagaste, Thizi, Thuburbo Maius, Thuburnica und Vallis lassen sich innerhalb der Kaiserzeit nicht genauer datieren, widersprechen dem Gesamtbild jedoch nicht; in keinem Fall gibt es Hinweise auf eine frühkaiserzeitliche Datierung. Insgesamt bestätigen die epigraphischen Zeugnisse den Befund, wie ihn die erhaltenen Bauten ergeben haben: in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. erlebte der Theaterbau in der *Africa Proconsularis* eine einmalige Blüte. Mit dem Ende des 2. Jahrhunderts scheinen die Bedürfnisse nach einem Theater in den einzelnen Städten erfüllt gewesen zu sein, jüngere Theaterneubauten sind nicht bekannt.

Die Konzentration der Theaterbautätigkeit wird auch durch die Analyse der Inschriftzeugnisse von H. Jouffroy bestätigt, auch wenn dort nur ein Teil der Bauten Berück-

5645 Zur Geschichte der Stadt zwischen 46 v. Chr. und 146 n. Chr. zusammenfassend M. Floriani Squarciapino, Leptis Magna (1966) 11–16, zur Bautätigkeit in augusteischer Zeit 12.

5646 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Da der Ausgräber die Mehrphasigkeit des Baus nicht erkannt hat, sind auch Zweifel an seinen im Einzelnen nicht dokumentierten stratigraphischen Resultaten erlaubt. Dazu auch M. Lenoir, in: Lixus, Actes du colloque à Larache 1989 (Collection de l'Ecole Française de Rome 166, 1992) 277f. Zur Qualität der Grabungen in Lixus auch M. Lenoir, EAA, Secondo suppl. 1971–1994, III (1995) 398, *s. v*. Lixus.

5647 Dazu im Einzelnen der Katalogteil *s. v.*

5648 Lixus wurde von Claudius zur römischen Kolonie erhoben, cf. G. Picard, EAA 4, 1961, 668, *s. v.*

5649 cf. jedoch hier 488. 553.

5650 Die severischen Theater von Madauros, Sabratha und Tipasa könnten auch erst im Beginn des 3. Jahrhunderts errichtet worden sein. Auch das um 207 n. Chr. datierte Odeion von Carthago wäre hier zu nennen. Es wird unten 703–754 im Zusammenhang der Odeia besprochen.

5651 Dieses Theater wurde in das 2. oder 3. Jahrhundert datiert; die Entstehungszeit kann auf Grund der Bauformen jedoch ebenfalls auf die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts eingegrenzt werden. Dazu oben 429 mit Anm. 4227. 488f. und den Katalogteil *s. v.*

5652 Eine augusteische Datierung ist für dieses Theater nicht ausgeschlossen, cf. den Katalogteil *s. v.*

5653 Lachaux 154f. hat eine Datierung in das 3. Jahrhundert n. Chr. vorgeschlagen, die aber blosse Vermutung bleibt.

5654 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

sichtigung gefunden hat[5655]. Für andere Bautypen wie Tempel oder Thermen, aber auch für die Amphitheater lässt sich keine vergleichbare Konzentration der Bauten in einem vergleichsweise engen Zeitraum beobachten. Die intensive Theaterbautätigkeit kann daher nicht bloss auf eine günstige ökonomische Gesamtlage vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklung der nordafrikanischen Provinzen zurückgeführt werden[5656], sondern muss besondere Gründe haben. Allerdings hat die auffällige Häufung der Theaterbauten in Nordafrika in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. in der Literatur bisher keine besondere Beachtung gefunden[5657]. Theater wurden offenbar häufig von verdienten Bürgern gestiftet, meist zum Dank für ein besonders wichtiges erhaltenes Amt, so in Calama, Curubis, Madauros, Rusicade und Thugga, vielleicht auch in Thabora[5658]. In Thamugadi wurde das Theater zwar vom *patronus coloniae* eingeweiht, jedoch mit öffentlichem Geld finanziert. Offenbar waren Theaterbauten in Nordafrika, anders als in den übrigen westlichen Provinzen, zunächst nicht als unabdingbare oder doch sehr wünschenswerte Elemente der Stadtarchitektur verstanden worden, denn sonst wäre kaum verständlich, dass nach der augusteischen Zeit während 150 Jahren keine neuen Theater gebaut wurden. In der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts scheinen die Theater zu einer für private Munifizenz besonders geeigneten Architekturform geworden zu sein, weil sie nun möglicherweise als zusätzliches Prestigeelement einer Stadt verstanden worden sind[5659]. Dass mit der Verbreitung der Theaterbauten auch ein Aufschwung in der Aufführungstätigkeit zusammenging, kann wegen der gleichzeitigen Inschriftzeugnisse für *ludi scaenici* vermuten werden. Ob eine neue Beliebtheit solcher Aufführungen die Stiftung von Theaterbauten angeregt hat, oder ob sich die Sache umgekehrt verhielt, bleibt offen.

In Italien hatte sich eine weitgehende Konzentration der Theaterbauten auf die augusteische Zeit feststellen lassen[5660], welche mit der Stadtentwicklung im Allgemeinen zusammenhängen muss. In Gallien ist die Theaterbautätigkeit dagegen innerhalb eines grösseren Zeitrahmens von der augusteischen Zeit bis ins mittlere 2. Jahrhundert n. Chr. zu datieren, wobei zwischen der *Narbonensis*[5661] und den *Tres Galliae*[5662] differenziert werden muss. In der *Hispania* fällt die Theaterbautätigkeit im Wesentlichen in die augusteische Zeit und in das 1. Jahrhundert n. Chr[5663]. Demgegenüber wurden in Kleinasien während der ganzen ersten beiden Jahrhunderte der Kaiserzeit neue Theater gebaut[5664]. Nicht nur mit ihrer zeitlicher Konzentration, sondern auch mit ihrer späten Entstehungszeit stehen die nordafrikanischen Theater unter den westlichen römischen Theatern als jüngste Zeugnisse für diesen Bautypus für sich.

Nicht ins zeitliche Gesamtbild scheinen die afrikanischen Theater von Cillium und Lixus zu passen. Auf die Problematik der Datierung von Lixus wurde eben schon hingewiesen. Dessen Datierung zwischen 70 und 120 n. Chr. stützt sich auf allgemeine Erwägungen. Ein späterer Ansatz, welcher den Bau in die übrige Entwicklung in Nordafrika einordnen würde, ist nicht ausgeschlossen. Die Datierung von Cillium wird mit der Einrichtung dieses Municipiums in flavischer Zeit verbunden, doch ist auch hier eine spätere Datierung nicht ausgeschlossen; allerdings fällt die gepflegte Quaderbauweise auf, und auch nach seiner Form ist das Theater traditionell. Letztlich offen bleiben, ob es sich bei Cillium und Lixus, was die Datierungen angeht, um Abweichungen vom Gesamtbild handelt.

Anders als die europäischen Provinzen blieb Nordafrika bis zum Vandaleneinfall 429–439 n. Chr.[5665] von grösseren kriegerischen Einfällen mit den daraus folgenden Zerstörungen verschont, und auch im Vandalenreich blieben die römischen Städte offenbar weitgehend erhalten. 533 n. Chr. wurde Nordafrika von den Byzantinern erobert, die es mit neuen Festungsbauten überzogen, wovon heute noch eindrückliche Reste erhalten sind. 641 n. Chr. begannen die arabischen Einfälle[5666]. Manche Theater blieben daher wohl

5655 cf. Jouffroy 229–232, dazu 276–278. Daneben für die frühen Theater Jouffroy 195f.

5656 So etwa Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) 60. Zusammenfassend zur römischen Kolonisation der Africa G. C. Susini, EAA 1, 1958, 106f. Die Bedeutung von *spectacula* der verschiedensten Arten in den Städten unterstreicht auch N. Duval, EAA, Secondo Supplemento IV, 1996, 648, *s. v.* Provincie romane.

5657 Romanelli, Enciclopedia Classica a. O. (oben Anm. 5623) 153 differenziert nicht zwischen Thermen, Theatern, Amphitheatern und Circusbauten, die er als Zeugnisse der allgemeinen ökonomischen Blüte und der römischen Zivilisationsleistung sieht. P.-A. Février, Urbanisation et urbanisme de l'Afrique romaine, ANRW II 10, 2 (1982) 364 nennt die Theater nur am Rand.

5658 Die Inschrift ILAfr 220 ist nur bruchstückhaft erhalten, die Art des gestifteten Baus unbekannt.

5659 Private Stiftungen von Bauten hat es schon früher gegeben, doch betrafen diese andere Bauformen, insbesondere Tempel. cf. dazu für die Zeit bis zum Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. Jouffroy 198f., für das 2. Jahrhundert Jouffroy 235–237.

5660 Dazu oben 534.

5661 Dazu oben 540f.

5662 Dazu oben 539f.

5663 Dazu oben 544.

5664 Dazu unten 614f.

5665 cf. G. H. Waldherr, DNP 12/1, 2002, 1121f., *s. v.* Vandali.

5666 cf. W. Huss, DNP 1, 1996, 224–226, *s. v.* Afrika.

lange in Benutzung. Allerdings ist nur für die wenigsten Theaterbauten bekannt, wann sie ausser Gebrauch gekommen sind. Lixus wurde im 5. Jahrhundert n. Chr. aufgegeben. Das Theater und auch das Odeion von Carthago wurden bei der Eroberung durch die Vandalen im Jahr 439 n. Chr. zerstört, doch scheint zumindest das Odeion wieder hergerichtet worden zu sein, wenn auch möglicherweise für eine neue Zweckbestimmung[5667]. Anderswo können die Theater länger intakt und auch in Funktion geblieben sein. Umbauten und Restaurierungsarbeiten in tetrarchischer Zeit sind bezeugt für Ammaedara, Sufetula, Theveste, in konstantinischer Zeit in Leptis Magna, im 4. Jahrhundert in Bulla Regia, Umbauten noch im Jahr 399–400 n. Chr. in Madauros, Restaurierungen zur Zeit der Kaiser Honorius (393–423 n. Chr.) und Arcadius (383–408 n. Chr.) in Calama. Auch der Umbau in Thignica/Timika wohl im Zusammenhang mit dem Einbau einer Kolymbethra[5668] dürfte in spätantike Zeit fallen. Blosse Vermutung bleibt die Datierung des Umbaus zur Arena von Caesarea (Iol) ins 4. Jahrhundert n. Chr.[5669] Auch wenn diese Zeugnisse nicht zahlreich sind, deuten sie doch darauf hin, dass die Theaterbauten wohl oft bis in das 5. Jahrhundert oder darüber hinaus aufrecht standen und auch benutzt worden sind; Zeugnisse für frühere Zerstörungen oder für eine frühe Aufgabe der Monumente gibt es jedenfalls bisher nicht[5670].

Für Leptis Magna lässt sich die Baugeschichte mit den verschiedenen Umbauten und neuen Nutzungen in den Einzelheiten nachzeichnen. Dazu helfen die zahlreichen Inschriftzeugnisse[5671]; auch ist dieses Theater in einer Publikation gut dokumentiert. Was sich für Leptis Magna erkennen lässt, dürfte für viele andere Theater Geltung haben: Die Monumente lebten und wurden daher immer wieder verändert, verschönert und auch repariert. In Afrika ist Leptis Magna jedoch ein Sonderfall, was die lange Nutzungsdauer betrifft. Wie erwähnt, wurde das Theater 1/2 n. Chr. als Stiftung eines lokalen Magistraten errichtet. Augusteisch ist aber auch die Stifterinschrift des *L. Canisius Gallus* auf dem Podium des West-*tribunal*. 35/36 wurde der Tempel der *Ceres Augusta* von einem Römer, *C. Rubellius Blandus*, geweiht, die Kosten hatte jedoch *Suphunibal*, die Tochter des *Annobal Ruso* bestritten[5672]; unklar ist, ob der Tempel von Anfang an Teil des Bauprogramms des Theaters gewesen ist[5673]. In frühclaudischer Zeit, vielleicht 43 n. Chr., weihte *Q. Marcius Barea* den Kaisertempel in der *quadriporticus post scaenam*, welchen wiederum ein Angehöriger der lokalen Oberschicht, *Iddibal Tapapius*, erbauen liess. Im Jahr 91/92 kam der *balteus* dazu, welchen *Ti. Claudius Sestius* zusammen mit einem Altar auf den flachen Ehrenstufen stiftete. 157/158 liessen *Marcius Vitalis* und *Iunius Galba* die Säulen der Bühnenfront in Marmor erneuern. Auch die Säulen der *porticus in summa cavea* und des Ceres-Tempels wurden in antoninischer Zeit erneuert, wohl auch das *pulpitum*. Damit war der architektonische Ausbau im Wesentlichen zum Ende gekommen. In severischer Zeit kam weiterer Skulpturschmuck ins Theater, und die *porticus in summa cavea* erhielt eine Mosaikdekoration. Noch für die konstantinische Zeit sind Reparaturarbeiten nachgewiesen, und eine Nutzung durch das 4. Jahrhundert hindurch scheint wahrscheinlich[5674], auch wenn sich die exakte Lebenszeit des Theaters nicht genau bestimmen lässt; im 5. und 6. Jahrhundert standen Wohnhäuser im Theater.

Auch für Nordafrika soll, gestützt auf die besser erhaltenen Theater, eine Analyse ihrer Architektur unternommen werden. Untersucht werden kann eine längere Reihe von 31 z. T. recht gut erhaltenen oder bekannten Bauten[5675], nämlich Aggar, Althiburos, Ammaedara, Assuras, Bulla Regia, Caesarea (Iol), Calama, Carthago, Cillium, Civitas Popthensis, Cuicul, Hippo Regius, Leptis Magna, Limisa, Lixus, Madauros, Rusicade, Sabratha, Seressi, Simitthus, Sufetula, Thamugadi, Thelepte, Thignica, Thubursicum Numidarum, Thugga, die Schautreppenanlage in Thugga, Tipasa, Uthina sowie das republikanische und das kaiserzeitliche Theater von Utica.

Zunächst einige Bemerkungen zur Cavea. Anders als in der *Hispania*[5676] sind in Nordafrika[5677] mehrere Theater bekannt, welche frei in der Ebene errichtet worden sind, näm-

5667 Zur teilweise Zerstörung dieser Bauten im Einzelnen cf. Picard/Baillon, Carthage a. O. (oben Anm. 3206) 13–16.

5668 Zu den Kolymbethren allgemein cf. unten 770–777.

5669 cf. dazu den Katalogteil *s. v.* und zu den Arenen allgemein unten 773–770.

5670 Noch im 4. Jahrhundert, wohl nach 365 n. Chr., ist in der benachbarten Kyrenaike ein neues Theater, das sog. Markttheater (Theater 4) in Kyrene errichtet worden. Dazu unten 663 und den Katalogteil *s. v.*

5671 cf. den Katalogteil *s. v.* zu den Inschriften im Einzelnen.

5672 Nicht die Tochter des Stifters des Theaters *Annobal Rufus*, wie Fuchs, Theater 153 meint.

5673 Für eine ursprüngliche Planung spricht sich auf Grund bautechnischer Argumente G. Caputo, Dioniso 13, 1950, 171 aus. Auch Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 62.

5674 cf. Caputo, Leptis Magna a. O. 136f.

5675 Die nur ungenügend bekannten Bauten sind oben 549f. zusammengestellt.

5676 cf. oben 320.

5677 Die nordafrikanischen Bauten sind bereits oben 320f. zusammengestellt worden.

lich Althiburos, Ammaedara, Bulla Regia, Capsa, Cirta, Civitas Popthensis, Hadrumetum, Madauros, Sabratha, Simitthus, Sitifis, Tipasa, Ulissipira, Uthina, das kaiserzeitliche Theater von Utica und Vicus Augusti, wohl auch Bararus. Zumeist ruht das Sitzhaus auf einem Unterbau aus Radialkammern, die oft in zwei Kränzen angeordnet sind[5678]. Im kleinen Theater von Madauros ist der Unterbau offenbar massiv gegossen, und im ebenfalls kleinen Theater der Civitas Popthensis ruht das Sitzhaus auf zwei überwölbten konzentrischen Ringkorridoren. Daneben gibt es in Nordafrika auch eine Reihe von Bauten, welche an den natürlichen Hang gelehnt sind[5679]; es handelt sich um Aggar, Calama, Cuicul, Hippo Regius, Leptiminus, Limisa, Lixus, Thelepte, Thubursicum Numidarum, Thugga und um das republikanische Theater von Utica sowie um die Schautreppenanlage in Thugga. Hinzu kommen schliesslich nicht wenige Theater, die im unteren Caveabereich angelehnt, im oberen freigebaut sind[5680]. Darunter sind Assuras, Carthago,[5681] Leptis Magna, Rusicade und vielleicht auch Gurza[5682] mit einem oberen Radialkammerkranz sowie Caesarea (Iol), Cillium, Sufetula, Thamugadi und Thignica, wo die *summa cavea* von einem überwölbten Ringkorridor getragen wurde. Wie anderswo wurde das für den Bau gewählte Gelände nach Möglichkeit ausgenützt. Die beträchtliche Zahl von 17 frei gebauten Theatern (unter Einschluss der unsicheren Beispiele) zeigt, dass die Technik des freien Caveabaus zur Verfügung stand und, wo dies erforderlich war, auch gern angewendet wurde. Damit steht Nordafrika den Verhältnissen in Italien näher als die übrigen westlichen Gebiete[5683]. Mit Ausnahme von Sitifis liegen alle frei gebauten Theater in der *Africa Proconsularis*, doch sollten daraus angesichts der geringen bekannten Zahl von Bauten aus den beiden *Mauretaniae* keine weiterreichenden Schlüsse gezogen werden.

Die beiden republikanischen Theater von Hippo Regius und Utica gehören zur Gruppe der Bauten mit vollständig angelehnter Cavea, auch wenn die Flügel wie üblich teilweise gebaut werden mussten. Die beiden augusteischen Theater in Nordafrika sind teilweise an den Hang gelehnt, im oberen Caveabereich aber frei gebaut. Dabei zeigt Leptis Magna einen den Geländegegebenheiten angepassten Radialkammerkranz[5684], während sich in Caesarea (Iol) ein oberer Radialkammerkranz findet[5685]. Für diese beiden Lösungen, wie sie auch bei den angeführten Theatern der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts in Nordafrika bezeugt sind, waren somit an prominenten Orten Vorbilder vorhanden. Allerdings sind die Ähnlichkeiten nicht so eng, dass eine direkte Abhängigkeit nachgewiesen werden kann.

Was die Innengliederung der Cavea angeht, ist zunächst festzuhalten, das nur in drei Theatern, Bulla Regia, Madauros und Simitthus, ein mittlerer Radialzugang[5686] unter dem Sitzhaus vorhanden ist. In Madauros handelt es sich um den einzigen Zugang zum Theater, der auch den äusseren Ringkorridor erschliesst; die Sonderlösung hängt mit der besonderen Lage dieses Theaters im Stadtganzen zusammen und ist mit einer besonderen, unregelmässigen, ungeraden *cuneus*-Einteilung verbunden. Bei den meisten übrigen afrikanischen Theatern und bei den anderen beiden genannten mit einem mittleren Radialzugang findet sich die für römische Theater übliche gerade Zahl von *cunei*[5687], wobei meist vier oder sechs Keile vorhanden sind; nur in Cillium und Thugga sind im ersten *maenianum* bloss zwei *cunei* vorhanden. In Hippo Regius können die fünf *cunei* als ein Element in griechischer Tradition angesprochen werden[5688]. Vielleicht kann dies auch für Carthago und für das möglicherweise davon abhängige Theater von Rusicade Geltung haben[5689]. Hinsichtlich der Gliederung in *maeniana*[5690] reihen sich die nordafrikanischen Beispiele ins Übliche ein. *tribunalia*[5691] sind in den nordafrikanischen Theatern, soweit sie sich noch nachweisen lassen, regelmässig vorhanden, mit der einzigen Ausnahme von Limisa. Logen im Sitzhaus[5692] sind dagegen nirgendwo nachgewiesen.

Nachdem eine grössere Zahl von Bauten ganz oder doch im oberen Bereich frei gebaut ist, kommt auch der Ausgestaltung der Caveafassade in Nordafrika Bedeutung zu. Meist

5678 Die Caveakonstruktion ist im Einzelnen bereits oben 319 analysiert worden.

5679 Diese sind bereits oben 323 eingehender kommentiert worden.

5680 Zu diesen afrikanischen Bauten bereits oben 325.

5681 Die besondere architektonische Ausgestaltung dieses Theaters, welche die Substruktionsgestaltung einer frei gebauten Cavea auf eine Hangkonstruktion überträgt, wurde oben 325 diskutiert.

5682 Hier sind 30 Arkaden einer oberen Umgangsporticus beobachtet worden, cf. den Katalogteil *s. v.*

5683 Zur Verbreitung der frei gebauten Theater in Italien und ausserhalb zusammenfassend oben 312–316 und 319–322.

5684 cf. den Plan bei Caputo, Leptis Magna a. O. Taf. 7.

5685 cf. den Plan bei P. Leveau, Caesarea de Maurétanie (1984) 35, Abb. 5.

5686 Dazu allgemein oben 336–339.

5687 Dazu allgemein und ausführlich oben 341f.

5688 cf. oben 340.

5689 So schon oben 340.

5690 Allgemein dazu oben 330–336, wo alle nordafrikanischen Beispiele mit aufgenommen sind.

5691 Zu diesen allgemein oben 348–350.

5692 Dazu oben 350f.

findet sich eine Umgangsporticus mit mehrgeschossiger Arkadenfassade[5693], die für Althiburos, Bulla Regia, Capsa, Gurza, Sabratha, Simitthus, Sitifis, Thibari, Tipasa[5694], Uthina und für das kaiserzeitliche Theater in Utica nachgewiesen ist Bei den teilweise angelehnten Bauten musste die Aussenfassade dem Gelände angepasst werden. In Althiburos und Simitthus wurde das untere Geschoss auf der Hangseite in den Boden gebaut[5695], in Leptis Magna weist das untere Geschoss der Umfassungsmauer an den Flügeln Arkadenöffnungen ohne eine dahinter liegende Porticus auf, im Zwischenbereich findet sich eine geschlossene Umfassungsmauer mit Türöffnungen[5696]. Zwischen den Arkaden können Halbsäulenordnungen wie in Tipasa oder Pilsterordnungen wie in Bulla Regia und Leptis Magna angebracht sein, eine ungewöhnliche Form mit jeweils drei Pilastern, von denen die zwei äusseren die Bogeneinfassung der Arkaden tragen, zeigt Sabratha[5697]; in Althiburos fehlt eine vorgelegte Architekturordnung. Oft ist die Geschosszahl der Arkadenordnung nicht mehr zu bestimmen; drei Geschosse gab es in Sabratha und in Althiburos, wo das unterste Geschoss aber wie beschrieben unter dem Boden lag. In der Mehrzahl der Fälle, nämlich in Bulla Regia, Capsa, Gurza, Simitthus, Sitifis, Thibari, Tipasa, Uthina und Utica, ist eine sichere Bestimmung der Geschosszahl nicht mehr möglich. Daneben gibt es auch zahlreiche Bauten, die an Stelle einer Arkadenfassade eine Umfassungsmauer aufweisen[5698], so Ammaedara, Assuras, Caesarea (Iol), Calama, Carthago, Cillium, Civitas Popthensis, Cuicul, Hadrumetum, Madauros, Rusicade, Sufetula, Thamugadi, Thelepte, Thignica, Thugga und Ulissipira; fast durchwegs handelt es sich ganz oder teilweise an den Hang gelehnte Theater. Die Ausnahmen sind Ammaedara, Hadrumetum, Madauros und Ulissipira, wo die Umfassungsmauer als kostengünstigere Variante an Stelle einer Umgangsporticus gewählt worden sein dürfte.

Treppenaufgänge von aussen durch die Cavea in das Sitzhaus[5699] sind wie allgemein bei den westlichen Theatern auch in Nordafrika verbreitet[5700]. Darunter finden sich auch einige anspruchsvollere Zugangssysteme wie in Ammaedara, Bulla Regio[5701], Carthago (?), Leptis Magna, Sabratha, und Simitthus[5702]. Aussentreppen im Caveascheitel haben nur die Theater in Civitas Popthensis und in Thugga, beide mit einer angelehnten Cavea; in beiden Fällen sind die Reste auch als Unterbauten für einen Caveatempel interpretiert worden, was aber wenig Wahrscheinlichkeit hat. Für eine Reihe von nordafrikanischen Theatern, nämlich Ammaedara, Caesarea (Iol), Carthago, Leptis Magna, Madauros, Sabratha, Simitthus, Thamugadi und Thugga ist auch eine *porticus in summa cavea*[5703] nachweisbar. Vergleichsweise häufig begegnet bei den nordafrikanischen Theatern ein Caveatempel. Von den insgesamt etwa 20 bekannten Bauten[5704] finden sich, die Treppenhäuser in Civitas Popthensis und Thugga nicht mit eingerechnet, mit Caesarea (Iol), Calama, Leptis Magna, Rusicade (?) und Thamugadi, fünf Belege[5705]. Diese Zahl ist im Vergleich zu den Belegen in den anderen westlichen Provinzen hoch[5706] und wird nur durch die Beispiele in Italien, dort aber deutlich übertroffen. Angesichts der Gesamtzahl bekannter Theater in Nordafrika sollte die Präsenz von Caveatempeln nicht überbewertet werden. Beide augusteischen Bauten, Caesarea (Iol) und Leptis Magna weisen einen Caveatempel auf. Daher könnte man denken, dass die späteren Beispiele von diesem Vorbild abhängen[5707]. Letztlich scheint eine Herleitung direkte aus Italien für die nordafrikanischen Theatertempel der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts aber doch wahrscheinlicher[5708].

Die Halbkreisform der Orchestra bei den nordafrikanischen Theater entspricht dem Üblichen. Was die Grund-

5693 Die Ausgestaltung der nordafrikanischen Fassaden ist oben 351–357 bereits im Einzelnen analysiert worden.

5694 Hier blieb die Umgangsporticus unfertig, cf. schon oben 353 und den Katalogteil *s. v.*

5695 Ausführlicher oben 352.

5696 cf. Caputo, Leptis Magna a. O. Taf. 133.

5697 cf. Caputo, Sabratha a. O. (oben Anm. 76) Taf. 30.

5698 Zu den Theatern mit Umfassungsmauer allgemein oben 355.

5699 Dazu allgemein oben 360–363.

5700 Die Beispiele sind oben 361 zusammengestellt.

5701 Hier begegnet eine besondere Treppenführung im Winkel, welche im Innern des Ringmauersystems untergebracht ist, cf. A. Beschaouch/R. Hanoune/Y. Thébert, Les ruines de Bulla Regia (1977) 96, Abb. 93.

5702 Diese sind oben 357f. zusammen mit den vergleichbaren westlichen Beispielen eingehender besprochen worden.

5703 Allgemein zu dieser oben 367–371.

5704 Allgemein zu den Caveatempeln oben 371–374.

5705 Zu den nordafrikanischen Beispielen schon Caputo, Sabratha a. O. 59f., welcher die Frühdatierung von Caesarea (Iol) zu Unrecht ablehnt. Zu Tipasa, wo es den vermuteten Caveatempel nie gegeben hat, oben Anm. 3603 und den Katalogteil *s. v.*

5706 Allgemeine Bemerkungen zu den nordafrikanischen Caveatempeln auch oben 374.

5707 So schon Romanelli, Enciclopedia Classica, a. O. (oben Anm. 5623) 158, und E. Frézouls, Dioniso 15, 1952, 100f. Caputo, Leptis Magna a. O. (oben Anm. 60) 143 möchte die nordafrikanischen Beispiele direkt auf das Vorbild des Pompeiustheaters zurückführen.

5708 So schon oben 374.

rissanlage der *aditus* im Einzelnen angeht[5709], finden sich auch in Nordafrika verschiedene Varianten nebeneinander. Neben den Theatern von Bulla Regia[5710], Caesarea (Iol), Carthago, Cuicul, Sabratha, Thamugadi, Thugga, Thignica, Thubursicum Numidarum, Tipasa, wo die *aditus* in den Halbkreis eingeschlossen sind, stehen diejenigen in Ammaedara, Calama, Cillium, Civitas Popthensis, Leptis Magna, Limisa (?), Simitthus, Sufetula, wo sie ausserhalb des Cavea-Halbkreises liegen. Nur in einem einzigen Fall, in Madauros, scheint die mittlere Lösung[5711] vorzuliegen. Anzumerken bleibt, dass in Nordafrika die Grundrisse mit Einschluss der *aditus* bei den antoninischen Theatern etwas häufiger bleiben, was der allgemein beobachteten Tendenz[5712] entgegengesetzt ist. Hier äussert sich eine konservative Ausrichtung, ebenso wie in der nach innen konvergierende Form der *aditus*, die in der Kaiserzeit nur noch bei einzelnen afrikanischen Theatern wie Bulla Regia, Caesarea (Iol), Sabratha und Tipasa sowie auf dem Balkan auftritt. Eine bis drei flache Stufen für Ehrensitze sind auch in Nordafrika üblich und oft nachgewiesen[5713]. Vier Stufen sind es in Sabratha, fünf in Thugga, und in Leptis Magna sind es gar sechs. Nur in Limisa[5714] fehlen flache Stufen, ohne dass dafür ein Grund zu erkennen wäre[5715]. Auch bei der Schautreppenanlage in Thugga, die ohnehin für sich steht, finden sich keine flachen Stufen. Der Orchestraboden besteht, wie bei den Theatern des westlichen Typus üblich, aus Stein, Marmorböden bleiben anders als in den übrigen Regionen eher selten; nur in Carthago, Leptis Magna und Sabratha sind sie nachgewiesen. Üblicher sind Böden aus lokalem Stein[5716]; in Tipasa besteht der Orchestraboden bloss aus Mörtel. Zweimal ist in Nordafrika ein Mosaikdekor in der Orchestra belegt; in Bulla Regia ist er sekundär im Zusammenhang mit der Arenanutzung eingebracht worden, in Simitthus ist die relative Zeitstellung des Bodens nicht mehr zu erkennen. Auf die bemalten Böden in Leptis Magna, die dem Marmorboden vorausgingen, wurde bereits oben[5717] eingegangen. Schliesslich sei noch festgehalten, dass in den Boden eingelegte Stifterinschriften aus Bronze in Nordafrika bisher nicht nachgewiesen sind[5718]. Dies kann nicht weiter verwundern, denn es handelt sich bei solchen Inschriften offenbar um eine Form der Dedikation, die für die beginnende Kaiserzeit typisch ist; im augusteischen Theater von Leptis Magna war eine solche Inschrift wegen der eben erwähnten besonderen Ausformung des Orchestrabodens nie vorhanden, und in Caesarea (Iol) ist der Boden nicht erhalten. Ein *euripus* ist bei nordafrikanischen Theatern ausser in Tipasa nicht belegt. Soweit sich Reste erhalten haben, hat man sich mit blossen Abzugkanälen begnügt.

Die typologisch ältere gerade *scaenae frons* ist in Nordafrika[5719] nur für zwei Bauten, Cillium und Civitas Popthensis, nachgewiesen, beides bescheidenere und eher kleine Bauten[5720]. Cillium hatte nicht einmal eine Säulenstellung an der Front![5721] Hingewiesen sei im Weiteren auf die Schautreppenanlage in Thugga, wo zwar kein Bühnenhaus vorhanden ist, wo die sechs vor die Rückwand gestellten Säulen offensichtlich die Idee der geraden *scaenae frons* aufnehmen und abwandeln. Die übrigen nordafrikanischen Theater haben Nischenfronten. Nachgewiesen ist zum einen die Form mit einer Halbrundnische zwischen seitlichen Rechtecknischen, so in Althiburos, Cuicul, Sufetula und Thugga, wohl auch im frühen Theater von Caesarea (Iol); allerdings scheint es zwischen dem frühen Beispiel und den vier eng verwandten Theatern der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts, die eine besondere nordafrikanische Bautradition vertreten, keine engere Verbindung zu geben[5722]. Stärker verbreitet ist die Bühnenfront mit drei Halbrundnischen, die in Assuras, Bulla Regia, Carthago, Leptis Magna, Madauros, Sabratha und Thubursicum Numidarum begegnet. Leptis Magna, wo der Grundriss auf die augusteische Zeit zurückgeht, auch wenn die teilweise erhaltene und wieder

5709 Allgemein dazu oben 383f. Dort sind zusammen mit den übrigen westlichen Theatern auch die nordafrikanischen bereits nach Grundrisstypen geordnet aufgeführt.

5710 Die Grundrissform ist nicht ganz gesichert, cf. oben 381 mit Anm. 3693.

5711 Hier ist die *aditus*-Breite nur teilweise in den Halbkreis einbezogen. cf. dazu oben 381.

5712 cf. oben 382.

5713 cf. die Zusammenstellung der Bauten, bei welchen flache Stufen nachgewiesen sind, oben 387–390.

5714 Hier gab es auch keine *tribunalia*. Der bauliche Kontext dieses Theaters ist unbekannt; möglicherweise gehörte es nicht zu einer städtischen Siedlung.

5715 Zu den westlichen Theatern ohne flache Stufen oben 388.

5716 Die afrikanischen Beispiele sind oben 390 zusammengestellt worden.

5717 cf. oben 394.

5718 Allgemein dazu unten 802f.

5719 Zur *scaenae frons* in Nordafrika auch Martín Bueno/Núñez Marcén, Ktema 21, 1996, 134–136, welche die frühe Datierung der *scaenae frons* von Leptis Magna mit ihren drei Halbrundnischen wie auch diejenige von Carthago Nova bestreiten. Dazu allgemein oben 425–430.

5720 Dies gilt auch für manche anderen kaiserzeitlichen westlichen Theater mit gerader Bühnenfront, cf. oben 412–417.

5721 Dies ist ganz selten, cf. oben 417.

5722 cf. dazu im Einzelnen oben 422.

aufgerichtete Marmorfront eine Erneuerung des mittleren 2. Jahrhunderts ist, diente als enges Vorbild für den severischen Bau von Sabratha. Eine engere Verwandtschaft lässt sich auch zwischen Bulla Regia und Thubursicum Numidarum feststellen[5723], das grosse Theater von Carthago steht für sich, Madauros ist mit seiner besonderen Form des Bühnenbereichs ein Einzelfall. Vereinzelt bleibt auch Calama, das den seltenen Typus mit einer Rechtecknische zwischen seitlichen Halbrundnischen zeigt[5724]. Andere Varianten der Bühnenfront sind in Nordafrika nicht belegt, bei manchen Theatern bleibt die Ausgestaltung der Bühnenwand allerdings offen[5725]. Charakteristisch für Nordafrika ist, wie es den Anschein macht, eine besondere Vorliebe für eine grosse Anzahl von Säulen an der *scaenae frons*. Die Säulen stehen nicht bloss vor den geraden Wandpartien, sondern werden, wie in Cuicul, in der mittleren Nische oder, wie in Sufetula und Thugga, aber auch in den Fronten mit drei Halbrundnischen in Bulla Regia, Leptis Magna, Sabratha und Thubursicum Numidarum, wohl auch in Carthago, im Innern aller drei Nischen herumgeführt[5726]. In Thugga stehen im ersten Säulengeschoss nicht weniger als 34 Säulen, dazu kommen sechs grössere paarweise aufgestellte Säulen in den drei Nischen. Die Säulenfronten, welche je nach der Theatergrösse zweigeschossig oder dreigeschossig waren, bestanden bei den Theatern der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts, soweit bekannt, zumeist aus kostbarem Marmor[5727]; in Leptis Magna wurde die einfache Front der augusteischen Phase in dieser Zeit durch eine Marmorfront ersetzt. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich bei den Bühnenfronten hinsichtlich der reichen Verwendung von Säulen eine einheitliche Tendenz feststellen lässt, dass aber die Grundrisslösungen dem Üblichen bei westlichen Theatern folgen und weniger einheitlich sind, als man dies bei der engen geographischen und chronologischen Nachbarschaft der meisten nordafrikanischen Theater vielleicht erwartet hätte.

Bei einer Reihe nordafrikanischer Theater, Bulla Regia, Calama, Carthago, Cillium, Civitas Popthensis, Cuicul, Gurza, Hippo Regius, Leptis Magna, Madauros, Rusicade, Sabratha, Simitthus, Sufetula, Thamugadi, Thignica, Thubursicum Numidarum, Thugga und Tipasa, ist ein *pulpitum* nachgewiesen. Die *pulpita* der westlichen Theater hatten Bühnenböden, die auf Holzbalken abgestützt waren. Dagegen begegnen in Kleinasien seit dem Beginn der Kaiserzeit aus dauerhaftem Material konstruierte Bühnenböden[5728]. Solche festen Böden sind in Italien nur vereinzelt, in den übrigen westlichen Provinzen nicht nachgewiesen. Dagegen kommen sie bei nordafrikanischen Bauten mehrfach vor. Die Bauidee muss hier aus Kleinasien übernommen worden sein. Die Beispiele sind Bulla Regia, Carthago, Sufetula und Thugga. In Madauros gab es nur seitlich einen Steinplattenboden, der mittlere Bühnenbereich ruhte auf Holzbalken. Das anschaulichste Beispiel ist Thugga, wo der Boden in Form eines weissen Mosaiks mit schwarzer Borte auf einer Gewölbekonstruktion aufsitzt[5729]. Eine ähnliche Lösung gab es möglicherweise auch in Sufetula, wo der weisse Mosaikboden nur im seitlichen Bereich erhalten ist. In Bulla Regia waren seitlich Steinplatten, im mittleren Bereich ein weisses Mosaik vorhanden, alles wohl ebenfalls von einem Gewölbe getragen. In Carthago scheint der feste Boden einen Holzboden ersetzt zu haben[5730]. Möglicherweise deutet auch die Gewölbetechnik unter Verwendung von Tongefässen in Thugga auf einen sekundären Einbau des Bühnenbodens hin. Für die anderen beiden angeführten Beispiele gibt es keine chronologischen Hinweise. Bei den festen Bühnenböden über einer flachen Gewölbekonstruktion handelt es sich jedenfalls um eine entwickelte Form, welche in Kleinasien erst in späthadrianischer oder antoninischer Zeit aufkam[5731].

Auch bei den nordafrikanischen Theatern ist die übliche Form der *pulpitum*-Front diejenige mit Nischen[5732]. Der Befund entspricht demjenigen bei den übrigen westlichen Theatern. Am häufigsten sind Fronten mit sieben Nischen, wozu meist Treppen auf die Bühne hinzukommen; die Form im Einzelnen kann jedoch etwas variieren[5733]. Eine einfache Verstuckung ohne weiteren Schmuck zeigte das *pulpitum* in

5723 Im Einzelnen oben 429.

5724 Zu dieser Form der Bühnenfront oben 424f.

5725 Dies trifft zu für die republikanischen Theater von Hippo Regius und Utica, aber auch für Ammaedara, Lixus, Rusicade, Thamugadi, Tipasa und Uthina. In Ammaedara, Simitthus und Thignica ist eine Nischenfront durch das breite erhaltene Fundament gesichert, die Form im Einzelnen ist nicht mehr zu erkennen.

5726 Ausführlicher im Einzelnen oben 422, auch 429.

5727 In Ammaedara waren die Säulen aus Kalkstein.

5728 Dazu ausführlich unten 651–653.

5729 Carton, Dougga a. O. (oben Anm. 3187) 126–128, Abb. 13, Taf. 14–18). Pfeiffer, MemAmAcc 1931 a. O. (oben Anm. 3189) 153.

5730 So K. E. Ros, AJA 100, 1996, 471.

5731 Dazu im Einzelnen unten 652f.

5732 Zum Nischen-*pulpitum* allgemein oben 446–451.

5733 Die *pulpitum*-Fronten der nordafrikanischen Theater wurden bereits oben 444. 446 im Einzelnen beschrieben. Dort wird auch auf die von Italien abhängige Nischenzahl in Leptis Magna hingewiesen, ebenso auf das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Leptis Magna und Sabratha.

Civitas Popthensis, dasjenige in Cillium bestand aus Kalksteinblöcken. Meist aber waren die Fronten mit Marmor inkrustiert, mit kleinen Säulenordnungen ausgestattet oder sonst reicher geschmückt, wobei sich die nordafrikanischen Beispiele nicht vom allgemein Üblichen entfernen[5734]. Besonders gut erhalten sind die *pulpitum*-Fronten aus Marmor in Leptis Magna und in Sabratha. Hier tragen sie einen Reliefschmuck[5735], der neben Darstellungen der Nemesis, des Hermes mit Dionysoskind, des Herakles und wohl der Nike auch ein historisches Relief mit einem nicht sicher zu identifizierten Kaiser im Zentrum einschloss. In Leptis Magna standen bei den seitlichen Treppen des *pulpitum* Statuen der Dioskuren, der äusserste Teil der Bühne war durch Marmorschranken mit Hermenpfeilern gegen die Cavea hin abgetrennt. In den Bogennischen des *pulpitum* waren Marmorstatuetten aufgestellt. Dies war auch in Sufetula der Fall.

Wasserspiele an den *pulpitum*-Fronten[5736] scheinen in Nordafrika nicht verbreitet gewesen zu sein, was angesichts der klimatischen Lage nicht überrascht. In der Mittelnische des *pulpitum* von Sufetula ist jedoch ein Wasserspiel mit einer Brunnenfigur in der Form eines auf dem Panther reitenden Dionysos nachgewiesen.

Eine Vorhangeinrichtung[5737] gehörte zur Standardausrüstung eines westlichen Theaters. Dies gilt auch für Nordafrika, wo sie in Caesarea (Iol), Carthago, Leptis Magna, Rusicade, Sabratha, Thamugadi, Thugga und Tipasa nachgewiesen werden kann. Auch in Thubursicum Numidarum dürfte dies trotz gegenteiliger Aussagen in der Forschung der Fall sein[5738]. In den übrigen Fällen reicht der Befund nicht aus, um die Frage zu klären[5739]. Wo Vorhangeinrichtungen bezeugt sind, handelt es sich um solche mit einer einfachen Reihe von Masteinlassungen[5740]. In Tipasa wurde nur der Vorhanggraben beobachtet, in Carthago wurden bloss noch Spuren eines Vorhanggrabens nachgewiesen. In Caesarea (Iol) scheinen einige Antenneneinlassungen erhalten zu sein. Eine eigentliche Manöverkammer[5741] mit der Windeneinrichtung mit senkrechter Achse[5742] ist nur in Leptis Magna nachgewiesen worden.

Vom Bühnenhaus als Ganzem lässt sich in Nordafrika für manche Bauten ein Gesamtbild oder doch eine Teilvorstellung gewinnen. Teile sind in Althiburos, Ammaedara, Assuras, Bulla Regia, Caesarea (Iol), Calama, Carthago, Cillium, Civitas Popthensis, Cuicul, Gurza, Hippo Regius, Leptis Magna, Madauros, Rusicade, Sabratha, Sicca Veneria, Simitthus, Sufetula, Thamugadi, Thignica, Thubursicum Numidarum, Thugga und Tipasa fassbar. Einen einigermassen vollständig erhaltenen oder bekannten Grundriss haben allerdings nur Assuras, Bulla Regia, Cillium, Cuicul, Leptis Magna, Madauros, Sabratha, Thubursicum Numidarum, Thugga und Tipasa. Die meisten Beispiele zeigen den vollständigen Grundrisstypus[5743]; in Cillium und in Tipasa auf eine *porticus post scaenam* verzichtet worden. Ein vollständiger Grundriss dürfte auch in den unvollständig erhaltenen Theatern von Caesarea (Iol), Calama und Thamugadi vorgelegen haben[5744]. Wie in Gallien dominiert in Nordafrika, im Gegensatz zu Italien, der vollständige Grundrisstypus. Die Gesamtbreite des Bühnenhauskomplexes bleibt, insbesondere bei den Theatern der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts, hinter der Gesamtbreite der Cavea zurück, ein geschlossener Grundriss wird also nicht erreicht. Auch lassen sich manche Asymmetrien im Einzelnen beobachten. Nur Sabratha kommt der idealen Grundrissausgestaltung nahe, wie sie sich bei den frühkaiserzeitlichen Theatern der *Narbonensis* findet. Nordafrikanische Beispiele für einen reduzierten Bühnenhaus-Grundriss sind Assuras und Madauros, die beide nur je einen Flügelraum auf beiden Seiten aufweisen. Madauros hat zudem, ein Sonderfall, auch keine Bühnentore, was den Spielbetrieb nicht erleichtert haben wird. In Assuras gibt es kein *postscaenium*. Die Bühnenrückwand ist auf der Aussenseite mit vier Halbrundnischen gegliedert. Insgesamt findet Assuras eine enge Parallele in Regina, worauf schon hingewiesen worden ist[5745]. Unter den nordafrikanischen Theatern bleibt der nur schlecht bekannte Bau vereinzelt.

5734 **Dazu oben 451–455, wo jeweils auch die nordafrikanischen Beispiele genannt sind.**

5735 Zu den *pulpita* mit Reliefschmuck oben 452f. Zu den Proskenien und Bühnenwänden mit Reliefschmuck bei kleinasiatischen Theatern der Kaiserzeit unten 653–655. Zu Sabratha auch Fuchs, Theater 133f.

5736 Dazu, insbesondere auch zu den liegenden Brunnenfiguren oben 453–455.

5737 Dazu allgemein oben 456–475.

5738 cf. oben 457 mit Anm. 4589.

5739 cf. oben 470, Anm. 4787.

5740 **Zu dieser Form oben 462f. Im Rahmen der übrigen westlichen Theater** werden dort die nordafrikanischen Bauten hinsichtlich der Ausgestaltung im Einzelnen analysiert.

5741 Zu diesem Element oben 466–468.

5742 Dazu oben 468.

5743 **Zur Grundrisstypologie und zum vollständigen Grundriss allgemein** oben 486–490.

5744 Eine ausführliche Analyse dieser Bauten ist oben 488. 489, Anm. 4963. gemacht worden.

5745 cf. oben 493.

Eine Besonderheit innerhalb der afrikanischen Theaterarchitektur sind die *basilicae* mit seitlichen Apsiden in Hippo Regius, die aber wohl, wie das ganze Bühnenhaus, nicht zum ursprünglichen Bau gehören dürften. Vergleichbare *basilicae* finden sich nur im Theater von Asculum, wo sie ebenfalls zu einer jüngeren Phase gehören, welche kaum vor dem Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. anzusetzen ist. Ob zwischen beiden Bauten ein direkter Zusammenhang besteht, und ob sich die *basilica* mit Apsis irgendwie vom *theatrum Marcelli* in Roma herleitet, bleibt unbekannt.

Wichtig sind einige nordafrikanische Theater, weil ihre Bühnenhäuser im Aufriss noch fassbar sind. Sabratha konnte bis zum oberen Abschluss des dritten Säulengeschosses wieder aufgerichtet werden. Teilweise ist das erste Säulengeschoss in Leptis Magna, Thubursicum Numidarum, wo allerdings die Säulen fehlen, und Thugga erhalten geblieben. Insofern diese Bauten für die allgemeinen Kenntnisse der westlichen Bühnenhäuser von Bedeutung sind, sind sie bereits in die Diskussion einbezogen worden[5746].

Abschliessend ist zu fragen, wo sich allenfalls besondere nordafrikanische Gemeinsamkeiten abzeichnen. Nachdem sich die Bauten, abgesehen von den wenigen republikanischen und augusteischen Theatern, im Wesentlichen auf die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts konzentrieren, könnte man erwarten, dass sich zahlreiche Gemeinsamkeiten abzeichnen. Dies ist aber, wie im Einzelnen schon dargelegt worden ist, nicht der Fall. Vieles folgt dem Standard der westlichen Theater, eigenständige Elemente sind offenbar nur sehr beschränkt vorhanden. Aufgefallen war die Tendenz zu Säulenfronten mit einer grossen Anzahl von einzelnen Säulen gerade auch bei kleineren Theatern, welche im 2. Jahrhundert im Allgemeinen eine Gesamtbreite um 60 Meter erreichen. Auffällig ist auch die Vorliebe für Bühnenhauskomplexe, welche hinter die Gesamtbreite der Cavea zurückbleiben. Damit war kein geschlossener Gesamtgrundriss erreicht, was bei der Aufrissgestaltung zu Problemen führen konnte[5747].

[5746] cf. im Einzelnen oben 507–524.

[5747] Zu den Problemen, welche sich aus ähnlichen Gründen bei den kleinasiatischen Theatern der Kaiserzeit stellten, cf. unten 606.

IV KAISERZEITLICHE THEATERBAUTEN IM OSTTEIL DES REICHES

44. Theater der Kaiserzeit in Griechenland, auf dem Balkan und im Schwarzmeergebiet

Geographische Verbreitung

Auf dem griechischen Festland und auf den Inseln ist die Mehrzahl der Theater in spätklassischer und hellenistischer Zeit errichtet worden[5748]. Anders als in Kleinasien[5749] sind dagegen in der Kaiserzeit, einmal abgesehen von Kreta, nur wenige neue Theaterbauten entstanden, und auch die Umbautätigkeit hielt sich in engen Grenzen[5750]. Dies hängt mit der historischen Situation und den wirtschaftlichen Verhältnissen in Griechenland zusammen. In der Kaiserzeit sind in Griechenland 22 Theater neu errichtet worden, nämlich Aigina, Aigion, Chersonesos (Limani Chersonisou), das römische Theater in Dion, *Fiskardo*[5751], das römische Theater in Gortyn, das Theater beim Pythion in Gortyn, Gytheion, Hermione, das grosse und das kleine Theater von Hierapytna, Inatos, Kainepolis, Knossos, das römische Theater von Korinthos, Leuke, Lissos, Lyttos, Nikopolis, Oinoe[5752], das Theater im Ortheia-Heiligtum von Sparta und Thessalonike. Dazu kommen kaiserzeitliche Umbauten bestehender spätklassischer und hellenistischer Theater, wie sie auch in Kleinasien sehr häufig waren[5753]; in Griechenland sind insgesamt 33 umgebaute Theater bekannt, welche die Zahl der Neubauten somit deutlich übertreffen. Zu nennen sind die Theater in Aigeira, Aptera, das grosse Theater von Argos, das Dionysostheater in Athenai, Chaironeia, Delphoi, Demetrias, das griechische Theater von Dion, Dodona, Elis, das Theater in der Stadt Epidauros, das Theater beim Asklepieion von Epidauros, das Theater am Akropolisfuss von Gortyn, Halasarna, Hephaistia, das Theater im Kabeirion bei Theben, Kos, Maroneia, die Theater in der Stadt und im Asklepieion von Messene, Mytilene, Orchomenos in Böotien, Philippoi Krenides, Phleius, das Theater im Poseideion auf dem Isthmos, Samos, Samothrake, Sikyon, das grosse Theater von Sparta, Tegea, Thasos, Thebai Phthiotides und Thera. Selten und manchmal wenig einschneidend bleiben Umbauten an Theatern, die erst in der Kaiserzeit neu errichtet worden sind; solche sind nachgewiesen im römischen Theater von Dion, in Gytheion, und im römischen Theater von Korinthos. Hinzu kommt eine ganze Reihe von Theatern in Griechenland, deren Bauzeit nicht bekannt ist. Von diesen sind einige wie Argos Amphilochikon, Chios, Elea Thesprotike, das Dementheater von Halimus, Homolion[5754], Kallion, Karthaia, Kleitor, Leukas, Makyneia, Pherai[5755], Plataiai, Stymphalos und Tanagra, wohl auch *Stavros* (Kapelle Haghios Athanasios) auf Ithaka aus typologischen Gründen oder auf Grund historischer Erwägungen mit grosser Wahrscheinlichkeit in griechischer Zeit entstanden[5756]. Zwei weitere Theater, Kissamos und Kydonia[5757], sind wohl römisch kaiserzeitlich. Ganz offen bleibt die Datierung von Elateia, Elyros, Kephale, Koroneia, Melos, Pso-

---

5748 Zu den Theatern griechischer Zeit oben 54–260.

5749 Zu den kaiserzeitlichen Theatern in Kleinasien unten 588–659.

5750 Eine frühere Fassung des vorliegenden Kapitels bei H. P. Isler, Kaiserzeitliche Theaterbauten in Griechenland, in: O. Palagia/H. R. Goette (Hrsg.), Sailing to Classical Greece. Papers on Greek Art, Archaeology and Epigraphy Presented to Petros Themelis (2011) 93–100. Zu den Theatern der Kaiserzeit in Griechenland zusammenfassend Gros, L'architecture romaine 298–301. Gros geht nur auf die vier Bauten in Argos, Dion, Korinthos und Sparta näher ein. cf. auch Moretti, L'adaptation des théâtres, in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 179–185. Moretti, Théâtre et société 188–197.

5751 Möglicherweise handelt es sich um ein Odeion, doch gibt es bisher keine Hinweise auf eine Überdachung.

5752 Möglicherweise handelt es sich um ein Odeion, doch ist eine Überdachung bisher nicht nachgewiesen.

5753 Zu diesen unten 616–626.

5754 Hier ist eine Prohedrie mit Einzelsesseln bezeugt. Zu solchen Prohedrien oben 126–129.

5755 Es dürfte sich um den mit dem Tyrannen Alexander von Pherai verbundenen Bau handeln.

5756 cf. jeweils den Katalogteil *s. v.* zu den einzelnen Orten.

5757 Orazio Belli hat von diesem Theater, wie von einer Reihe kaiserzeitlicher Theater in Kreta, einen Plan gezeichnet, der jedoch nicht erhalten geblieben ist. Zu Belli cf. unten 568f. mit Anm. 5815 und 5816.

phis, Syros und Thespiai; in Pelinna/Pelinnaion, Pharsalos, Telendos und Thuria ist die Existenz eines Theaterbaus an sich nicht gesichert[5758].

Mit den Theatern Griechenlands zusammen werden einige Bauten im angrenzenden Balkan sowie im Schwarzmeergebiet behandelt. Dabei ist wieder zu differenzieren zwischen Neubauten und Umbauten. Kaiserzeitliche Neubauten sind Augusta Traiana, Hadrianopolis, Herakleia Lynkestis, Issa, das römische Theater von Kallatis, Lychnidos, Salona, Savaria, Scupi, Serdica[5759], Stoboi und Virunum[5760]. Ausserdem wird hier das kaiserzeitliche Theater von Bizye[5761] mit berücksichtigt, das politisch zwar zur Türkei gehört, geographisch jedoch in denselben Raum gehört wie die genannten balkanischen Theater. Kaiserzeitliche Umbauten sind in folgenden älteren Theatern belegt: Apollonia (Pojani), Buthroton, Byllis, Chersonesos (Sebastopol), Orikon, Philippopolis (Plovdiv), Phoinike, dazu im kaiserzeitlichen Theater von Stoboi. Das Theater in der griechischen Kolonie Istros, ist auf Grund der gefundenen Inschriften nicht später als 100 n. Chr. datiert, doch dürfte der nicht genauer bekannte Bau noch in vorrömischer Zeit errichtet worden sein[5762]. Ganz offen bleibt die Datierung von Iader und Onchesmos. Unsicher ist die Existenz von Theatern in Dyrrhachion und Emona[5763]. Die Anlage in *Kasnakovo*, welche wohl in das 3. Jahrhundert n. Chr. datiert, dürfte nicht als Theater zu interpretieren sein[5764]. Der halbkreisförmiger Platz in Stoboi ist in das 5.-6.Jh. n. Chr. zu datieren und hat nichts mit einem Theater zu tun. Von den genannten Bauten sind sieben im westlichen Balkan liegende und nach Italien hin orientierte Monumente, nämlich Herakleia Lynkestis, Issa, Lychnidos, Salona, Scupi und Virunum, welche zweifellos dem westlichen römischen Theatertypus zuzurechnen sind, ebenso die römische Phase von Buthroton bereits oben[5765] im Zusammenhang der westlichen römischen Theater diskutiert worden; sie werden im Folgenden nicht mehr berücksichtigt.

Neben den durch monumentale Reste bezeugten Theatern sind auch die literarisch oder epigraphisch nachgewiesenen Bauten zu beachten. Ihre Zahl ist für Griechenland nicht sehr gross. Genannt werden können Arkesine und Hypata, deren Existenz in der Kaiserzeit belegt ist[5766], die aber auch älter sein können, dazu Patrai. Ein auf einer wohl verschleppten Inschrift aus *Provatas* in Makedonien genanntes, dem Zeus und der Roma geweihtes (?) Theater muss an einem nicht bekannten Ort in der Nähe gestanden haben. Hinzu kommen fünf von Pausanias genannte Theater, Abai, Hyampolis, Lilaia und Tithorea in Phokis und Troizen auf der Peloponnes, deren Datierung offen ist; alle dürften, wie auch zahlreiche weitere nur inschriftlich bekannte und genauer datierte Theater aus Griechenland[5767], auf die spätklassische und hellenistische Zeit zurückgehen.

Für das Gebiet des Balkans sind für Aquincum, Brattia, Mesembria, Narona, Sirmium, Siscia und Tomis Schriftquellen zu nennen. Ausdrücklich bezeugt ist ein Theaterbau allerdings nur in Mesembria und in Sirmium. In Narona sind *ludi scaenici* bezeugt, was die Existenz eines festen Theaters vermuten lässt, aber nicht sicher bezeugt. In Aquincum wird der *genius collegii scaenicorum* inschriftlich genannt, ebenfalls kein gesicherter Beleg für einen Theaterbau. Ganz offen ist, ob die Aktivitäten des *curagens theatri* in Brattia und des *magister mimariorum* in Siscia mit Theaterbauten an diesen Orten zu verbinden sind.

Wenn wir uns nun zunächst den neu errichteten kaiserzeitlichen Theater in Griechenland zuwenden, fällt auf, dass nicht weniger als neun davon, mithin fast die Hälfte aller kaiserzeitlichen Neubauten in Kreta zu finden sind, nämlich Chersonesos (Limani Chersonisou), das römische Theater und das Theater beim Pythion in Gortyn, das grosse und das kleine Theater von Hierapytna, Knossos, Leuke, Lissos und Lyttos. Dazu kommen mit Kissamos und Kydonia die beiden einzigen nicht genauer datierbaren Theater in Griechenland, die mit einiger Wahrscheinlichkeit kaiserzeitlich anzusetzen sind. Die

5758 cf. zu den einzelnen Bauten den Katalogteil *s. v.*

5759 Der Grundriss lässt vermuten, dass es sich eher um ein Odeion handelt, auch wenn bisher, anders als in Nikopolis am Istros, keine Überdachung nachgewiesen wurde, weshalb der Bau hier mit aufgeführt wird. Zu den Einzelheiten cf. den Katalogteil *s. v.*

5760 Die Anlage in Nikopolis am Istros ist ein Odeion und wird unten 703–754 zusammen mit den übrigen Odeia besprochen. Das Kulttheater von Carnuntum hat, was seine architektonische Form angeht, nichts mit einem Theater zu tun; seine Gesamtform ist allenfalls entfernt durch den Amphitheatertypus angeregt. Beim Bau in Marcianopolis handelt es sich um ein Amphitheater.

5761 Bizye liegt auf dem Boden der europäischen Türkei und gehört geographisch nicht zu Kleinasien. Das Theater ist nur zum Teil freigelegt.

5762 Auch im benachbarten Kallatis gab es ein griechisches Theater, cf. den Katalogteil *s. v.*

5763 cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

5764 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

5765 cf. die Zusammenstellung oben 490.

5766 Hypata ist möglicherweise ein fiktives Beispiel, cf. den Katalogteil *s. v.*

5767 Diese wurden bereits oben 561 zusammengestellt.

Häufigkeit kaiserzeitlicher Theater in Kreta ist erklärungsbedürftig. Zunächst ist festzuhalten, dass es hier, anders als im übrigen Griechenland, kaum Theater des griechischen Typs gegeben hat; die beiden Bauten in Dreros und Lato sind Theatra unkanonischer Form. Die einzigen Theater der klassischen griechischen Form mit einem Rundkoilon sind Aptera und das Theater am Akropolisfuss in Gortyn. Dazu kommt möglicherweise auch Elyros, dessen Datierung unbekannt bleibt. In dieser Situation spiegelt sich die geringe Bedeutung der Städte Kretas in klassischer und hellenistischer Zeit[5768]. Mit der Einrichtung der Provinz *Creta et Cyrenaica* durch Augustus, deren Hauptort Gortyn wurde, setzte ein wirtschaftlicher und kultureller Aufschwung der Insel ein, der durch die Kaiserzeit hindurch andauerte[5769]. So erstaunt es nicht, dass sich die Städte, welche neue Bedeutung gewonnen hatten, nun auch mit Theaterbauten ausstatteten, welche es dort bis dahin nicht gegeben hatte. Die besonders aktive Theaterbautätigkeit in Gortyn , wo das bestehende hellenistische Theater umgebaut[5770], zwei neue Theater des römischen Typus und dazu auch ein Odeion errichtet worden sind, muss mit der neuen Bedeutung der Stadt erklärt werden. Unsicher ist, ob die Errichtung der beiden hellenistischen Theater von Aptera und Gortyn (am Akropolisfuss) vor die Eroberung Kretas durch die Römer 67 v. Chr. oder danach fällt. Nachdem sich Gortyn bereits im 2. Jahrhundert v. Chr. als erste Macht in Kreta etablieren konnte, ist die Errichtung eines ersten Theaters in dieser Zeit denkbar. Aptera scheint demgegenüber in der hellenistischen Zeit keine grössere politische Bedeutung erreicht zu haben, verfüge aber über einen wichtigen Hafen[5771]; die genaue Datierung seines Theaters ist umstritten[5772].

Für die meisten der übrigen römischen Neubauten in Griechenland lassen sich besondere Beziehungen zu Rom erkennen. Die römischen Theater von Dion[5773] und Korinthos[5774] liegen in römischen Kolonien; Nikopolis[5775] hatte den Status einer *civitas foederata*. Thessalonike hatte seit der Schlacht bei Philippoi 42 v. Chr. den Status einer *civitas libera*[5776] und war auf Grund seiner Verkehrslage auch handelspolitisch von Bedeutung. Engere Verbindungen zu Rom gab es auch in Aigina, welches seit 133 v. Chr. als Teil des Pergamenischen Reiches zu Rom gehörte[5777]. In Aigion sind seit späthellenistischer Zeit enge Beziehungen zu italischen Kaufleuten nachgewiesen und auch in der Kaiserzeit war Aigion eine blühende Stadt[5778]. Gytheion, früher direkt von Sparta abhängig, erreichte erst in der römischen Zeit grössere Bedeutung als eigenständige Stadt[5779]. Die Hafenstadt Hermione wurde in römischer Zeit um 700 m verschoben[5780]; das römische Theater liegt jedoch im Bereich des älteren Stadtgebiets auf der Halbinsel. Das Theater im Ortheia-Heiligtum von Sparta hatte eine besondere, kultische Funktion und ist erst im mittleren 3. Jahrhundert n. Chr. errichtet worden, steht somit für sich. Keine besonderen Verbindungen zu Rom lassen nur die wenig bekannten Städte Kainepolis[5781] und Oinoe[5782] erkennen.

Auch auf dem Balkan liegen die neu gebauten Theater zum Teil in römischen Koloniegründungen. Dies gilt für

5768 Dazu H. Sonnabend, DNP 6, 1999, 829f., *s. v.*

5769 cf. I. F. Sanders, Roman Crete (1982) 3–16. 32–35. Auch Sonnabend, DNP 6, 1999, 830, *s. v.*

5770 Vom hellenistischen Bauzustand ist heute nichts zu erkennen; zur hellenistischen Datierung, die schon wegen der angelehnten Position wahrscheinlich ist, cf. den Katalogteil *s. v.* Gortyn, Theater am Akropolisfuss.

5771 cf. H. Sonnabend, DNP 1, 1996, 921, *s. v.* Aptara. Aptera. Nach R. Scheer, in: S. Lauffer (Hrsg.), Griechenland. Lexikon der historischen Stätten (1989) 126, *s. v.* fiel die wirtschaftliche Blüte in die frühhellenistische Zeit.

5772 cf. den Katalogteil *s. v.* Zur Stadtgeschichte cf. vorangehende Anmerkung; eine frühhellenistische Datierung ist wohl die wahrscheinlichere.

5773 Römische Kolonie seit Augustus, cf. Papazoglou, Les villes de Macédoine, BCH Suppl. 14 (1988) 109. R. Bloch, DNP 3, 1997, 623, *s. v.*, II 2.

5774 Die Stadt wurde 44 v. Chr. als römische Bürgerkolonie neu angelegt. cf. C. K. Williams, in: S. Macready/F. H. Thompson, Roman Architecture in the Greek World (1987, 26–37. Y. Lafond/E. Wirbelauer, DNP 6, 1999, 747, *s. v.* Korinthos.

5775 cf. T. C. Sarikakis, BalkSt 11, 1970, 91–96. D. Strauch, DNP 8, 2000, 936, *s. v.* Nikopolis 3. Gros, L'architecture romaine 299 bezeichnet dagegen Nikopolis in Übereinstimmung mit Tac. ann. 5, 10 und Plin. nat. 4, 5 als römische Kolonie.

5776 cf. R. M. Errington, DNP 12/1, 2002, 452, *s. v.* Den Status einer Kolonie erwarb die Stadt erst unter Kaiser Decius 249–251 n. Chr.

5777 Zur Geschichte von Aigina unter den Römern cf. O. Hirschfeld, RE 1, 1893, 967f., *s. v.* Im 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. war Aigina ohne wirkliche Bedeutung, cf. Cic. fam. 4, 5, 4; H.-J. Gehrke, Jenseits von Athen und Sparta (1986) 59.

5778 cf. J. Bingen, BCH 78, 1954, 82–85 und allgemein Y. Lafond, DNP 1, 1996, 323f., *s. v.*

5779 cf. Y. Lafond, DNP 5, 1998, 38, *s. v.*

5780 Paus. 2, 34, 9–11. Zur wirtschaftlichen Bedeutung in der Kaiserzeit cf. D. Henning, in: S. Lauffer (Hrsg.), Griechenland. Lexikon der historischen Stätten (1989) 267.

5781 Zu dieser Stadt, die mit dem offiziellen Namen Tainaron hiess und wohl erst unter Augustus angelegt wurde, cf. H. Treidler, RE 2. Serie 8, 1932, 2046–2049. S. Grunauer von Hoerschelmann, in: S. Lauffer (Hrsg.), Griechenland. Lexikon der historischen Stätten (1989) 648 *s. v.* Tainaron.

5782 cf. A. Rehm, RE 34, 1937, 2190f., *s. v.* Oine. A. Külzer, DNP 8, 2000, 1141, *s. v.* Oine.

Savaria[5783] und Serdica[5784]; Stoboi, war bis Augustus ein *oppidum civium Romanum*, wurde aber vor der Zeit Kaiser Vespasians zu einem *municipium* erhoben[5785]. Bizye in der Provinz Thracia ist in traianischer Zeit als Stadt neu gegründet worden[5786]. Hadrianopolis (Sofratike) in Epeiros ist wohl eine Gründung Kaiser Hadrians[5787], das kleine Theater dürfte damals errichtet worden sein. Über die Geschichte von Kallatis in römischer Zeit ist nur wenig bekannt, doch ist eine Reihe römischer Baureste beobachtet worden[5788]. Auch über Augusta Traiana, eine Neugründung Traians, weiss man wenig[5789]; die dortige Anlage ist allerdings kein Theater, sondern eine Sitzstufenanlage besonderer Art und unbekannter Funktion. Insgesamt zeigt sich somit auch bei den balkanischen Theatern, dass fast immer eine besondere Beziehung zu Rom besteht, wenn ein Theaterneubau errichtet wurde. Man wird daher vermuten, dass auch bei grösseren Umbauten oft präzise historische Gründe vorliegen.

In Griechenland gab es zahlreiche ältere, in der Kaiserzeit umgebaute Theater, die oben zusammengestellt worden sind. Nur selten betreffen solche kaiserzeitlichen Interventionen das Koilon. Dieses ist in Chaironeia erweitert worden, während es in Demetrias reduziert worden ist. Im griechischen Theater von Dion wurde das Koilon nach einer Verödungsphase renoviert. Im Kabeirion wurde das Koilon dagegen erst in der Kaiserzeit in Stein gebaut. In Elis gab es Restaurierungsarbeiten im Analemmabereich, in Thasos sind die Analemmata mit Mörtel gesichert worden. In Elis wurde auch die Orchestra erneuert, der Zweck der Massnahme ist jedoch umstritten[5790]. Im Theater in der Stadt in Messene wurde ein Orchestraboden aus farbigem Marmor eingebaut[5791], in Hephaistia ein Boden aus Kalksteinplatten. Eine besondere Veränderung ist der Einbau einer Arena; darüber wird unten im grösseren Zusammenhang zu handeln sein[5792]. Solche Einbauten, welche oft den Abbruch eines Teils der Bühnenstrukturen und der untersten Reihen des Sitzhauses mit sich brachten, sind belegt in den Theatern von Dodona, Maroneia, Mytilene, Philippoi Krenides, Thasos und Thebai Phthiotides, ebenso im kaiserzeitlichen Theater von Korinthos. Auch der Einbau einer Kolymbethra im grossen Theater von Argos, im Dionysostheater in Athenai und im römischen Theater von Korinthos werden unten im grösseren Zusammenhang diskutiert[5793].

Die meisten sekundären Veränderungen, die mehr oder weniger umfassend sein können, betreffen den Bühnenhausbereich. Dies gilt für Aigeira, Aptera, das grosse Theater von Argos, das Dionysostheater in Athen, Delphoi, das Theater in der Stadt Epidauros, das Theater beim Asklepieion von Epidauros, Halasarna, Hephaistia, Maroneia, die Theater in der Stadt und im Asklepieion von Messene, Orchomenos in Böotien, Philippoi Krenides, Phleius, das Theater im Poseideion auf dem Isthmos, Samos, Samothrake, Sikyon, das grosse Theater von Sparta, Tegea, Thasos, Thebai Phthiotides und Thera. Bei den Theatern am Akropolisfuss in Gortyn und in Kos gehören die ganzen sichtbaren Teile zur kaiserzeitlichen Erneuerung. Das kaiserzeitliche Bühnenhaus von Aptera ist später nochmals umgebaut worden. Die Umbauten in den erst in der Kaiserzeit errichteten Theatern in Dion, Gytheion und Korinthos erreichten nur in Korinthos einen grösseren Umfang, wo das Bühnenhaus in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. vollständig erneuert worden ist.

Der Bühnenhausbereich mit der niedrigen Bühne und der architektonisch gestalteten Bühnenwand, der *scaenae frons*, ist zweifellos der auffälligste Teil des in spätrepublikanischer Zeit in Italien neu geschaffenen westlichen Theatertyps[5794]. Veränderungen in diesem Bereich bei den griechischen Theatern brachten in der Regel die vollständige Übernahme des westlichen Typus oder doch eine Anpassung der vorhandenen Elemente an diesen mit sich. Offensichtlich gab es einen kulturellen Druck zur Anpassung, wie er auch in Kleinasien sehr deutlich zu beobachten ist[5795]. Es kann kein Zufall sein, dass alle griechischen Theater in den

5783 Savaria wurde unter Kaiser Claudius Kolonie und blieb bis in den Beginn des 2. Jahrhunderts n. Chr. Zentrum der Verwaltung der von Claudius eingerichteten Provinz *Pannonia*. cf. J. Burian, DNP 11, 2001, 129, *s. v.*

5784 Kolonie seit Traian, cf. I. von Bredow, DNP 11, 2001, 449, *s. v.*

5785 cf. R. M. Errington, DNP 11, 2001, 1010, *s. v.* Den Status einer Kolonie, wie dies Gros, L'architecture romaine 299 angibt, scheint Stoboi nicht erreicht zu haben. cf. F. Papazoglou, Les villes de Macédoine, BCH Suppl. 14 (1988) 315.

5786 cf. I. von Bredow, DNP 2, 1997, 706, *s. v.* Zur Provinz Thracia, welche unter Claudius 45 n. Chr. eingerichtet und unter Hadrian neu geordnet wurde, I. von Bredow, DNP 12/1, 2002, 477, *s. v.*

5787 cf. E. Oberhummer, RE 7, 1912, 2174, *s. v.* Hadrianopolis, no. 8.

5788 cf. N. Vulič, RE 20, 1919, 1611f., *s. v.* J. Burian, DNP 6, 1999, 175, *s. v.*

5789 Der ursprüngliche Name war Beroia; neu gegründet von Kaiser Traian. cf. E. Oberhummer, RE 5, 1897, 306, *s. v.* Beroia, no. 3. I. von Bredow, DNP 2, 1997, 578, *s. v.* Beroia, no. 2.

5790 cf. den Katalogteil *s. v.*

5791 P. Themelis, Ergon 52, 2005 (2006) 41.

5792 Unten 763–770.

5793 Unten 770–777.

5794 Dazu oben 293–306.

5795 Dazu unten 658.

wichtigen Zentren umgebaut worden sind; daneben sind aber auch kleine, eher abgelegene Bauten wie diejenigen in Halasarna, Hephaistia oder Thera verändert worden. Die Neugestaltung der Bühnenhausbereiche wird unten bei der Analyse der Architekturformen zusammen mit den Neubauten zu diskutieren sein[5796].

Auch auf dem Balkan zeigt eine Reihe von griechischen Theatern kaiserzeitliche Umbauten, ausserdem auch das kaiserzeitlichen Theater von Stoboi. Hier und in Chersonesos (Sebastopol) ist eine Arena eingerichtet worden[5797]. In Apollonia (Pojani) und Phoinike betraf der Umbau den Bühnenhausbereich. In Philippopolis (Plovdiv) ist das frühhellenistische Bühnenhaus am Ende der Regierungszeit Kaisers Traian offenbar vollständig in Marmor erneuert worden[5798]. In Orikon, wo das Bühnenhaus bisher nicht näher untersucht worden ist, scheint deutlich, dass die hohe Orchestraeinfassung ein kaiserzeitliches Element sein muss, während bisher keine weiteren späteren Veränderungen deutlich sind. Im Einzelnen ganz unklar bleiben die Veränderungen im bis heute nur unzureichend publizierten südwestlichen Theater von Byllis. Die geschilderten Veränderungen entsprechen im Ganzen dem für Griechenland Beobachteten, ohne dass die geringe Zahl der Beispiele auf dem Balkan Schlüsse allgemeinerer Art zulassen würden.

Chronologie der Bauten

Die nächste Frage gilt der Erbauungszeit und den Bauphasen der kaiserzeitlichen Theater in Griechenland und auf dem Balkan. Allerdings fehlen häufig genauere Angaben zur Baugeschichte; darin spiegelt sich der wenig entwickelte Forschungsstand. Die Hälfte aller neu gebauten kaiserzeitlichen Theater in Griechenland lässt sich nur allgemein in die Kaiserzeit datieren, nämlich Aigina, Aigion, *Fiskardo*[5799], Hermione, das grosse Theater in Hierapytna, Inatos, Kainepolis, Knossos, Leuke, Lissos, Lyttos und Oinoe. In augusteischer Zeit oder doch im frühen 1. Jahrhundert n. Chr. erbaut wurden Chersonesos (Limani Chersonisou), Gytheion, das römische Theater in Korinthos und wohl Nikopolis. Das Theater von Thessalonike ist, sollte die zuletzt vorgeschlagene Lokalisierung zutreffen, was eher fraglich ist[5800], in flavische Zeit zu datieren. Für das kleine Theater in Hierapytna lässt sich festhalten, dass es vor dem Ende des 2. Jahrhunderts zu datieren ist. Das Theater beim Pythion in Gortyn kann jetzt stratigraphisch in das mittlere 2. Jahrhundert n. Chr. datiert werden. Das römische Theater von Gortyn ist in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts errichtet worden. Das römische Theater in Dion ist innerhalb des 2. Jahrhunderts nicht näher einzugrenzen. Das Theater im Heiligtum der Artemis Ortheia in Sparta fällt erst in die Mitte des 3. Jahrhunderts. Wenig präzise Angaben gibt es auch für die Theater auf dem Balkan. Kaiserzeitlich sind Augusta Traiana, Bizye und Kallatis; nicht älter als hadrianisch, aber möglicherweise später ist Hadrianopolis. Wohl hadrianisch ist das Theater in Stoboi. Dasjenige in Savaria dürfte aus historischen Gründen unter Claudius oder in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhundert n. Chr. erbaut sein[5801]. Für Serdica wird eine Datierung des Sitzhauses in das Ende des 3. oder den Anfang des 4. Jahrhunderts vorgeschlagen, was sehr spät scheint. In Sirmium ist das Theater nach der literarischen Überlieferung möglicherweise erst im Jahr 374 n. Chr. errichtet wurde. Es würde dann zu den spätesten bekannten Theaterneubauten überhaupt gehören, doch kann sich die überlieferte Datierung auch auf eine Umbautätigkeit oder eine Reparatur beziehen. Von den sechs bereits früher im Zusammenhang mit den westlichen Theatern diskutierten balkanischen Bauten ist derjenige in Issa augusteisch, Salona gehört in die Mitte des 1. Jahrhunderts, die drei Theater in Herakleia Lynkestis, Scupi und Virunum sind wohl hadrianisch und Lychnidos kann nur allgemein in die Kaiserzeit datiert werden; in der frühen Datierung kommt die Nähe von Issa und Salona zu Italien zum Ausdruck.

Ein ähnliches Bild ergibt sich bei der Erneuerung bestehender Theater des griechischen Typus. In Griechenland kann eine Reihe von Baumassnahmen wiederum nur allgemein in die Kaiserzeit datiert werden, so in Aptera, Chaironeia, Dodona, Elis, in der Stadt Epidauros, im Theater am Akropolisfuss in Gortyn, in Halasarna, Hephaistia, Kos, Maroneia, Orchomenos in Böotien, Phleius, Samothrake, Tegea und Thebai Phthiotides; oft handelt es sich um Veränderungen im Bühnenhausbereich. Unter den genauer datierten Massnahmen zur Erneuerung gibt es keine, die noch in die augusteische Zeit gehören. Das neue Bühnenhaus in Thera fällt in die Zeit des Tiberius. Im Zusammenhang mit der Griechenlandreise von Nero 66–68 n. Chr., bei welcher der Kaiser als Schauspieler und Wagenlenker auftrat, wurde

5796 cf. unten 577.

5797 Dazu unten 763–770.

5798 Dazu im Einzelnen oben 207. 221. 239 zum Paraskenien-Bühnenhaus sowie im Katalogteil *s. v.*

5799 Die kaiserzeitliche Datierung ergibt sich aus der Präsenz eines Steinbodens in der Orchestra und eines *balteus*.

5800 cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Thessalonike, Theater.

5801 Dazu oben 564 mit Anm. 5783.

das Dionysostheater in Athenai umgebaut, vielleicht auch Delphoi[5802]. Im Theater im Poseideion auf dem Isthmos wurden damals offenbar notwendige Reparaturen ausgeführt. Das römische Bühnenhaus im Theater von Sparta ist 78/79 n. Chr. zu datieren. In das 1. Jahrhundert n. Chr. fallen die Veränderungen im Theater im Asklepieion von Messene und wohl im Kabeirion. Ins 1. oder ins frühere 2. Jahrhundert muss das römische Bühnenhaus in Thasos datiert werden, wo bereits vor 140 n. Chr. eine Arena eingerichtet worden ist. Eine Reihe von Massnahmen ist hadrianisch zu datieren, so wohl in Aigeira, im grossen Theater in Argos und, jedenfalls was den Skulpturschmuck angeht, im Dionysostheater in Athenai. In die antoninische Zeit fällt die Erneuerung des Theaters von Philippoi Krenides, in die mittlere Kaiserzeit diejenigen in Demetrias, im Theater in der Stadt von Messene und in demjenigen im Poseideion auf dem Isthmos, in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts die Umbauten in Samos. Innerhalb des 1. oder 2. Jahrhunderts nicht genauer datiert sind die Baumassnahmen in Sikyon. Auch später wurden in einzelnen Theatern gelegentlich noch bauliche Veränderungen im Zusammenhang mit der Aufführungsaktivität vorgenommen, so die Errichtung des Phaidros-Bemas um 300 n. Chr. im Dionysostheater von Athenai und der Umbau des Proskenions im Theater des Asklepieions in Messene. Die Umwandlung zur Arena oder der Einbau einer Kolymbethra in Argos und im Dionysostheater in Athenai fällt in das 3. und 4. Jahrhundert n. Chr. Spät ist die Wiederherrichtung des Koilons im griechischen Theater von Dion, kaum vor dem Ende des 3. Jahrhunderts wird auch die Veränderung des Bühnenhauses im Theater beim Asklepieion in Epidauros datiert. Für die Bauten auf dem Balkan liegen nur zum Teil genauere Datierungen vor. Für Philippopolis (Plovdiv) ist inschriftlich ein Ansatz 114/116–117 n. Chr. belegt[5803]. Bereits um die Mitte des 2. Jahrhunderts erfolgte der Einbau der Arena in Chersonesos (Sebastopol). Auch in Apollonia (Pojani) wird der Einbau einer Arena in das 2. Jahrhundert n. Chr. datiert. Das neue Bühnenhaus in Phoinike ist in den Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. zu datieren. Für die nicht näher fassbaren Veränderungen in Byllis wird das 2.–3. Jahrhundert n. Chr. angegeben. Die Umbauten in Orikon sind innerhalb der Kaiserzeit nicht genauer angesetzt. Das neue römische Bühnenhaus in Buthroton , das bereits früher analysiert worden ist[5804], fällt in das frühere 1. Jahrhundert n. Chr.

P. Gros ist der Meinung[5805], dass die meisten Erneuerungen von Theatern in Griechenland in die Regierungszeit der Kaiser Augustus, Nero und Hadrian fallen. Im Licht unserer Analysen lässt sich diese Aussage in ihrer allgemeinen Formulierung jedoch kaum halten, denn zu viele Bauten bleiben ohne genauere Datierung. Was die einzelnen Kaiser angeht, ist zu sagen, dass die mit einiger Sicherheit in die augusteische Zeit zu datierenden Bauten nicht sehr zahlreich sind; es handelt sich um die Neubauten in Chersonesos (Limani Chersonisou), Gytheion, Korinthos und wohl Nikopolis; geographisch für sich steht Issa, das Italien zugewendet ist. Unter den Umbauten finden sich keine Beispiele. Auch die neronischen Baumassnahmen sind wenig zahlreich, offenbar aber eng mit der Griechenlandreise dieses Kaisers verbunden; es handelt sich denn auch insbesondere um die Anpassung des ehrwürdigen Dionysostheaters in Athenai an die neuen Anforderungen der kaiserzeitlichen Theaterpraxis. Die Massnahmen in Delphoi haben den Bühnenbereich vielleicht mitbetroffen, die Verbindung mit Nero ist nicht gesichert. Und im Poseideion handelt es sich offensichtlich um blosse Instandsetzungsarbeiten. Mit der hadrianischer Zeit verbunden sind Neubauten in Stoboi und möglicherweise in Hadrianopolis und auch die früher besprochenen balkanischen Theater in Herakleia Lynkestis, Scupi und Virunum sowie Umbauten in Aigeira, im grossen Theater in Argos und im Dionysostheater in Athenai. Aber auch hier kann kaum von einem Schwerpunkt die Rede sein, zumal nicht alle Datierungen ganz gesichert sind. Traianisch ist der römische Neubau von Philippopolis (Plovdiv). Auch für die antoninische Zeit und für die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts sind Theaterbauaktivitäten nachzuweisen. Für einzelne Bauten wie das Theater im Asklepieion von Messene, dasjenige im Kabeirion, für Sparta, Thera und vielleicht Thasos ist eine Umbautätigkeit schon im 1. Jahrhundert n. Chr. belegt; damals sind Thessalonike (?) und wohl auch Savaria gebaut worden. Drei Bauten sollen nach 200 n. Chr. errichtet worden sein, das Theater im Heiligtum der Artemis Ortheia in Sparta, und – nach Aussage des Ausgräbers erst um 300 n. Chr. – das Sitzhaus in Serdica sowie das literarisch bekannte Theater von Sirmium aus dem Jahr 374 n. Chr. Zusammenfassend ist damit festzuhalten, dass die Bauaktivitäten für Theater hauptsächlich in die beiden

[5802] Hier sind nur Veränderungen im Orchestrabereich und eine Reliefdekoration des Bühnenhausbereichs fassbar.

[5803] Die Inschrift ist jetzt publiziert. cf. N. Sharankov, ZPE 151, 2005, 237–242, no. 2 (= SEG 55, 2005, 762f.).

[5804] Oben 490.

[5805] cf. Gros, L'architecture romaine 299.

ersten Jahrhunderte der Kaiserzeit fallen. Danach wurden nur noch ausnahmsweise neue Theaterbauten errichtet, die Umbauaktivitäten beschränkten sich auf den Unterhalt oder auf die Anpassung der bestehenden Strukturen für neue Nutzungen mit Arenaspielen und Wasserballetten. Die Bautätigkeit ist zum Teil mit historischen Ereignissen wie dem Besuch von Nero, vielleicht auch mit besonderen Aktivitäten Kaiser Hadrians verbunden[5806]. In anderen Fällen scheint jedoch ein lokal begründeter und daher für uns heute im Einzelnen nicht mehr zu fassende Anlass zu den Bauaktivitäten geführt zu haben. Dazu werden bestimmt auch notwendige Reparaturen gehört haben, wie sie bei den Analemmata in Thasos oder Elis fassbar sind. Ein Beispiel für eine lokal begründete Aktivität ist die Reduktion des Koilons in Demetrias möglicherweise im Zusammenhang mit dem Bau der grossen Wasserleitung oberhalb des Theaters. Verallgemeinernde Schlüsse müssen angesichts der grossen Zahl nicht genauer datierter Bauten hypothetisch bleiben.

Auch über die Lebensdauer der Theater in Griechenland und auf dem Balkan ist nur in wenigen Fällen Genaueres bekannt. In den grossen Theatern in Argos und Athenai dauerte der Betrieb auch im 4. Jahrhundert n. Chr. noch an, wie die damals eingerichteten Kolymbethren zeigen. Argos wurde am Ende des 4. Jahrhunderts aufgegeben, für das Dionysostheater in Athenai fehlen genauere Hinweise, die christliche Kirche in der Ost-Parodos geht in das Ende des 5. Jahrhunderts zurück. Das römische Theater in Korinthos wurde in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts, spätestens um 400 n. Chr. aufgegeben, dasjenige von Philippoi Krenides am Ende des 4. oder im Beginn des 5. Jahrhunderts, dasjenige in Samothrake am Ende des 4. Jahrhunderts. Die Theater in Demetrias und in Chersonesos (Sebastopol) kamen um die Mitte des 4. Jahrhunderts ausser Gebrauch. Das Theater in Stoboi wurde im mittleren 4. Jahrhundert zum Teil abgetragen, um Baumaterial zu gewinnen; dasselbe gilt für Phoinike. Philippopolis (Plovdiv) wurde am Ende des 4. Jahrhunderts durch Brand zerstört; unbekannt bleibt, ob es sich um einen Unglücksfall oder – vielleicht wahrscheinlicher – um einen christlich motivierten Zerstörungsakt gehandelt hat. Auch das Theater in Thessalonike kam im 4. Jahrhundert ausser Gebrauch. Dasjenige in Thebai Phthiotides war im 4. Jahrhundert noch in Benutzung, und auch der Bau im Poseideion auf dem Isthmos hat damals offenbar noch bestanden. Das Theater in Maroneia wurde noch in frühchristlicher Zeit, d. h. wohl ebenfalls im 4. Jahrhundert, genutzt. In Sparta führt das stratigraphische Material auf eine Zerstörung zwischen dem Ende des 4. und dem Ende des 6. Jahrhunderts; man kann somit davon ausgehen, dass es spätestens am Ende des 4. Jahrhunderts ausser Gebrauch kam. Das Theater in der Stadt Messene wurde bereits im 3. oder im Beginn des 4. Jahrhunderts aufgegeben, aber erst in byzantinischer Zeit zerstört.

Andere Bauten kamen schon früher zu einem Ende, so Aigina, das im 3. Jahrhundert n. Chr. abgetragen worden ist, und Orikon, das bereits im 2. Jahrhundert durch ein Erdbeben zerstört und offensichtlich nicht wieder aufgebaut wurde. Vom Theater in Samos wissen wir, dass es um 250 n. Chr. noch für eine Volksversammlung benutzt worden ist. In Bizye sind bisher nicht genauer gedeutete frühbyzantinische Einbauten beobachtet worden, Herakleia Lynkestis ist spätantik überbaut worden, Scupi dem Erdbeben von 518 n. Chr. zum Opfer gefallen. Für die übrigen hier diskutierten Theater ist über das Ende der Benutzungszeit nichts bekannt. Gleichwohl ergibt sich für das Ende der Theateraktivitäten in Griechenland und auf dem Balkan ein doch sehr einheitliches Bild. Soweit nicht besondere Umstände eintraten, haben die Theater im Allgemeinen bis ins 4. Jahrhundert n. Chr. funktioniert. Im Laufe dieses Jahrhunderts, spätestens an dessen Ende sind sie dann offensichtlich alle aufgegeben worden. Nach 400 n. Chr. lässt sich im hier betrachteten Gebiet keine sichere Theateraktivität mehr nachweisen[5807], auch für eine Nutzung anderer Art, wie sie mehrfach im Westen, besonders in Italien bezeugt ist[5808], gibt es keinerlei Hinweise. Offen bleibt, ob das Ende der Theaterkultur mit den Massnahmen in Zusammenhang steht, welche Kaiser Theodosios I nach 390 n. Chr. gegen die heidnischen Religionspraktiken verkündet hat[5809].

Die kaiserzeitlichen Theater in Kreta

Nach der Untersuchung der geographischen Verteilung und der Zeitstellung der kaiserzeitlichen Theater in Griechenland und auf dem Balkan geht es im Folgenden um die Analyse der Architektur dieser Bauten. Zunächst soll von den kaiserzeitlichen Theatern in Kreta die Rede sein[5810]. Es

[5806] Zu Hadrians Theaterbautätigkeit cf. Cass. Dio LXIX 10,1.

[5807] Dagegen war das Theater von Kalchedon am Bosporos 431 n. Chr. immer noch in Gebrauch, cf. den Katalogteil *s. v.*

[5808] cf. oben Italien: 528, 530. 531. 533. Spanien: 541. 545. Nordafrika 553f.

[5809] cf. K. Gross-Albenhausen, DNP 12/1, 2002, 345.

[5810] Eine erste Fassung dieses Kapitels findet sich bei H. P. Isler, Die römischen Theater in Kreta, in: B. Brandt/V. Gasser/S. Ladstätter (Hrsg.), Synergeia. Festschrift für Friedrich Krinzinger 2 (2005) 261–270. In einem Kongressbeitrag im November 2008 wuren die kretischen Theater von V. Di Napoli diskutiert, cf. Αρχαιολο-

handelt sich um die Neubauten in Chersonesos (Limani Chersonisou), in Gortyn (das römische Theater und das Theater beim Pythion), in Hierapytna (das grosse und das kleine Theater), in Inatos, in Knossos, Leuke, Lissos und Lyttos sowie wohl auch in Kissamos und Kydonia; dazu kommen Aptera, dessen Bühnenhaus kaiserzeitlich ist, und das offenbar vollständig erneuerte Theater am Akropolisfuss in Gortyn[5811]. Die Dokumentationslage für all diese kaiserzeitlichen Bauten mit Ausnahme des grossen römischen Theaters in Gortyn[5812] und des Theaters beim Pythion in Gortyn[5813] ist leider ganz ungenügend. Keine Pläne sind von Inatos, Knossos, Leuke und Lissos sowie von Kissamos und Kydonia bekannt. Die Pläne des Theaters in Chersonesos (Limani Chersonisou), des Theaters am Akropolisfuss und desjenigen beim Pythion von Gortyn[5814], der beiden Bauten in Hierapytna und des Theaters in Lyttos sind nur als Planzeichnungen dokumentiert, welche der Venezianer Onorio Belli (1550–1604)[5815] im Jahr 1586 gezeichnet hat[5816]; von ihm gab es auch Pläne des grossen Theaters in Gortyn, welches Belli wie viele andere nach ihm für ein Amphitheater hielt[5817], sowie der Theater in Kissamos und Kydonia, Pläne, die jedoch alle nicht erhalten geblieben sind[5818]. Die erhaltenen Originalpläne von Belli, welche seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in schematisierter umgezeichneter Form greifbar waren[5819], sind erst vor kurzem im Faksimile vorgelegt worden[5820]; Belli hat die gezeichneten Bauten in begleitenden Briefen nach Venedig nur summarisch oder gar nicht beschrieben. Die Monumente selber sind heute, soweit überhaupt noch Reste bekannt sind, in einem weit schlechteren Erhaltungszustand und, mit Ausnahme des Theaters beim Pythion in Gortyn, wo neue Grabungen in Gang sind, archäologisch nur unzureichend untersucht worden; völlig verschwunden oder wieder zugedeckt sind heute das kleine Theater von Hierapytna und die Theater von Kissamos, Knossos, Kydonia und Lyttos. Aber auch dort, wo im Gelände noch Baureste zu erkennen sind, ist es meist kaum möglich, gestützt auf diese die Pläne, welche Belli angefertigt hat, in ihrer historischen Treue zu überprüfen. Dies wird erstmals, insbesondere auch, was die Bühnenarchitektur betrifft, in umfassenderer Weise möglich sein, wenn die sich im Gang befindenden Ausgrabungen des Bühnenhausbereiches des Theaters beim Pythion in Gortyn abgeschlossen sein werden[5821]. Unsere eigenen Beobachtungen in Chersonesos (Limani Chersonisou), die sich allerdings nicht auf Messungen abstützen können, haben gezeigt, dass die Verlässlichkeit von Bellis Plan[5822] hinsichtlich des Caveabereichs einigermassen gegeben ist, insbesondere auch hinsichtlich der Angabe

γικό έργο Κρήτης. Πρακτικά της 1ης Συνάντησης Ρέθυμνο, 28˜30 Νοεμβρίου 2008 1 (2010) 814–825. Die Autorin zitiert die drei Jahre ältere Arbeit von Isler, Synergeia a. O. nicht, obwohl sie den Text zu benutzen scheint! Ebensowenig zitiert wird die grundlegende Arbeit von L. Beschi zu Orazio Belli von 1999, cf. hier unten!

5811 Auf Aptera, wo nur eine wenig einschneidende kaiserzeitliche Reparatur nachgewiesen ist, wird hier nicht mehr eingegangen.

5812 cf. jetzt Montali, Il teatro di Gortina a. O. (oben 3978).

5813 Die Ausgrabung dieses Baus ist im Gang, ein aktueller Teilplan liegt vor, cf. J. Bonetto/F. Ghedini, QAVen 22, 2006, 120, Abb. 4. = AAVV., ARepLond 2005–2006 (2006) 110, Abb. 161. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Gortyn, Theater beim Pythion.

5814 Die Cavea der beiden Theater in Gortyn ist, ergänzt mit dem Bühnenbereich in der Fassung von O. Belli, von A. Taramelli, AJA 6, 1902, 109f., Abb. 4f. und 114f., Abb. 6f. vorgelegt worden.

5815 cf. O. Belli, A Description of some important Theatres and other important remains in Crete (1586), in: E. Falkener, Supplement to the Museum of Classical Antiquities, (1853). L. Beschi, Onorio Belli a Creta. Un manoscritto inedito della Scuola Archeologica Italiana di Atene (1587) (1999), besonders auch 71–74 (Zwei Briefe Bellis von 1586 zu den Theatern von Kreta) und 75–78 (von A. Zeno angefertigtes Exzerpt zu Gortyn aus dem verschollenen Manuskript von O. Belli, *Rerum Creticarum Observationes* von 1596). Bei Falkener sind alle Exzerpte von A. Zeno eingearbeitet. Zur Person Bellis zuletzt Beschi, Onorio Belli a. O. 9–13, mit älterer Literatur in Anm. 2; dort 10 auch zu den *Rerum Creticarum Observationes*.

5816 Belli hat bei seinen Reisen durch Kreta viele Pläne gezeichnet, wie er in seinem Brief vom 24. April 1586 sagt. cf. Beschi, Onorio Belli a. O. 71. Er hat dabei, wie er selber unterstreicht, jedenfalls in Gortyn grosse Sorgfalt aufgewendet, denn er hatte genügend Zeit: *Sappiate che io nel levar queste et altre piante ho usato gran diligenza perché havevo tempo et commodita* (Beschi, Onorio Belli a. O. 72; allgemein dazu auch Beschi, Onorio Belli a. O. 9 mit Anm. 11). Erhalten sind zeitgenössische Kopien von Bellis Plänen, cf. Beschi, Onorio Belli a. O. 9 mit Anm. 4.

5817 cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil s. v. Gortyn, römisches Theater.

5818 Zusammenstellung aller erhaltenen Pläne, die auch abgebildet werden, bei Beschi, Onorio Belli a. O. 68.

5819 Bei Falkener, Supplement a. O. Vorlage waren die beiden Planserien in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand, cf. Falkener, Supplement a. O. Abbreviations.

5820 Die Pläne des Manuskripts in der Scuola Archeologica Italiana di Atene finden sich bei Beschi, Onorio Belli a. O. f. 61 r – 63 r und f. 65 r – 67 r. Für die Pläne in der Ambrosiana in Mailand, die als sorgfältiger gelten, cf. S. G. Spanakis, in: Akten des 2. Internationalen Kretologischen Kongresses 2 (1968) Taf. 20–28. In den Einzelheiten stimmen die Pläne der verschiedenen Serien jedoch exakt überein.

5821 Für einen ersten Versuch, welcher bereits zeigt, dass die Zeichnung des Bühnenhausbereichs bei Belli nicht die Realität abbildet, cf. A. Di Vita, in: Creta antica. Cento anni di archeologia italiana 1884–1984 (Ausstellungskatalog 1984) 100, Abb. 81. Dazu auch Beschi, Onorio Belli a. O. 11.

5822 cf. Beschi, Onorio Belli a. O. 66. Falkener, Supplement a. O. nach Belli (ohne Numerierung).

der Umgangsporticus[5823], während der von Belli gezeichnete Grundriss des Bühnenhausbereichs mit einer ovalen *porticus post scaenam*[5824] kaum viel mit der Wirklichkeit zu tun haben kann[5825]; der Abstand zwischen Cavea und Bühnenhaus ist viel zu gross angenommen, die drei heute in der Rückwand (!) des Bühnenhauses sichtbaren Türen erscheinen bei Belli nicht.

Bellis Pläne sind dennoch fast die einzigen Zeugnisse für die kaiserzeitlichen Theater in Kreta. Eine kritische Analyse ist angezeigt, denn die Pläne scheinen auf den ersten Blick doch sehr phantasievoll zu sein! Legt man die sechs erhaltenen Pläne von Theatern nebeneinander, fällt auf, dass der Bühnenbereich, mit Ausnahme von Lyttos, jeweils sehr reich ausgestaltet ist, während der Caveateil einen zuverlässigeren Eindruck macht. Wie erwähnt scheint die Wiedergabe der Cavea in Chersonesos im Ganzen zuzutreffen. Beim Theater beim Pythion von Gortyn ist keine Umgangsporticus vorhanden, wie sie Belli gegeben hat, doch findet sich aussen eine Pfeilerordnung, die ihn zu seiner Planergänzung geführt haben muss[5826]. Beim Theater am Akropolisfuss in Gortyn hat Belli die Umfassungsmauer ebenfalls richtig erfasst. Offen ist, in wieweit sich die Wiedergabe von Radialmauern in der Cavea auf Beobachtungen an den erhaltenen Bauten stützen, doch scheinen die Pläne auch hierin insgesamt zuverlässig zu sein. Beim Theater am Akropolisfuss in Gortyn, von dem wir wissen, dass die Sitzstufen in den Fels gehauen waren, sind Radialmauern nur an den Flügeln angegeben[5827], in Entsprechung zu den heute noch tatsächlich vorhandenen Pfeilern einer Umgangsporticus. Dieser Plan macht auch deutlich, dass die Angabe von Sitzreihen im ganzen Caveahalbrund bei Belli nur als Rekonstruktionen zu verstehen sind, besonders auch in den Fällen, wo diese offensichtlich über einem Radialkammersystem errichtet waren, wie in Chersonesos, aber auch im Theater beim Pythion in Gortyn sowie im kleinen Theater von Hierapytna. Im grossen Theater an demselben Ort, dessen Cavea teilweise aus dem anstehenden Fels gearbeitet sein soll, hat Belli dagegen nur in *aditus*-Nähe je ein Paar Radialmauern eingetragen; der heutige Erhaltungszustand erlaubt keine sichere Überprüfung[5828]. In Lyttos, dessen Cavea ganz in den Tufffels hinein gearbeitet war, hat Belli nur die Analemmamauern und die in den Caveahalbkreis eingeschlossenen[5829] *aditus* gezeichnet, die entsprechend der topographischen Lage im rechten Winkel zu betreten sind; diese Ausgestaltung lässt auf eine getreue Wiedergabe schliessen. Man wird daraus ableiten, dass auch bei den anderen Zeichnungen Bellis der Caveabereich im ganzen einige Zuverlässigkeit hat, auch wenn man die eingetragenen kreisförmigen Schallgefässe bei den Bauten in Gortyn (Theater am Akropolisfuss), Hierapytna (grosses Theater) und Lyttos nicht zum Nennwert nehmen wird[5830].

Zusammenfassend wird man nach diesen Erwägungen für die sechs bei Belli dokumentierten kretischen Theater festhalten können, dass die Cavea immer eine Halbkreisform hat. Zwei Bauten, das Theater in Chersonesos und das kleine Theater von Hierapytna besassen eine Umgangsporticus. Beim Theater am Akropolisfuss in Gortyn gab es eine solche nur im Flügelbereich, da das Sitzhaus an den Hang gesetzt war; im übrigen Bereich war die Cavea von einer Umfassungsmauer umschlossen, die heute noch nachweisbar ist. Im Theater beim Pythion in Gortyn war aussen wohl eine Arkadenordnung vorhanden, an welche die

5823 Allerdings gibt er mit Einschluss der Begrenzung der *aditus* 16 Radialmauern, während beim sehr schematischen modernen Plan bei Spanakis, in: Akten a. O. Taf. 32 nur 15 Mauern eingetragen sind. Welche Zahl zutrifft, muss beim aktuellen Kenntnisstand der Ruine offen bleiben.

5824 Eine beschränkte Untersuchung hinter dem Bühnenhaus und jenseits der modernen, an diesem entlang führenden Strasse hat keinerlei Baureste zu Tage gebracht, welche mit Bellis Rekonstruktionszeichnung in diesem Bereich in Einklang gebracht werden könnten.

5825 Zur Plantreue auch Beschi, Onorio Belli a. O. 11, welcher für die Porticus auf die Vorbildlichkeit A. Palladios verweist. Mehr Vertrauen hat dem Plan Bellis Sanders, Roman Crete a. O. (oben Anm. 5769) 61 entgegengebracht; cf. auch Sanders a. O. 57. 87. Zur Herleitung der Ovalform cf. hier unten.

5826 A. Taramelli hat für seinen Plan, AJA 6, 1902, 114, Abb. 6 offenbar den Plan von Belli übernommen, cf. auch seine Schnittrekonstruktion 115, Abb. 7. Die neuen Grabungen haben aber gezeigt, dass die äussere Radialkammerreihe aus doppelten Kammern bestanden hat, deren Seitenmauern aussen mit Pilastern abgeschlossen waren, welche zweifellos durch eine Bogenordnung verbunden gewesen sind. cf. J. Bonetto/F. Ghedini, QAVen 22, 2006, 119 mit Abb. 5; auch M. Buemo/M. Segata, ASAtene 83, 2005, 656, Abb. 9.

5827 A. Taramelli, AJA 6, 1902, 110 scheint die eingetragenen Radialmauern irrtümlich als Treppen zu interpretieren.

5828 cf. die Abbildungen bei Spanakis, in: Akten a. O. Taf. 30. Möglicherweise ist die Angabe, das grosse Theater in Hierapytna sei teilweise aus dem Fels gearbeitet, auch aus dem Plan Bellis abgeleitet; im oberen Caveabereich war auch diese Cavea, wie an der Ruine noch heute abzulesen ist, über einem gebauten Kern errichtet; cf. dazu den Katalog s. v. Hierapytna, grosses Theater.

5829 cf. oben 379 zu dieser *aditus*-Gestaltung, welche der Plan von Belli anzudeuten scheint, deutlicher in der Version bei Beschi, Onorio Belli a. O. f. 65 r als bei der Version der Ambrosiana bei Spanakis, in: Akten a. O. Taf. 23.

5830 Zum Problem der Schallgefässe in den Theatern oben 520–524. Zu Bellis Angaben auch Beschi, Onorio Belli a. O. 11f. und ausführlicher schon L. Beschi, Onorio Belli in Creta: Le linee metodologiche di un impegno antiquario, in: M. Fano Santi (Hrsg.). Venezia, l'archeologia e l'Europa, Kongress Venedig 1994, RdA, 17. Suppl. 1996, 179.

Radialkammern des Caveaunterbaus direkt anschlossen. Eine Umfassungsmauer gab es auch beim grossen Theater von Hierapytna. In Lyttos scheint die Analemmapartie zuverlässig wiedergegeben zu sein, während sich das Vorhandensein einer *porticus in summa cavea* nicht mehr überprüfen lässt. Eine solche kann nicht ausgeschlossen werden; sie würde auf die Ebene der eigentlichen Stadt auf der Hochfläche oberhalb des in den steilen Hang gesetzten Theaters zu liegen kommen. Soweit die Cavea der von Belli gezeichneten Theater nicht in den Fels gehauen war, ruhte sie überall auf einem System von Radialmauern, die mit Sicherheit überwölbt waren. Im Theater beim Pythion in Gortyn gab es auch einen inneren überwölbten Ringkorridor, der von den *aditus* her erschlossen war und eine mittlere *praecinctio* trug. Insgesamt steht damit ausser Zweifel, dass die sechs kretischen Theater, was die Cavea angeht, vom westlich römischen Typus waren.

Im Licht dieser konkreten Ergebnisse sollte auch die Wiedergabe der Bühnenhäuser bei Belli nicht von vornherein als unzuverlässig abgetan werden. Vielmehr ist zu fragen, welche Elemente allenfalls auf Beobachtung beruhen, welche auf andere Einflüsse zurückgehen könnten[5831]. Belli selbst nennt als Referenzpersonen Andrea Palladio[5832] und selbstverständlich Vitruv[5833]. Vergleicht man die sechs Pläne, fällt derjenige von Lyttos durch seine grössere Schlichtheit und die summarischere Gestaltung des Bühnenhausbereiches auf; Belli hat dort auch keine Architekturglieder gefunden[5834], welche ihn zu einer detaillierteren Planausführung anregen konnten, wie dies bei den anderen Bauten offenbar der Fall war. Von der Verständlichkeit her bietet der Plan von Lyttos auch keine Schwierigkeiten. Vorhanden ist eine *scaenae frons* mit einer grossen mittleren Kurvennische und den drei für westliche Bauten kanonischen Bühnentoren; die deutlich breiter als die übrigen Mauerzüge wiedergegebene Frontmauer schliesst mit Bestimmtheit den Platz für die Sockel einer architektonischen Bühnenfront ein, auch wenn Belli davon keine Reste vorgefunden hat. Die Rückmauer des eigentlichen Bühnenhauses fehlt. Wenn das Theater so zu lokalisieren ist, wie es die ältere Forschung vorgeschlagen hat[5835], muss dieser ganze Bereich den Hang hinunter gerutscht sein. Die Ausgestaltung der Bühnenfront folgt einem im Westen bekannten, wenn auch nicht sehr häufigen Typus[5836]. Der Bereich zwischen den *aditus* und der Bühnenfront bezeichnet die Bühne, wegen der Tiefe ein *pulpitum* der römischen Art, auch wenn Belli, wie im Übrigen auch anderswo, keine Reste einer *pulpitum*-Front gesehen hat. Seitlich der Bühne ist ein Bereich vorhanden den man als die *parascaenia* identifizieren wird, und an den Flügeln dürften die *basilicae* anschliessen, welche wie üblich die ganze Tiefe des Bühnenhauses eingenommen haben werden. Wie weit sie seitlich liefen, bleibt offen, der Bühnenhauskomplex kann aber ohne weiteres die ganze Caveabreite eingenommen haben. Es besteht insgesamt kein Anlass, an der Treue von Bellis Plan für den Bühnenhausbereich und für das ganze Theater von Lyttos zu zweifeln. Fest steht somit, dass das Bühnenhaus von Lyttos den vollständigen Grundrisstypus zeigte [5837].

Die fünf anderen kretischen Theater bei Belli zeichnen sich durch eine sehr aufwendige Ausgestaltung der Bühnenhäuser und des dahinterliegenden *porticus post scaenam*-Bereiches aus, welcher nur beim Theater am Akropolisfuss von Gortyn fehlt. Da dieses Theater unmittelbar oberhalb des Baches liegt, welcher den Akropolishügel vom angrenzenden Hügelmassiv trennt[5838] und im Bereich des *postscaenium* offenbar in einem Tunnel geführt wurde[5839], ist klar, dass es hier keine vierseitige *porticus post scaenam* gegeben haben kann. Eine vierseitige *porticus post scaenam* zeichnet Belli dagegen im Theater beim Pythion von Gortyn und in den beiden Theatern in Hierapytna, die Ovalform in Chersonesos bildet dazu eine Variante. Auffällig ist die genaue Entsprechung zwischen den drei genannten querrechteckigen Anlagen, welche bis in die ähnliche Positionierung der Türen geht. Die hauptsächliche Differenz besteht darin, dass im Theater beim Pythion in Gortyn zur inneren Kolonnade auch eine äussere Kolonnade hinzukommt.

5831 Auf die deutlichen Bezüge zu Vitruv und Palladio hat Beschi, Onorio Belli a. O. 11f. verwiesen. Ausführlicher schon Beschi, RdA, 17. Suppl., a. O.178–180.

5832 cf. Beschi, Onorio Belli a. O. 73.

5833 cf. Beschi, Onorio Belli a. O. 73, wo die beiden Theater in Hierapytna als am weitesten entfernt von Vitruv unter allen, die Belli gesehen hat, bezeichnet werden.

5834 cf. Beschi, Onorio Belli a. O. 72: *La pianta del Teatro della città di Litto è un poco oscura rispetto alla scena, la quale non è ornata nè di colonne nè di altro rispetto alle grandissime rovine che impediscono il conoscere bene come fosse*.

5835 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

5836 Zu diesem oben 430–432. Auffällig ist, dass der Typus in Lyttos für ein sehr grosses Theater verwendet worden ist, während er sonst eher für kleinere Bauten belegt ist. Da Belli die Frontmauer des Bühnenhauses offenbar nur teilweise erkennen konnte, ist auch nicht ganz auszuschliessen, dass tatsächlich eine Bühnenfront mit Kurvennische und seitlichen Rechtecknischen vorlag, was aber an unseren Ausführungen insgesamt nichts ändern würde.

5837 Zu diesem allgemein oben 478.

5838 Deutlich auf dem Plan bei A. Taramelli, AJA 6, 1902, 106, Abb. 3.

5839 cf. Belli bei Beschi, Onorio Belli a. O. 72. cf. auch den Katalogteil, *s. v.* Gortyn, Theater am Akropolisfuss.

Wie oben schon ausgeführt worden ist, kann es eine solche *porticus* aber im Theater beim Pythion nie gegeben haben, ebensowenig wie die ovale *porticus* in Chersonesos. Auch wenn dies nicht direkt nachzuweisen ist, liegt der Schluss auf der Hand, dass auch die Rechteckanlagen der beiden Bauten in Hierapytna von Belli frei ergänzt worden sind.

Es fragt sich, wie Onorio Belli zu solchen der Wirklichkeit nicht entsprechenden Plänen kam, weshalb er trotz seiner Versicherung, sorgfältig zu arbeiten, solche im Licht der heutigen Kenntnisse phantasievoll scheinenden Zeichnungen vorlegen konnte. Grundsätzlich ist diese Frage bereits von L. Beschi diskutiert und beantwortet worden[5840], welcher neben der Tradition nach Vitruv auch die palladianische Kultur hervorhebt, die in den Plänen Bellis zum Ausdruck kommt. Belli stammte selber aus Vicenza, wie Andrea Palladio, mit dessen Sohn Silvio er befreundet war, und er war dort seit 1579 Mitglied der olympischen Akademie. Seine Pläne der kretischen Monumente sind, wie Beschi zu Recht hervorhob, keine Bauaufnahmen im heutigen Sinn, sondern auf die sichtbaren Baureste abgestützte ideale Rekonstruktionen, die Belli aus seiner zeitgenössischen Kultur und seinem persönlichen Wissen heraus geschaffen hat[5841]. Es muss also unsere Aufgabe sein, zu versuchen, aus den Plänen die Elemente herauszuarbeiten, welche in der palladianischen Tradition zu verstehen sind und daneben Elemente zu isolieren, welche tatsächlich zum antiken Baubestand gehören dürften.

Als nicht zum antiken Baubestand gehörend können, wie schon ausgeführt wurde, die *porticus post scaenam*-Anlagen ausgeschieden werden. Ihr Gewicht innerhalb des Plans leitet sich aus Vitr. V 9,1 her: *post scaenam porticus sunt constituendae*[5842]; der Pluralis bei Vitruvius führt auf eine mehrseitige *porticus*-Anlage, während in der architektonischen Realität der römischen Theater einfache *porticus* weit häufiger sind[5843]. Die Ovalform der *porticus* von Chersonesos wird von Belli im Tempelplan von Lappa[5844] aufgenommen, der zunächst kaum etwas mit einer antiken Tempelanlage zu tun haben scheint. Hier muss auf den von Kaiser Aurelian wohl 275 n. Chr. geweihten Tempel des Sol in Rom verwiesen werden[5845], welcher einen ovalen, d. h. auf zwei Halbkreisen und einem dazwischen liegenden Rechteck zusammengesetzten Vorhof hatte. Vom Tempel ist heute nichts mehr zu sehen, er ist insbesondere durch eine Zeichnung Andrea Palladios bekannt[5846]. Angesichts der Seltenheit der ovalen Grundrissform in der antiken Architektur, wo sie nie für eine *porticus post scaenam* bezeugt ist, und der palladianischen Tradition bei Belli ist die Abhängigkeit der ovalen *porticus post scaenam* des Theaters von Chersonesos wie auch diejenige des Tempelgrundrisses von Lappa von Palladios Plan des Sol-Tempels offensichtlich. In Lappa mögen bogenförmige Mauerreste, wie sie bei einem Thermenbau üblich sind, die Grundrissergänzung angeregt haben, während in Chersonesos wohl eine Variation der sonst bei Belli üblichen *quadriporticus post scaenam* vorliegt, ohne dass für Halbkreisgestaltung zwingend Mauerreste im Gelände vorausgesetzt werden müssen, auch wenn solche nicht ausgeschlossen werden können. Für die *quadriporticus* im Theater beim Pythion in Gortyn und bei den beiden Bauten in Hierapytna ist keine besondere Herleitung erforderlich, sie entsprechen der üblichen Typologie[5847].

Wie steht es mit der Treue der Wiedergabe bei den von Belli gezeichneten Bühnenhäusern? Oben ist bereits deutlich geworden, dass der Grundriss von Lyttos offensichtlich eine grosse Realitätstreue aufweist. Es kann daher erwartet werden, dass sich auch bei den übrigen Bauten reale Elemente wiederfinden. Der Vergleich der fünf Grundrisse der Theater

5840 Beschi, Onorio Belli a. O. 11f. Ausführlicher schon Beschi, RdA, 17. Suppl. a. O. 178–180.

5841 cf. Beschi, RdA, 17. Suppl., a. O. 179 zu Belli: *Ma i suoi non erano rilievi di scavo, quanto piuttosto disegni ricostruttivi, quindi interpretazioni che partivano da alcune emergenze sul terreno integrate dai modelli della cultura sua e del suo tempo*.

5842 Darauf hat schon Beschi, RdA, 17. Suppl. a. O. 179 hingewiesen.

5843 Allgemein zur *porticus post scaenam* der römischen Theater oben 504–507.

5844 Beschi, Onorio Belli a. O. 68, f 60 v. Zu Lappa cf. Sanders, Roman Crete a. O. (oben Anm. 5769) 163 (14/1). Nach Sanders handelt es sich beim von Belli gezeichneten Bau um ein Bad.

5845 Zu diesem J. Calzini-Gysens/F. Coarelli, LTUR 4, 1999, 331–333, s. v. Sol, *templum*.

5846 cf. Calzini-Gysens/F. Coarelli, a. O. 332. 506, Abb. 164. Die Zeichnung ist nicht in A. Palladio, I quattro libri dell'architettura, Venezia 1570, aufgenommen worden, doch kann sie Belli dennoch bekannt gewesen sein. Die charakteristische Ovalform begegnet in I quattro libri, 4, Plan 141 und Plan 159 als Grundrisselement antiker Bauten.

5847 Es überrascht nicht, dass vergleichbare Formen auch bei Palladio vorkommen, etwa im Plan der Villa Sarego in Pedemonte, cf. Palladio. Catalogo della mostra, Vicenza (Ristampa 1973) 57–62, besonders der nicht ausgeführte Entwurf Abb. 57, der von A. Palladio in I quattro libri dell'architettura, Venezia 1570, 2, Plan 86, publiziert worden ist. Zu nennen wäre auch der Idealplan einer antiken Villa bei Palladio, I quattro libri 2 a. O. Plan 88. Im Übrigen geht auch Bellis Plan des Tempels von Lebena, Beschi, Onorio Belli a. O. 68, f 68 r offensichtlich auf palladianische Vorbilder zurück; ähnliche quadratische Grundrisse mit grossem Vorhof begegnen bei einer Reihe von Villen, cf. insbesondere Palladio. Catalogo, a. O., 65–68, Abb. 69. 71 (Villa Trissino in Meledo); 82–85, Abb. 88 (Villa Almerico Capra, Vicenza), die ebenfalls in I quattro libri 2 a. O., Plan 80 und Plan 49, wiedergegeben sind. Es erscheint durchaus möglich, dass Onorio Belli auch in Kreta ein Exemplar von Palladios Werk I quattro libri von 1570 zur Verfügung gehabt hat.

in Chersonesos, Gortyn und Hierapytna zeigt, dass es sich um Bauten des westlichen römischen Typus gehandelt hat, wozu die oben angestellten Beobachtungen zu ihrer Cavea passen. Der vergleichsweise grosse Abstand zwischen Cavea-Orchestra-Bereich und Bühnenhauskomplex hängt damit zusammen, dass hier, wie dies in Lyttos etwas deutlicher zu sehen ist, ein tiefes *pulpitum* vorauszusetzen ist. In den Säulenordnungen und Nischengliederungen ist die Wiedergabe einer *scaenae frons* zu erkennen. Die üblichen drei Bühnentore finden sich in den grossen Theatern von Gortyn und Hierapytna. Bei den drei übrigen Bauten entspricht die Angabe der Türen nicht oder nur teilweise der Norm. Eine viertürige Front ohne Mittelportal, wie sie Belli im kleinen Theater von Hierapytna gezeichnet hat, ist undenkbar, ebenso eine einzige Tür in der Mitte in Chersonesos! Der Gesamtgrundriss der Bühnengebäude ist aus mehreren rechteckigen, nebeneinander angeordneten Räumen zusammengesetzt und wirkt schematisch. Ganz unrichtig ist es auch, wenn sich die Bühnenfronten mit der Säulenordnung bei den Plänen von Chersonesos und bei den beiden grossen Theatern am Akropolisfuss in Gortyn und in Hierapytna an der ganzen Front des Bühnenhauses hinziehen, welches keine wirkliche bauliche Verbindung mit dem Caveabereich aufweist; es muss daraus geschlossen werden, dass Belli den seitlichen Abschluss der Bühnenhäuser nicht gesehen oder nicht erkannt hat. Mehr Vertrauen verdienen diesbezüglich die Pläne der kleinen Theater in Gortyn und Hierapytna. Eine genauere Vorstellung vom Grundriss des ganzen Bühnenbereichs dürfte nur der Plan des kleinen Theaters von Hierapytna vermitteln, von dem heute keine Reste mehr erhalten sind[5848], die eine auch nur partielle Überprüfung ermöglichen könnten. Hier scheint ein dreigeteiltes *postscaenium* vorhanden gewesen zu sein, ausserdem seitliche, die ganze Tiefe einnehmende *basilicae*; damit ist der vollständige Grundrisstypus belegt. Auch die Treppen zwischen den *basilicae* und dem eigentlichen *postscaenium* sind ein übliches Element[5849]. Reste solcher Treppen hat Belli vielleicht auch in den anderen vier Theatern gesehen, denn sie fehlen in seinen Plänen nirgends; die Ausgestaltung, wie sie für Chersonesos gegeben wird, ist allerdings unmöglich. Seitliche *basilicae* könnten auch im Theater am Akropolisfuss in Gortyn sowie, weniger deutlich, im kleinen Theater von Gortyn und im grossen Theater von Hierapytna vorhanden gewesen sein, auch wenn die entsprechenden Räume auf den Plänen nicht bis zur Cavea vorgezogen sind. Letztlich aber bleiben diese Ausdeutungen im Einzelnen spekulativ. Festzuhalten ist, dass nicht nur im kleinen Theater in Hierapytna, sondern auch in den andern vier hier diskutierten Bauten mit grosser Wahrscheinlichkeit ein vollständiger Bühnenhausgrundriss vorhanden gewesen sein dürfte[5850], auch wenn dies Belli nicht erkannt hat.

Wenn man die Bühnenfronten betrachtet und von den Anomalien der übergrossen Länge und der unregelmässigen Türen einmal absieht, erkennt man, dass in zwei Fällen, in Chersonesos und beim Theater am Akropolisfuss in Gortyn, eine gerade *scaenae frons* wiedergegeben wird, während die drei übrigen Bauten, das Theater beim Pythion in Gortyn und die beiden Theater von Hierapytna, wie ja auch das Theater in Lyttos, Nischenfronten aufweisen. Das Auftreten von geraden Bühnenfronten mag überraschen, doch sind solche während der ganzen Kaiserzeit möglich geblieben[5851]. Eine Gesamtzahl von acht Säulen scheint für das eher kleine Theater in Chersonesos durchaus angemessen[5852], während sechzehn Säulen – ohne die sicher nicht richtig eingezeichneten Säulen vor den Flügelräumen – im mittelgrossen Akropolistheater von Gortyn eher zu zahlreich sind; das dort eingetragene Säulenpaar in den *valvae regiae* ist zudem unmöglich[5853]. Bei den drei anderen Bühnenhäusern liegt ein Grundriss mit einer mittleren Halbrundnische vor, welche deutlich kleiner ausgebildet ist als in Lyttos[5854]. Im grossen Theater von Hierapytna sind die seitlichen Rechtecknischen angedeutet, und auch bei den kleinen Theatern in Gortyn und Hierapytna wird eine entsprechende Grundrissgestaltung anzunehmen sein, die drei Theater weisen somit einen der verbreitetsten Grundrisstypen für die *scaenae frons* auf[5855]. Die Säulen standen nicht nur vor der Front, sondern auch in den Nischen, zumindest in den mittleren Halbrundnischen. Im Theater beim Pythion in Gortyn hatte die *scaenae frons* weisse und schwarze dorische Marmorsäulen und eine Marmor-

5848 cf. den Katalogteil s. v. Hierapytna, kleines Theater.

5849 Allgemein zu den Treppen im Bühnenhaus der westlichen Theater oben 502–504.

5850 Zu diesem Grundrisstypus bei westlichen Theatern oben 478.

5851 Allgemein zu den geraden Bühnenfronten westlicher Theater oben 412–417.

5852 Belli dürfte wenig von der Bühnendekoration gesehen haben, über welche er sich ausschweigt. cf. Beschi, Onorio Belli a. O. 73.

5853 Belli hat offenbare noch deutliche Reste der *scaenae frons* aus Marmor mit 16 Fuss hohen ionischen Säulen beobachtet. cf. Beschi, Onorio Belli a. O. 72.

5854 Zum vermuteten Grundrisstypus der Bühnenfront von Lyttos oben 570 mit Anm. 5837.

5855 Zur Nischenfront mit einer Halbrundnische zwischen seitlichen Rechtecknischen cf. oben 418–423.

verkleidung[5856]. Im grossen Theater von Hierapytna hat Belli Säulen aus weissem Marmor und rot geflecktem Stein beobachtet; die Ordnung war ionisch, der Bühnenbereich offenbar stark zerstört[5857]. Im kleinen Theater von Hierapytna beobachtete Belli eine zweigeschossige ionische Säulenordnung aus weissem Marmor, doch waren die teilweise noch vollständigen Säulen, ebenso wie der Skulpturschmuck der Bühnenwand, durch einen Brand in ihrer Substanz zerstört[5858], zu Gips geworden. Wie weit die von Belli in den drei Nischenfronten eingetragenen Säulen einer Realität entsprechen, ist schwer abzuschätzen, nicht nur, weil die Fronten, was die Bühnentore betrifft, fehlerhaft wiedergegeben sind.

Abschliessend ist noch ein weiterer, auffälliger Aspekt der Theaterpläne Bellis anzusprechen, nämlich die relative Grösse der Bühnenhausbereiche mit der *porticus* im Verhältnis zur Cavea. Nur gerade in Lyttos scheint, wie oben bereits festgehalten worden ist, das Verhältnis zwischen Bühnenhausbereich und Cavea richtig getroffen zu sein. Auch beim Theater am Akropolisfuss in Gortyn dürfte ein normaler Grundriss vorauszusetzen sein, wobei zwischen den Caveaflügeln und den Flügelräumen des Bühnenhauses eine Verbindung, am ehesten in Form grosser *basilicae*, ergänzt werden müsste[5859]. Beim grossen Theater von Hierapytna könnte es sich ähnlich verhalten. Allerdings können die äusseren Treppen dann keiner Realität entsprechen, was wegen der doppelläufigen Wiedergabe ohnehin wenig wahrscheinlich ist. Ganz unmöglich sind die viel zu breiten Bühnenhäuser in den kleinen Theatern von Gortyn und Hierapytna. Auffällig ist dies insbesondere in Hierapytna, wo der Gesamtgrundriss des Bühnenhauses, wie sich gezeigt hat, noch am ehesten einer Realität zu entsprechen scheint. Man könnte annehmen, dass Belli hier die Gesamtbreite der Cavea nicht erkannt hat; die neben der Cavea angeordneten Treppen könnten in Wirklichkeit Aufgänge von den *aditus* in das obere Sitzhaus gewesen sein. Freier gestaltet und im Einzelnen nicht aufzulösen ist der Plan des Theaters beim Pythion von Gortyn, wo der Caveabereich möglicherweise nicht so gut sichtbar war, wie dies heute, seit den Ausgrabungen im späten 19. Jahrhundert, der Fall ist[5860], während Belli vom Bühnenhaus, jedenfalls von dessen Front deutliche Reste gesehen hat, wie berichtet; die in Bellis Plan eingetragene Gesamtbreite der Cavea von 120 Fuss, etwa 36 m, ist jedenfalls viel zu gering und macht nicht viel mehr als die Hälfte der heute zu messende Gesamtbreite von etwa 60 m aus. Andererseits scheint Belli Reste der Treppe auf der Ostseite des Bühnenhauses gesehen zu haben, welche die neue Ausgrabung freigelegt hat[5861]; durch diese muss Belli zur Rekonstruktion von Doppeltreppen an den Schmalseiten des Bühnenhauses in seinem Plan angeregt worden sein.

Alle von Belli gezeichneten kretischen Theater, auch das umgebaute, ursprünglich griechische Theater am Akropolisfuss von Gortyn, vertreten, wie die Analyse ergeben hat, den westlich römischen Theatertypus. Es ist zu fragen, wie weit die übrigen kretischen Theater diesem Bild entsprechen, soweit von ihnen überhaupt ein Bild zu gewinnen ist. Etwas genauere Vorstellungen lassen sich allerdings nur von Aptera, vom grossen römischen Theater in Gortyn sowie von denjenigen von Leuke und von Lissos gewinnen, nur wenige Beobachtungen sind in Inatos möglich[5862]. Für das grosse Theater von Gortyn lässt sich, gestützt auf eine Geländebegehung und auf den publizierten Plan[5863], zweifelsfrei festhalten, dass es sich um einen Bau des westlichen römischen Typus handelt, auch wenn der Bühnenhausbereich nur durch beschränkte Grabungen bekannt ist. Die halbkreisförmige Cavea sass auf überwölbten Radialkammern, der äussere Abschluss bleibt allerdings unbekannt. Das Bühnenhaus wies eine *scaenae frons* aus Marmor mit einer Halbrundnische zwischen seitlichen Rechtecknischen auf. Die gegen das *postscaenium* gerichtete Rückseite der Bühnenwand zeigte vier halbrunde Nischen. Eine *porticus post scaenam* ist nicht nachgewiesen. Das grosse Theater von Gortyn zeichnet sich durch ein hohes Proskenion aus, welches nur in kleinasiatischer Tradition zu verstehen ist[5864]. Es steht damit innerhalb der römischen Theater Kretas allein. Bemerkenswert ist auch, dass der Proskenionboden von

5856 cf. Beschi, Onorio Belli a. O. 72. Von der *scaenae frons* sind bei den neuen Ausgrabungen bisher noch keine aussagekräftigen Reste freigelegt worden.

5857 cf. Beschi, Onorio Belli a. O. 73.

5858 cf. Beschi, Onorio Belli a. O. 71.

5859 Den Bühnenhausbereich dieses Theaters hat Belli noch gesehen, cf. Beschi, Onorio Belli a. O. 72; bereits um 1900 sind keinerlei Reste mehr sichtbar gewesen, cf. A. Taramelli, AJA 6, 1902, 112.

5860 cf. Taramelli, AJA 6, 1902, 116 mit Abb. 6f. Allerdings hat Belli, wie oben 569 festgehalten worden ist, die Umgangsporticus einigermassen korrekt eingetragen.

5861 cf. J. Bonetto/F. Ghedini, QAVen 22, 2006, 120, Abb. 4.

5862 Ganz unbekannt bleiben Knossos, Kissamos und Kydonia. Die Reparatur des griechischen Theaters in Aptera hat, soweit dies im Gelände zu erkennen ist, zu keinen substantiellen Veränderungen des Plans geführt.

5863 cf. Montali, Il teatro di Gortina a. O. (oben 3978) Taf. f. t. A 2. A 3.

5864 Kleinasiatischer Einfluss ist am Bau auch in der Architekturordnung beobachtet worden, cf. Montali, Il teatro di Gortina a. O. 297. 299.

einem Gewölbe aus Kalkstein getragen wurde[5865]. Das Theater von Leuke, das im Wesentlichen unpubliziert geblieben ist, vertritt ebenfalls den römisch westlichen Typus und hat offenbar einen Bühnenhausgrundriss mit seitlichen *basilicae*[5866]. Für Lissos, einen bescheidenen Bau, lässt sich heute vor Ort noch erkennen, dass es über eine halbkreisförmige Cavea verfügte, die teilweise in *opus caementicium* erbaut worden ist; vom Bühnenbereich scheinen keine Reste erhalten zu sein. In Inatos ist nur eine halbkreisförmige Mauer in der Cavea sichtbar, möglicherweise die Umfassungsmauer, die aus *opus caementicium* errichtet ist. Damit kann festgehalten werden, dass auch die übrigen, nicht bei Belli aufgenommenen Theater, soweit Reste erhalten sind, alle zum römisch westlichen Typus gehört haben müssen. In Aptera ist der Bühnenhausbereich mit einem hellenistischen Koilon verbunden worden. Das *pulpitum* weist eine halbrunde zwischen zwei Rechtecknischen auf. Es gab drei Bühnentore und eine gerade Architekturfront, von welcher die vier Sockel nachgewiesen sind. Dahinter lag ein langgestrecktes *postscaenium*.

Lassen sich für die römischen Theater in Kreta Gemeinsamkeiten festhalten? Die Verwendung von *opus caementicium* ist für diese Bauten charakteristisch, was nicht von vornherein als selbstverständlich gelten kann. Besonders auffällig ist jedoch die häufig bezeugte Verwendung von *opus latericium*-Schalen, obgleich doch in Kreta kein Mangel an Steinmaterial herrscht[5867]. Weil die *latericium*-Schalen, die Sanders ebenfalls aufgefallen sind[5868], erstmals in datiertem Zusammenhang am traianischen Odeion von Gortyn erscheinen, möchte er alle anderen Bauten nach dieser Zeit, d. h. im 2. Jahrhundert n. Chr. ansetzen, was natürlich nicht zwingend ist. Die materialtechnischen Eigenheiten unterscheiden die römische Theaterarchitektur Kretas jedenfalls deutlich von derjenigen im gleichzeitigen Kleinasien[5869]. Im grossen Theater von Gortyn, in Leuke und vielleicht auch in Lyttos nimmt der Bühnenhausbereich nicht die ganze Caveabreite ein; bei den anderen nur von Belli überlieferten Bauten lässt sich dies nicht mehr klären, da der Bühnenhausbereich im Ganzen grosse Interpretationsprobleme zeigt, wie oben dargelegt worden ist. In Lyttos, aber auch in Gortyn handelt es sich um grosse Bauten, während das Theater in Leuke, für welches keine Masse publiziert worden sind, eher kleinere Abmessungen hat. Für die kanonischen westlichen Theater ist ein schmaleres Bühnenhaus, das hinter der Gesamtbreite zurückbleibt, eher ungewöhnlich, doch lässt sich dies gelegentlich auch sonst, insbesondere in Italien und in Nordafrika[5870], aber auch im übrigen Griechenland und auf dem Balkan[5871] beobachten. Man wird also hier keine typisch kretische Eigenheit erkennen wollen.

Kaiserzeitliche Theater im übrigen Griechenland und auf dem Balkan

Nach der Analyse der besonders zahlreichen, hinsichtlich ihrer Überlieferung jedoch problematischen Theaterbauten auf Kreta wenden wir uns nun den übrigen kaiserzeitlichen Theatern Griechenlands und denjenigen des Balkans zu, welche oben bereits zusammengestellt worden sind[5872]. Auch für diese Bauten lässt sich nur zum Teil eine Vorstellung vom Gesamtplan oder doch von einzelnen Teilen gewinnen. Unter den Neubauten sind Pläne der Theater in Aigion, Dion (römisches Theater), Gytheion, Korinthos, Nikopolis und des Koilons im Heiligtum der Artemis Ortheia in Sparta in Griechenland[5873] sowie der Bauten in Augusta Traiana, Serdica und Stoboi auf dem Balkan[5874] publiziert worden. Unter den genannten Bauten sind auch Sonderfälle. Das Koilon im Artemisheiligtum von Sparta wurde für kultische Zwecke errichtet, fasste den hellenistischen Artemistempel seitlich ein und schloss den archaischen Altar ein[5875]. Eine eigenständige Konstruktion ist auch die nicht näher gedeutete Bau in Augusta Traiana[5876], eine Sitzanlage vor einem Thermenkomplex, welche sich konstruktiv und hinsichtlich der Sitzform am Vorbild einer Theatercavea orientiert. Zu Aigion ist anzumerken, dass nur ein kleiner Teil der Bühne archäologisch untersucht

5865 Zu den festen Bühnenböden, die für Kleinasien charakteristisch sind, unten 651–653.

5866 cf. N. Papadakis, AAA 10, 1977, 80f., Abb. 2–3. Dazu auch Bosnakis 168–171, 3 Abb.; 172, Abb.

5867 In Inatos besteht die Schale der Umfassungsmauer aus kleineren rechteckigen Blöcken, cf. Chase 598, Abb.

5868 cf. Sanders, Roman Crete a. O. (oben Anm. 5769) 87.

5869 Dazu unten 587.

5870 Zu Italien cf. oben 480. 481. Zu Nordafrika cf. oben 488f. 560.

5871 cf. unten 574. 581.

5872 cf. oben 561f.

5873 Ganz ausser Betracht bleiben müssen somit Hermione, Kainepolis und Thessalonike; für Aigina und Oinoe sind einige Einzelheiten bekannt.

5874 Ausser Betracht bleiben müssen Hadrianopolis, Kallatis und Savaria, während für Bizye einige Informationen vorliegen. Die späten Baureste in *Kasnakovo* gehören nicht zu einem Theater, cf. oben 562 und den Katalogteil *s. v.* Nicht weiter herangezogen werden, wie schon oben 562 festgehalten worden ist, die sieben bereits im Zusammenhang mit den westlichen römischen Theatern besprochenen Bauten in Buthroton, Herakleia Lynkestis, Issa, Lychnidos, Salona, Scupi und Virunum.

5875 cf. den Plan bei R. M. Dawkins, BSA 13, 1906–1907, Plan 2.

5876 cf. den Plan bei D. Nikolov, BIBulg 37, 1987, 102, Abb. 10.

worden ist, zur Typologie des ganzen Baus daher keine sicheren Aussagen möglich sind. Der Nachweis eines Nischen-*pulpitum*, einer Vorhangeinrichtung und einer *scaenae frons* lassen jedoch darauf schliessen, dass es sich um ein Theater des westlichen römischen Typus gehandelt haben muss. In Serdica ist das Sitzhaus in ein dem Quadrat angenähertes Mauerrechteck eingeschrieben. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Odeion[5877], der Grundriss steht jedenfalls innerhalb der Theatertypologie für sich; der Bühnenbereich ist nur teilweise freigelegt worden. Auch Gytheion, Korinthos und Nikopolis können dem westlichen Typus zugewiesen werden. Einen nicht dem westlichen Typus entsprechenden Gesamtgrundriss haben das römische Theater in Dion und das Theater von Stoboi. Nicht näher einzuordnen ist das erst zum kleineren Teil ausgegrabene Theater in *Fiskardo* auf Kephalonia.

Betrachtet man die drei Theater des westlichen Typus in Gytheion, Korinthos und Nikopolis, zeigen sich im Einzelnen Unterschiede und auch Abweichungen von der gewohnten westlichen Typologie. In Gytheion und in Korinthos ist die Cavea vollständig an den Hang gelehnt, im Theater von Nikopolis ist sie im oberen Teil über einem Kranz von konzentrischen inneren Ringmauern und einer äusseren Umfassungsmauer errichtet[5878]. Aigina war demgegenüber offenbar über einem Kranz von zehn Radialkammern errichtet[5879]. Das Sitzhaus des kleinen Theaters oder Odeions in Oinoe ist über einem Ringkorridor frei gebaut. Die Cavea in Gytheion ist seitlich gerade abgeschlossen, die Flügel waren über Gewölbekammern errichtet; das Halbrund der Sitze ist leicht überzogen, doch bildet die Prohedrie einen exakten Halbkreis und die Analemmata liegen in einer Flucht. In Aigina und Nikopolis findet sich eine exakt halbkreisförmige Cavea, ebenso in Korinthos, wo die Ausgestaltung der ersten und auch der zweiten kaiserzeitlichen Cavea allerdings nur schlecht bekannt ist[5880]. In Bizye, wo sie ebenfalls an den Hang gelehnt ist, ist die Cavea bisher nur teilweise freigelegt[5881], doch deutet das Erhaltene auf eine überzogene Grundform. die Cavea war in zwei Ränge und wohl in sieben *cunei* eingeteilt, von welchen fünf teilweise ausgegraben wurden. Lehnenbänke, wie sie in Kleinasien häufig sind[5882], bildeten den oberen Abschluss des ersten *maenianum*; es gab Armlehnen in Delphinform, wie sie in Kleinasien gelegentlich begegnen[5883].

Die Bühnenfront im Theater von Nikopolis hat einen geraden Verlauf, nur in der Mitte ist eine flache Nische angebracht, die jedoch nur wenig hinter die Front zurücktritt. Auch das Theater in Aigion hatte eine gerade Bühnenfront. Der Bühnenhausbereich des Theaters von Korinthos wies in der ersten römischen Phase gleichfalls eine gerade Bühnenfront auf, die sich im Einzelnen aber nicht rekonstruieren lässt. Das zweite, in späthadrianischer Zeit begonnene grosse Bühnenhaus in Korinthos weist eine *scaenae frons* mit drei Halbrundnischen und drei Bühnentoren auf. Die *aditus* waren im Winkel geführt, der Zugang erfolgte durch Korridore, welche zwischen den seitlichen *basilicae* und den Treppenhäusern angeordnet waren. Es gab eine grosse vierseitige *porticus post scaenam*. In Gytheion findet sich ebenfalls eine gerade *scaenae frons*. Das *pulpitum* ragt weit in die Orchestra hinein, der Zugang dahin erfolgte durch schmale Passagen zwischen dem *pulpitum* und den inneren Ecken der Analemmata. Hier dürfte ein typologischer Zusammenhang mit spätrepublikanischen Vorbildern in Kampanien und Sizilien fassbar sein[5884], ein Hinweis auf eine frühe Datierung des Theaters von Gytheion innerhalb der augusteischen Zeit; auch die Quaderbautechnik für die ursprünglichen Bauteile passt dazu. Unbekannt ist, wie eine allfällige Architekturfront ausgesehen hat[5885]. Insgesamt ergibt sich für die wenigen kaiserzeitlichen Theater in Griechenland und auf dem Balkan, welche dem westlichen Typus zugewiesen werden können, ein viel weniger einheitliches Bild, als dies

5877 So schon oben 562, Anm. 5759. Der Bau wird unten 710. 716 im Zusammenhang mit den Odeia eingehender besprochen.

5878 Diese Konstruktionsweise ist bei den westlichen römischen Theatern gut bezeugt, gerade auch bei Bauten, die im unteren Caveabereich an den Hang gelehnt sind; cf. oben 317f.

5879 Die Radialmauern sind offensichtlich 1828 bei der Einrichtung als Quarantänestation weiter benutzt und wohl überbaut worden; cf. den Plan bei Iph. D.-S./A. P.-K., Ενημερωτικό Δελτίο der Archäologischen Gesellschaft in Athen 5. Juni 1989, 17, Abb. 1.

5880 cf. die Rekonstruktionszeichnungen bei Stillwell, Corinth 2 a. O. (oben Anm. 487) Taf. 7.

5881 cf. Ö. Ertuğrul, KST 20, 2, 1997 (1998) 479, Abb. 1. Das Bühnenhaus ist bisher nicht ausgegraben worden.

5882 cf. unten 646f.

5883 Kleinasiatische Beispiele sind in Attaleia, Myra und Termessos sowie im Theater von Aphrodisias belegt, wo auch die Prohedriebänke solche Armlehnen haben; cf. jeweils den Katalogteil *s. v.* Für die Beispiele mit Delphinen aus dem Vorderen Orient und Vereinzeltes cf. unten 685 mit Anm. 7193–7196. Im Odeion von Aphrodisias findet sich auf dem mittleren Umgang eine Lehnenbank mit Armlehnen in Form von kleinen Eroten, die auf Delphinen reiten, cf. L. Bier, The Bouleuterion, in: Ch. Ratté/R.R.R. Smith, Aphrodisias Papers 4. New Research on the City and ist Monuments, JRA Suppl 70, 2008, 147 (ohne Abb.) cf. auch 387 für vereinzelte Zeugnisse aus dem Westen. In seiner Funktion nicht mehr genauer zu bestimmen ist ein Marmorelement mit einer Bekrönung in der Form eines Delphins aus dem Theater von Katane, cf. den Katalogteil *s. v.*

5884 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

5885 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

für Kreta der Fall gewesen ist, wo die kanonische westliche Typologie durchwegs übernommen worden zu sein scheint. Dies kann, wie die Analysen der kretischen Grundrisse im Einzelnen gezeigt haben[5886], nicht nur daran liegen, dass wir für Kreta vor allem auf die Plandokumentation Onorio Bellis angewiesen sind.

Bevor wir auf die beiden Bauten mit besonderem Grundriss in Dion und Stoboi eintreten, werden hier zunächst die kaiserzeitlichen Umbauten griechischer Theater in Griechenland[5887] und auf dem Balkan[5888], soweit ihre Bühnenhausgestaltung betroffen ist, untersucht[5889]; die typologisch nicht relevanten Veränderungen im Koilonbereich einiger Theater sind bereits kommentiert worden[5890]. Dabei können wiederum nur diejenigen Bauten berücksichtigt werden, welche ausreichend bekannt sind. Veränderungen im Bühnenhausbereich lassen sich in Griechenland in der Kaiserzeit ausserhalb Kretas in Aigeira, im grossen Theater von Argos, im Dionysostheater in Athenai, in Delphoi, in Elis, in den Theatern in der Stadt und beim Asklepieion von Epidauros, in Halasarna, Hephaistia, Kos, Maroneia, in den Theatern in der Stadt und im Asklepieion von Messene, in Orchomenos in Böotien, Philippoi Krenides, Philippopolis (Plovdiv), Phleius, im Theater im Poseideion auf dem Isthmos, in Samos, Samothrake, Sikyon, im grossen Theater von Sparta, in Tegea, Thasos, Thebai Phthiotides und in Thera beobachten, dazu kommen Umbaumassnahmen in den römischen Theatern von Dion und Gytheion; in Korinthos wurde bereits oben auf die zweite römische Phase verwiesen. Für den Balkan sind die kaiserzeitlichen Umbauten in Apollonia (Pojani), Phoinike und Philippopolis (Plovdiv) zu nennen[5891]. Wahrscheinlich muss auch das Theater von Melos hier genannt werden, wo ein Koilon des hellenistischen Typus mit einem Bühnenkomplex römischer Art kombiniert zu sein scheint[5892].

Ein Sonderfall ist Philippopolis (Plovdiv), wo das ganze Theater neu errichtet worden ist, aber einer unüblichen Typologie folgt; darauf wird unten zurückzukommen sein. Auch das Theater beim Asklepieion in Epidauros, wo das Bühnenhaus in später Zeit erneuert worden ist, steht für sich. Das grosse Theater von Kos scheint in der Kaiserzeit vollständig erneuert worden zu sein, doch lässt sich der Bau in den Einzelheiten nicht genauer fassen; vom Bühnenhaus wurde bei den Grabungen fast nur noch der Mörtelkern vorgefunden[5893]. In Samos ist nur gerade der Unterbau des Bühnenbereichs in *opus caementicium* sichtbar. In Halasarna scheint eine *pulpitum*-Bühne beobachtet worden zu sein[5894]. Unklar bleiben im Einzelnen trotz des publizierten Plans die kaiserzeitlichen Eingriffe in Apollonia (Pojani)[5895]. Günstiger ist die Überlieferungs- und Publikationslage für die übrigen angeführten Bauten. Teilweise handelt es sich dabei um beschränkte Eingriffe, welche darauf ausgerichtet sind, das griechische Bühnenhaus an die westliche Aufführungspraxis anzupassen[5896]. In Elis beschränkte sich die Baumassnahme auf die Vermauerung der Zwischenräume der Proskenionpfeiler mit Ziegeln, gleichzeitig wurde das Orchestraniveau angehoben und damit indirekt die Bühnenhöhe vermindert. Auch im Theater im Asklepieion von Messene wurden die Zwischenräume zwischen den Proskenionpfeilern vermauert und so eine geschlossene Bühnenfront hergestellt, wie sie bei den römischen *pulpita* üblich war; ohne grösseren Aufwand wurde dadurch eine Angleichung an das westliche Vorbild vollzogen. In Sikyon beschränkte sich der römische Umbau auf die Einrichtung eines tiefen *pulpitum* mit einer Nischenfront und seitlichen Wasserspielen an Stelle des hellenistischen Proskenions, während das griechische Bühnenhaus bloss eine notwendige Reparatur erfahren hat[5897]. Auch in Samothrake beschränkten sich die kaiserzeitli-

5886 cf. oben 567–574.

5887 Zusammengestellt hier unten.

5888 Zusammengestellt hier unten.

5889 Auf die Umbauten zur Arena und den Einbau einer Kolymbethra wird hier nicht mehr eingetreten. Die Beispiele sind oben 764f. zusammengestellt. Für eine ausführliche Diskussion dieser Veränderungen cf. unten 763–777. Hierher gehört auch Chersonesos (Sebastopol), wo unklar ist, ob andere bezeugte Umbauphasen in die Kaiserzeit fallen, die jedenfalls auf Grund der Publikationslage nicht fassbar werden; cf. den Katalogteil *s. v.*

5890 Dazu oben 964f.

5891 Ungenügend dokumentiert ist Byllis.

5892 Die Forschungslage ist ungenügend, cf. den Katalogteil *s. v.* Melos, Theater. Dazu die Abbildungen bei Bosnakis 156f.

5893 cf. den Katalogteil *s. v.*

5894 Die Angaben sind spärlich. Der Bau ist heute nicht mehr erhalten. cf. den Katalogteil *s. v.*

5895 Die dorischen Bauglieder und die fragmentarische Weihinschrift werden mit dem Umbau verbunden, cf. den Katalogteil *s. v.* Unter den Ausgräbern herrscht Uneinigkeit darüber, ob die *porticus post scaenam* mit ihrem Kammersystem zum ursprünglichen hellenistischen Bau gehört, was doch wenig wahrscheinlich scheint, oder ob sie in der früheren Kaiserzeit angefügt worden ist.

5896 Ähnliche beschränkte Baumassnahmen finden sich auch im kaiserzeitlichen Kleinasien, cf. unten 621–625.

5897 cf. den Katalogteil *s. v.* Die Aussage bei Moretti, L'adaptation des théâtres, in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 179, es gebe in Griechenland keine *pulpitum*-Bühnen in Kombination mit hellenistischen Bühnenhäusern, trifft in dieser absoluten Form daher nicht zu.

chen Baumassnahmen auf Restaurierungsarbeiten und die Vergrösserung der Bühnentiefe, also wohl auf die Einrichtung einer *pulpitum*-Bühne[5898]; ein eigentliches Bühnenhaus hat es hier ohnehin nie gegeben. In Delphoi ist im 1. Jahrhundert n. Chr., wohl unter Nero, die Erneuerung der Orchestra erfolgt; dazu wird auch eine nicht mehr genauer fassbare Erneuerung zumindest der Bühne, wenn nicht des ganzen Bühnenhausbereichs gehört haben, denn zur Bühnendekoration dürfte ein erhaltener figürlicher Fries gehört haben.

Mehr für eine typologische Analyse geben die übrigen kaiserzeitlich umgebauten Theater her, bei welchen jeweils das ganze Bühnenhaus oder zumindest die Bühnenfront in römischer Art erneuert worden ist. Darunter fällt eine grössere Zahl von Bauten, nicht weniger als achtzehn Theater; es sind Aigeira, das grosse Theater von Argos, das Dionysostheater in Athenai, das Theater in der Stadt Epidauros, Hephaistia, Maroneia, Melos, das Theater in der Stadt Messene, Orchomenos in Böotien, Philippoi Krenides, Phleius[5899], das Theater im Poseideion auf dem von Isthmos[5900], das grosse Theater in Sparta, Tegea, Thasos, Thebai Phthiotides und Thera sowie als einziges Beispiel auf dem Balkan Phoinike. Überall ging es darum, das griechische Bühnenhaus nicht bloss, wie bei den zuvor angesprochenen Bauten, der westlichen Theaterpraxis anzupassen; vielmehr sollte das Bühnenhaus des altmodischen griechischen Typus durch einen Neubau der modernen römischen Art ersetzt werden, was nicht ausschloss, dass, soweit dies möglich war, Teile des Vorgängerbaus mit einbezogen wurden. Überall wurde eine *scaenae frons* mit Architekturordnungen des westlichen Typus[5901] eingebaut, zumeist wurde auch ein *pulpitum*[5902] errichtet. Die für die westliche Aufführungspraxis massgeblichen Elemente waren damit vorhanden, ebenso war das Prestige gewährleistet, das mit den kostbaren Marmorfronten von Bühnenwand und *pulpitum* verbunden war. Unnötig zu unterstreichen, dass diese Umbauten aufwendig gewesen sein müssen.

Damit kommen wir zur Analyse der Bühnenhäuser im Einzelnen, zunächst zur *scaenae frons*. Als erstes kann festgehalten werden, dass es sich durchwegs um gerade Bühnenfronten handelt[5903], wie dies auch bei den oben besprochenen Theaterneubauten in Aigion, Gytheion und Nikopolis der Fall ist. Nur für zwei Theater ist eine Nischenfront nachgewiesen, in Korinthos, wo die Nischenfront in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. die ursprüngliche gerade Front des ersten kaiserzeitlichen Theaters ersetzt hat, und im Theater in der Stadt Messene, wo allerdings eine eigenständige Lösung vorliegt. Eine besondere Grundrissform, die im Einzelnen nicht genauer zu rekonstruieren ist, findet sich im Dionysostheater von Athenai, wo die eigentliche *scaenae frons* jedoch ebenfalls gerade war[5904]. Beim römischen Bühnenhaus sind die Paraskenien als Bauelemente beibehalten worden, welche für das Theater der griechischen Zeit charakteristisch waren. Offensichtlich wollte man an den spätklassischen Grundrisstypus anknüpfen, doch übernahm man die griechischen Bauteile nicht, sondern errichtete auf neuen, kaiserzeitlichen Fundamenten neue, kaiserzeitliche Paraskenien[5905]. Trifft die Erklärung zu, läge hier ein früher Fall eines historisierenden, klassizistischen Bauentwurfs vor. Auch in Kleinasien sind bei den kaiserzeitlichen Neubauten und bei den kaiserzeitlich umgebauten älteren Theatern gerade Bühnenfronten weit häufiger als Nischenfronten[5906]. Wie dort wird man dies damit erklären, dass die griechische Tradition oder vielleicht besser der griechische Geschmack nachwirkt. Nischenfronten an Bühnenhäusern sind ein typisch westliches, dem römischen Geschmack offenbar besonders entsprechendes Element. Üblich sind bei den kaiserzeitlichen Umbauten drei Bühnentore, wie sie auch bei den kaiserzeitlichen Neubauten in Griechenland vorhanden sind. Nicht mehr nachweisbar sind die Bühnentore im Dionysostheater von Athenai, in Hephaistia, in Orchomenos in Boiotien, im Poseideion auf dem Isthmos, in Tegea und in Thera, doch dürften schon wegen des jeweiligen Gesamtgrundrisses und der Dimensionen überall drei Tore anzunehmen sein. Bei den kleinasiatischen kaiserzeitlich umgebauten Theatern sind demgegenüber fünf Bühnentore in der kleinasiati-

5898 Der Bühnenbereich erscheint auf dem publizierten Plan jedoch nicht, cf. den Katalogteil *s. v.*

5899 Hier wird im Einzelnen allerdings nicht klar, wieweit es sich um einen Neubau, wieweit um einen Umbau des Bühnenhauses handelt. cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

5900 Es handelt sich hier allerdings nicht um einen Neubau, sondern um einen allmählichen Ausbau der vorhandenen Strukturen.

5901 Allgemein zur *scaenae frons* oben 403–440.

5902 Zur westlichen *pulpitum*-Bühne oben 440–455.

5903 Dies trifft auch für das grosse Theater in Sparta zu, wo die zweite römische Bühnenfront durch vorgestellte Säulenpaare zusätzlich bereichert wird, cf. im Einzelnen unten 578. In Melos ist die Form der Bühnenfront nicht bekannt, doch war sie wohl ebenfalls gerade.

5904 Die schematische Planzeichnung mit einer doppelten Säulenreihe an der Bühnenfront bei Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 548, Abb. 685, VI findet im Baubefund keine Bestätigung. Sie wäre innerhalb der antiken Theaterarchitektur auch ganz singulär.

5905 Anschaulich zeigt dies der Steinplan bei Dörpfeld/Reisch Taf. 1. 3. Auch Bulle, Untersuchungen Taf. 5, VI.

5906 Dazu ausführlich unten 599f.. 635f. 641.

schen Tradition die Regel[5907]. Fünf Tore finden sich auch im römischen Bühnenhaus von Philippoi Krenides, das sich darin offensichtlich nach den kleinasiatischen Vorbildern orientiert, ebenso im römischen Theater von Dion und in Stoboi.

Die Säulen der *scaenae frons* stehen, soweit sich dies noch feststellen lässt, meist auf einzelnen Sockeln, so in Aigeira, im grossen Theater in Argos, im Theater in der Stadt Epidauros, in Orchomenos in Boiotien, in Philippoi Krenides, im Poseideion auf dem Isthmos[5908] und in Thasos. Im grossen Theater von Sparta[5909] und in Thebai Phthiotides gab es wohl einen durchlaufenden Sockelvorsprung für die Säulenfront, ebenso in Thera[5910]. Unbekannt bleibt die Säulenanordnung im Dionysostheater in Athenai, ausserdem in Hephaistia, in Maroneia und in Tegea, sowie leider bei allen vier genannten kaiserzeitlichen Neubauten in Griechenland[5911]. In Phleius hat es keine architektonische *scaenae frons* gegeben. Eine besondere Lösung findet sich im Theater in der Stadt Messene. Hier besteht der römische Bühnenkomplex bloss aus einer Nischenfront und seitlichen Räumen, welche sich mit Türen auf die bisher nicht nachgewiesene Bühne öffneten. Vor der breiten Bühnenwand scheint es eine dreigeschossige Säulenstellung mit unterschiedlich hohen Säulen gegeben zu haben, eine korinthische Ordnung mit Marmor- und Granitsäulen im Erdgeschoss, eine Ordnung mit ägyptisierenden Kapitellen im 2. Geschoss und eine kleine ionische Ordnung zuoberst[5912]. In den drei Nischen standen an Stelle von Säulenpaaren jeweils zwei Statuensockel. Eine besondere Lösung zeigt auch Phoinike, wo die gerade Bühnenwand in *opus latericium* durch Halbsäulen und Nischen gegliedert war. Nur bei wenigen Bauten lässt sich die Säulenzahl der *scaenae frons* im Hauptgeschoss noch bestimmen. In Aigeira[5913], möglicherweise auch in Orchomenos in Boiotien und im Poseideion auf dem Isthmos waren es bloss sechs Einzelsäulen[5914], in Thasos gab es acht Einzelsäulen. Im grossen Theater von Sparta waren in der zweiten Phase zwölf Säulen vorhanden, dazu drei vor die gerade Front gestellte Säulenpaare vor den Toren. Im grossen Theater von Argos und in Philippoi Krenides waren die Säulen im Hauptgeschoss paarweise aufgestellt. In Argos waren es zunächst acht, später zwölf korinthische Säulen auf zuerst vier, später sechs Sockeln[5915], in Philippoi Krenides sind auf den breiten Sockeln ebenfalls zwölf Säulen zu rekonstruieren, dazu auf den schmalen seitlichen Sockeln je eine weitere Säule oder eher Halbsäule; ausserdem waren die *valvae regiae* wohl von einem etwas zurückversetzen Säulenpaar flankiert und damit in einer *aedicula* herausgehoben. In beiden Theatern sind wesentliche Teile der Architekturglieder gefunden worden, doch wurden beide Male bisher kein Rekonstruktionsvorschlag vorgelegt.

Über die verwendete Architekturordnung gibt es, ausser für Messene und für Argos, nur für Sparta Nachrichten[5916]. Für Sparta sind die älteren Forschungsergebnisse durch neue Bauuntersuchungen weitgehend überholt worden[5917]. Für das erste römische Bühnenhaus lässt sich eine wohl zweigeschossige dorische *scaenae frons* nachweisen[5918]; nicht deutlich ist allerdings, auf welchem Fundament sie stand, und auch die damit verbundene Bühneneinrichtung bleibt ungeklärt[5919]. Das zweite römische Bühnenhaus hatte eine zweigeschossige korinthische Ordnung mit zwölf glatten Säulen aus lakonischem Marmor[5920]. Vor den drei Bühnentoren stand auf Einzelfundamenten, die vor die geraden Front vorgezogen waren, je ein Säulenpaar, das mittlere mit

5907 cf. unten 618. 623, aber 615.

5908 Die ursprünglich sechs Sockel gehören zur zweiten römischen Ausbauphase, cf. den Plan 1 bei Gebhard, Isthmia a. O. (oben Anm. 311), auch a. O. 143. Nach Gebhard können sie Säulen oder auch Statuen getragen haben. Statuen scheinen allerdings an dieser Stelle weniger wahrscheinlich; cf. immerhin das Theater in der Stadt Messene, wo die Statuen in den Nischen der Bühnenfront stehen.

5909 Dies gilt für das zweite römische Bühnenhaus; das Fundament für die erste römische *scaenae frons* ist nicht sicher identifiziert worden, cf. hier unten.

5910 cf. den Plan bei Fiechter, Das Dionysos-Theater 4 a. O. (oben Anm. 999) Taf. 7, Mauer RV. Fiechter, a. O. 46, Abb. 20 ergänzt gleichwohl willkürlich vier Sockel mit einer paarweisen Säulenstellung.

5911 In Nikopolis ist der Bereich nicht untersucht, beim ersten römischen Theater in Korinthos ist zu wenig erhalten, während in Aigion und insbesondere in Gytheion offensichtlich besondere Lösungen vorliegen.

5912 cf. P. Themelis, Praktika 2000, 77f.

5913 Die Aufrissrekonstruktion bei W. Alzinger, AAA 11, 1978, 155, Abb. 7 ist kaum zuverlässig. In der Publikation des Theaters von Gogos, Aigeira a. O. (oben Anm. 258) wird sie nicht aufgenommen. Nach Gogos a. O. 113f. wurde das römische Bühnengebäude nie fertiggestellt und die *scaenae frons* nie aufgerichtet.

5914 Sie gehören erst zur zweiten kaiserzeitlichen Ausbauphase.

5915 cf. J.-Ch. Moretti, REG 1989, XV, und Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 19, Abb. 17f. Der Plan bei G. Roux, BCH 80, 1956, Abb. 14 neben S. 384, zeigt ganz im Norden einen fünften Sockel und ergänzt dazu einen sechsten ganz im Süden.

5916 In Philippoi Krenides scheinen nur Gebälkteile erhalten zu sein; P. Collart, Philippes (1937) 373–376 äussert sich nicht zur Architekturordnung.

5917 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Sparta, grosses Theater.

5918 cf. zuletzt Waywell/Wilkes, BSA 1999 a. O. (oben Anm. 672) 454f. mit Taf. 47. 61.

5919 cf. oben 246–248 zur *scaena ductilis*.

5920 Zu dieser zuletzt S. E. C. Walker, in: Sparta in Laconia a. O. (oben Anm. 672) 108–111, Abb. 9.26–33.

kannelierten Säulen aus pentelischem Marmor und korinthischen Kapitellen, die seitlichen Paare mit Granitsäulen und Kompositkapitellen. Im oberen Säulengeschoss gab es auch Blattkapitelle. Mit dieser besonderen Ausgestaltung der geraden Bühnenfront steht das Theater in Sparta für sich, denn eine ähnliche Betonung der Bühnentore einer geraden Bühnenfront durch vorgestellte zusätzliche Säulenpaare ist sonst nicht bekannt[5921]. Auch die übrigen hier besprochenen Bühnenhäuser dürften zweigeschossig gewesen sein und eine zweigeschossige *scaenae frons* aufgewiesen haben, auch wenn dies im Einzelnen zumeist nicht mehr nachzuweisen ist; nur gerade für das grosse Theater in Argos und für Philippoi Krenides ist auf Grund erhaltener Architekturglieder eine zweigeschossige Bühnenfront gesichert. Für Thebai Phthiotides scheint ein zweigeschossiges Bühnenhaus wahrscheinlich[5922]. In Melos hat sich neben zahlreichen Gebälkelementen nur gerade eine ionische Basis gefunden, die auf eine ionische oder eine korinthische Ordnung verweist. Teile von Giebeln und im Winkel geführte Architrave zeigen, dass die Bühnenfront eine *aedicula*-Architektur aufgewiesen hat[5923].

Das zweite charakteristische Element der westlich römischen Bühnenhäuser ist die niedrige Bühne, das *pulpitum*. Anders als bei den kaiserzeitlichen Theatern in Kleinasien[5924] wurde die *pulpitum*-Bühne bei den griechischen Theatern im Allgemeinen zusammen mit der *scaenae frons* übernommen. Ein *pulpitum* ist nachgewiesen[5925] in Aigeira, im grossen Theater von Argos, im Theater in der Stadt Epidauros, in Hephaistia, Maroneia, Orchomenos in Boiotien, im grossen Theater von Sparta, in Tegea, und in Thera[5926] sowie auf dem Balkan in Phoinike. In Thasos hat man zwar ein neues Bühnenhaus mit einer *scaenae frons* errichtet, das hellenistische Proskenion jedoch übernommen; dabei war es nötig, dieses zumindest teilweise abzubauen und an derselben Stelle wieder aufzurichten[5927]. Die bis dahin undekorierten Metopen der frühhellenistischen Architektur wurden nun mit Reliefschmuck versehen. Im Theater im Poseideion auf dem Isthmos bleibt unklar, wie die Bühne des ersten kaiserzeitlichen Bühnenkomplexes ausgesehen hat. Bemerkenswert ist jedoch, dass beim Umbau der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts an der Stelle der hellenistischen Proskenionfront eine neue geschlossene Bühnenfront errichtet worden und damit auf eine Vergrösserung der Bühnentiefe verzichtet worden ist, obgleich es dafür Platz gegeben hätte; über die Höhe dieser Bühne ist nichts bekannt. In Melos hat es eine vergleichsweise hohe Bühne mit einer geschlossenen Quaderwand als Front gegeben. An den Ecken steigt je eine Treppe zur Bühne hinauf. Unklar ist die Situation in Thebai Phthiotides[5928], wo das (ursprüngliche?) Proskenion umgebaut worden ist. In Philippoi Krenides ist die Bühne bei der Einrichtung der Arena vollkommen abgebaut worden; ihre Form bleibt daher unbekannt. Ein wohl besonders tiefes *pulpitum* hat es im Dionysostheater in Athenai gegeben[5929], doch ist eine Rekonstruktion im Einzelnen problematisch, auch weil wahrscheinlich zugehörige Mauern heute nicht mehr vorhanden sind; einen spätantiken Umbau der Bühne bezeugt das Phaidros-Bema. Soweit dies, wie in Aigeira, im grossen Theater von Argos, in Maroneia, im grossen Theater von Sparta und auch in Phoinike noch festzustellen ist, haben die neu eingerichteten *pulpitum*-Bühnen eine Front mit Nischen, wie sie im Westen allgemein üblich ist[5930]. Die Anzahl der Nischen ist je nach Bau unterschiedlich, Treppen auf die Bühne können vorhanden sein oder fehlen. Wie im Westen ist die *pulpitum*-Front in der Regel in *opus latericium* errichtet[5931], auch aus technischer Sicht eine deutliche Anlehnung an das westliche Vorbild[5932]. Im Theater in der Stadt in Epidauros gab es zunächst ein Nischen-*pulpitum*[5933]. Später wurde ein neues *pulpitum* errichtet[5934], für welches ältere Pfeiler wiederverwendet worden sind, die oben abgeschlagen wurden und möglicherweise zum hellenistischen Proskenion gehört haben; die Zwischenräume zwischen den Pfeilern wurden mit Bruchsteinmauern mit *opus caementicium* geschlossen. In der Mitte des *pulpitum* führte eine Treppe auf die Bühne.

5921 cf. schon oben 577 mit Anm. 5906 zu den geraden kaiserzeitlichen Bühnenfronten in Kleinasien.

5922 cf. V. Adrimi-Sismani, Deltion 48, 1993, Chronika (1998) 234.

5923 Offen bleibt, ob eine im Theater gefundene ältere, späthellenistische weibliche Gewandfigur zur Dekoration der Bühnenfront gehört hat.

5924 Dazu unten 596. 633f. 637.

5925 Im Theater in der Stadt Messene ist die kaiserzeitliche Bühne bisher nicht nachgewiesen. Unklar ist die Situation in Phleius, wo der Ausgräber innerhalb des Bühnenhauses drei verschiedene Bühnenniveaus unterschieden hat.

5926 cf. Fiechter, Das Dionysos-Theater 4 a. O. (oben Anm. 999) Taf. 7, Mauer B.

5927 So Y. Grandjean/F. Salviat, Guide de Thasos ^{2}(2000) 107.

5928 cf. V. Adrimi-Sismani, Deltion 48, 1993, Chronika (1998) 235.

5929 cf. den Katalogteil *s. v.* Athenai, Dionysostheater.

5930 Zur Nischenfront des *pulpitum* allgemein oben 446–451.

5931 Die Ausnahme ist das grosse Theater in Sparta, wo die Frontmauer des *pulpitum* aus *opus caementicium* mit Schalen in Haustein errichtet ist.

5932 Zur *latericium*-Technik bei den westlichen Theatern oben 446.

5933 Noch im September 1983 zeichnete sich im *opus caementicium*-Fundament, das von der späteren *pulpitum*-Front überbaut wird, vor dieser Front im Westen deutlich eine kleine Rechtecknische zwischen Halbrundnischen ab; im September 2004 erweist sich dieses als weitgehend zerstört.

5934 cf. zum Folgenden im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

Auch bei den Theatern, deren Bühnenhausbereich nur teilweise erhalten ist, sind, wie schon angeführt[5935], einige Male *pulpita* bezeugt, nämlich in Halasarna, in Samothrake, im Theater in der Stadt Epidauros und Sikyon.[5936]. In Elis, im Theater im Asklepieion von Messene, wo die hellenistische Proskenionfront einfach mit Mauerzügen verschlossen wurde, sowie im Poseideion und in Thasos wurde die hellenistische Proskeniontiefe beibehalten, die für eine römische Bühne eigentlich zu gering war und damit eine Nutzung für Aufführungen der römischen Art wohl doch sehr erschwert wenn nicht weitgehend ausgeschlossen haben muss. In zwei der vier oben besprochenen kaiserzeitlichen Theaterneubauten in Griechenland ist ebenfalls eine *pulpitum*-Bühne nachgewiesen, nämlich in Aigion, wo ein Teil des Nischen-*pulpitum* freigelegt worden ist, und in Gytheion[5937]. In Korinthos ist das einmal sicher vorhandene *pulpitum* beim Einbau der Arena abgetragen worden[5938]. In Nikopolis wird es ein *pulpitum* gegeben haben, doch dieses ist bisher nicht freigelegt worden[5939].

Es zeigt sich somit deutlich, dass die niedrige und tiefe *pulpitum*-Bühne mit der charakteristischen Nischenfront bei der Mehrzahl der Bauten zusammen mit der römischen *scaenae frons* von der westlichen Theaterarchitektur übernommen worden ist. Wo dies nicht der Fall ist, handelt es sich zumeist um billigere Anpassungen vorhandener Strukturen, wobei zumindest die offene Front der älteren Proskenien mit einer Mauer verschlossen wurde; dabei hat man die damit verbundenen Nachteile für den Spielbetrieb, was Aufführungen römischer Art angeht, in Kauf genommen oder in Kauf nehmen müssen. Einzige wirkliche Ausnahme ist Thasos, wo das architektonisch nicht modifizierte hellenistische Proskenion im Verband des neuen römischen Bühnenhauses weiter benutzt und sogar mit zusätzlichem Reliefschmuck verschönert worden ist. Man kann vermuten, dass hier eine Angleichung an die kleinasiatischen Theaterbauten vorliegt, wo bei den kaiserzeitlichen Neubauten und bei den Umbauten das hohe Proskenion durchwegs beibehalten worden ist[5940].

Betrachtet man die übrigen Grundrisselemente der Bühnenhäuser, sind die Zeugnisse, was die Neubauten und die Umbauten in Griechenland und auf dem Balkan angeht, gering. In Nikopolis, wo die Nische der *scaenae frons* kaum in die Raumsubstanz eingreift, findet sich ein siebenräumiges, korridorartiges *postscaenium*, das zweigeschossig war; der Boden des oberen Geschosses wurde durch Gewölbe getragen. Eine *porticus post scaenam* war offenbar nicht vorhanden. Seitlich der Bühne gab es *parascaenia*, der seitliche Abschluss des Bühnengebäudes ist wegen der Verschüttung nicht klar[5941]. Beim zweiten römischen Bühnenhaus von Korinthos besteht das *postscaenium* aus den Resträumen, welche hinter der Nischenfront entstanden sind. Neben der Bühne liegen kleine *parascaenia* sowie aussen grosse *basilicae*. Auf der Rückseite findet sich eine vierseitige *porticus post scaenam*. Es handelt sich um einen vollständigen Bühnenhausgrundriss westlicher Art[5942], mit der Besonderheit, dass wegen der *aditus*-Führung im Winkel zwischen den Treppenhäusern und den *basilicae* Zugangskorridore zu den *aditus* eingeschoben werden mussten. In Gytheion ist das mehrräumige und nicht symmetrische *postscaenium* nur zum Teil freigelegt worden.

Bei den Theatern der griechischen Zeit, in welchen eine neue *scaenae frons* eingebaut wurde, ist in der Regel das ganze Bühnenhaus betroffen. In Aigeira ist unter teilweiser Verwendung hellenistischer Mauern ein neues dreiräumiges römisches Bühnenhaus errichtet worden; zusätzliche Raumelemente, welche der römischen Typologie entsprechen würden, fehlen. Eine analoge Situation findet sich in Maroneia, und in Thasos, wo das Grundrissrechteck in drei Räume unterteilt ist. In Hephaistia behält das römische Bühnenhaus einen einfachen Rechteckgrundriss, ganz ähnlich auch in Thera und wohl in Tegea, wo nur ein kleiner Teil untersucht worden ist. Einen einräumigen *postscaenium*-Saal gab es auch in Phoinike. Ein dreiräumiges Bühnenhaus scheint auch im grossen Theater von Sparta vorhanden zu sein; allerdings ist der hintere Abschluss, vielleicht eine *porticus post scaenam*, nicht freigelegt, und auch die Baugeschichte ist bisher nicht völlig geklärt. In Phleius ist offen, ob das rechteckige Bühnengebäude hellenistisch oder schon römisch zu datieren ist[5943]. In allen Fällen handelt es sich jedenfalls um Bühnenhäuser in hellenistischer Tradition[5944], nur die Bautechnik und die Zeitstellung wei-

5935 cf. oben 576f. 579.

5936 Zur Interpretation der erhaltenen Reste in Sikyon cf. den Katalogteil *s. v.*

5937 In Gytheion ist vom Aufgehenden der Front nichts erhalten.

5938 Das auf dem Plan bei Stillwell, Corinth 2 a. O. (oben Anm. 487) Taf. 7, 1 eingetragene Nischen-*pulpitum* ist frei ergänzt!

5939 Daher bleibt unklar, worauf sich die Aussage von Moretti, L'adaptation des théâtres, in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 179 abstützt, die *pulpitum*-Front sei gerade, d. h. ohne Nischen gewesen.

5940 Dazu unten 596f. 621f. 634. 636. 641f.

5941 cf. den Plan bei P. Chrysostomou/F. Kefallonitou, Nikopolis (2001) 52, Abb. 52.

5942 Dazu allgemein oben 478f.

5943 Zur Datierungsproblematik im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*

5944 Zu den griechischen Rechteckbühnenhäusern oben 170.

chen ab. In dieselbe Tradition gehört auch das römische Bühnenhaus im Theater im Poseideion auf dem Isthmos. Der unregelmässige fünfräumige Grundriss ist dem schrägen Verlauf der griechischen Parodoi angepasst; zur zweiten römischen Phase gehört die dreiseitige *porticus post scaenam*. Im grossen Theater von Argos ist ein neues langgestrecktes *postscaenium* unregelmässiger Form gebaut und später nach Süden erweitert worden; auch hier findet sich keine Angleichung an die westliche Bühnenhaustypologie. Auf der Rückseite wurde die hellenistische Halle als *porticus post scaenam* weiter benutzt. In Philippoi Krenides ist ein langgestrecktes *postscaenium* vorhanden, welches aus einem Korridor hinter der *scaenae frons* und einer Reihe von dahinter angeordneten unregelmässigen Kammern besteht. Der Grundriss erinnert, wie auch die fünftorige Bühnenfront, an kleinasiatische Vorbilder[5945], wie schon Collart 1937[5946] richtig gesehen hat, der Bau steht damit unter den griechischen Theatern für sich. Auf den ersten Blick vergleichbar scheint Thebai Phthiotides, wo das *postscaenium* aus einem Korridor und fünf rückwärtigen Raumelementen besteht, doch ist hier eine kanonische westliche Bühnenfront mit drei Toren vorhanden, ein direkter Bezug auf kleinasiatische Vorbilder ist kaum gegeben. Im Theater in der Stadt Messene hat man bloss eine *scaenae frons* errichtet und auf rückwärtige Räume verzichtet, dafür an Stelle von *parascaenia* grössere seitliche Räume angelegt, insgesamt eine singuläre Lösung! In Orchomenos in Boiotien lässt sich über das von der Grabung nur gerade angeschnittene Bühnenhaus nichts sagen. Für sich steht wiederum das Dionysostheater von Athenai, wo der hellenistische Vorgängerbau die Form des neuen Bühnenhauses konditioniert hat[5947]. Im Theater in der Stadt Epidauros sind, offenbar im Zusammenhang mit dem jüngeren *pulpitum*, seitliche *parascaenia* errichtet worden, welche nur die Tiefe des *pulpitum* einnehmen und teilweise in Ziegelmauerwerk errichtet wurden. Der Bereich hinter der Bühnenwand ist bisher nicht freigelegt worden.

So ergibt sich das doch einigermassen überraschende Gesamtbild, dass in Griechenland, immer abgesehen von Kreta, das bereits früher besprochen worden ist, zwar die neue westliche *scaenae frons* und das niedrige *pulpitum* für Neubauten und besonders auch für Umbauten zur Aktualisierung bestehender Bauten übernommen worden ist, dass dies aber, auch wenn das ganze Bühnenhaus erneuert wurde, ohne Beachtung der westlichen Grundrisstypologie geschah. Die einzige Ausnahme scheint das im mittleren 2. Jahrhundert n. Chr. begonnene zweite römische Bühnenhaus von Korinthos gewesen zu sein. Die griechischen Bühnenhäuser der Kaiserzeit bleiben denn auch durchwegs deutlich hinter der Gesamtbreite der Koila zurück, ein charakteristischer Zug der griechischen Theaterarchitektur, der sich selbst in Korinthos findet. Dies bedeutet, dass überall auf den geschlossenen Gesamtgrundriss verzichtet worden ist, welcher die westlich römischen Theatergrundrisse insgesamt auszeichnet[5948]. Eine entsprechende Beobachtung lässt sich auch für Kleinasien[5949] machen, auch wenn sie dort nicht so ausschliesslich gilt wie in Griechenland.

Eine feste bauliche Verbindung in westlicher Art zwischen Cavea und Bühnenhausbereich zeigen zwei kaiserzeitliche Neubauten in Griechenland. In Korinthos sind die im Winkel geführten *aditus* überwölbt gewesen. Überwölbte *aditus* hat es auch in Nikopolis gegeben, während in Gytheion eine Zugangslösung in die Orchestra in einer Form gewählt worden ist, welche wie schon erwähnt die hellenistische Bautradition weiterführt. Ein kleiner Schritt hin zu einem geschlossenen Gesamtgrundriss wird bei einigen kaiserzeitlich umgebauten Theatern immerhin dadurch getan, dass eine bauliche Verbindung des bestehenden Koilons mit dem neuen Bühnenhaus geschaffen wird. In Aigeria wurde im äusseren Parodosbereich mit Hilfe einer vor die Analemmata gesetzten Mauer und einer Flügelmauer ein überwölbter *aditus* mit Mörtelgewölbe eingerichtet. Auch in Philippoi Krenides wurden die Parodoi zu überwölbten *aditus* umgestaltet. Dasselbe geschah im Poseideion auf dem Isthmos, wo die älteren Analemmata durch vorgesetzte Mörtelmauern verstärkt worden sind[5950]. In Hephaistia verbinden Mauern an den Flügeln des römischen Bühnenhauses dieses mit den Analemmata. Ähnlich war es in Maroneia, wo nur eine der beiden Parodoi untersucht worden ist. Bei allen anderen hier diskutierten Umbauten bleiben der Bühnenbereich und das ältere Koilon ohne jede bauliche Verbindung, wie dies der griechischen Bautradition entspricht.

Eine Vorhangeinrichtung gehörte zur Standardausrüstung der westlichen Theater[5951], nicht nur in Italien[5952], sondern auch in den westlichen Provinzen[5953]. Vorhangeinrich-

5945 cf. insbesondere das Bühnenhaus von Ephesos, unten 617f.
5946 cf. Collart, Philippes a. O. (oben Anm. 5916) 375.
5947 Dazu schon oben 566.
5948 Dazu oben 261.
5949 Dazu unten 595. 632f. 636.
5950 cf. Gebhard, Isthmia a. O. (oben Anm. 311) 143.
5951 Zur den Vorhangeinrichtungen allgemein oben 456–470.
5952 Zu den Vorhangeinrichtungen in Italien oben 457.
5953 cf. zu Gallien oben 457, zu Spanien oben 457 und zu Nordafrika oben 457.

tungen sind, wie die architektonische *scaenae frons* und die niedrige *pulpitum*-Bühne, ein typisches Element der westlichen Theaterarchitektur. Sie finden sich auch in einigen der hier diskutierten Theater Griechenlands[5954] und des Balkans, doch sind die Beispiele nicht häufig. Bei den kaiserzeitlichen Neubauten wird man eine Vorhangeinrichtung erwarten. Eine solche ist in Aigion, wo auch zwei Einlassungen für die Vorhangantennen beobachtet worden sind, und in Korinthos[5955] nachgewiesen. In Gytheion sind Einlassungen wohl für Antennen gefunden worden, doch fehlt ein eigentlicher Vorhanggraben[5956]. In Nikopolis liegt das *hyposcaenium* nicht frei. Beim Umbau der Bühnenhäuser griechischer Theater in der Kaiserzeit wurde nur selten auch eine Vorhangeinrichtung, welche im Unterhalt und im Betrieb aufwendig war[5957], eingebaut. Nachgewiesen ist sie nur für die neronische Phase des Dionysostheaters in Athenai[5958]. Auch in Hephaistia, Phleius und Sikyon hat man Reste von Vorhangeinrichtungen erkennen wollen, doch lässt sich nur in Hephaistia mit einiger Sicherheit ein Vorhanggraben erkennen, auch wenn keine Antenneneinlassungen beobachtet worden sind. In Phleius haben sich von der Vorhangeinrichtung selber keine Reste identifizieren lassen, doch wurde ein Lochstein im Bühnengebäude als Fundament einer Windenmaschine[5959] gedeutet; da weitere ähnliche Steine im Bereich der Ruine liegen, ist dies allerdings eher unwahrscheinlich. In Sikyon, wo in der Kaiserzeit bloss eine *pulpitum*-Bühne eingerichtet worden ist, besteht die *pulpitum*-Front aus einer doppelten Reihe von Spoliensteinen mit einem Abstand dazwischen; die wenig sorgfältige und auch nicht sehr solide Konstruktion lässt es als wenig wahrscheinlich erscheinen, dass hier zwischen den schmalen Mauern eine Vorhangeinrichtung Platz gefunden hätte; ein Lochstein, der mit einer Windenmaschine verbunden worden ist, ist seit langem verschollen. Schliesslich sei noch angefügt, dass bei den westlichen römischen Theatern auf dem Balkan, die oben schon besprochen worden sind, nur gerade im römisch umgebaute Theater von Buthroton eine Vorhangeinrichtung nachgewiesen werden konnte.

Bei einigen kaiserzeitlichen Umbauten sind Anpassungen an die westliche römischen Typus in der Orchestra und in der Cavea fassbar. Im Dionysostheater von Athenai ist das prachtvolle Orchestrapflaster aus verschiedenfarbigen Marmorplatten[5960] wohl gleichzeitig mit der Errichtung des ersten, neronischen Bühnenhauses eingebaut worden. Ein Orchestrapflaster, wie es für die römischen Theater charakteristisch ist[5961], ist auch in Philippoi Krenides nachgewiesen, wo die Marmorplatten in konzentrischen Kreisen verlegt worden sind[5962]; ein Orchestrapflaster gab es vielleicht auch in Thasos[5963]. Im Poseideion auf dem Isthmos wurde eine neue hohe Orchestraeinfassung gebaut, zu welcher vielleicht auch ein neuer Euripos gehört hat; die in derselben Zeit begonnene Erweiterung der oberen Cavea über Radialkammern wurde nie fertiggestellt. Auch in Thebai Phthiotides wurde eine neue Orchestraeinfassung in der Form eines Sockels eingerichtet, doch gehört diese Massnahme wohl erst in den Zusammenhang der Einrichtung einer Arena[5964], ebenso wie die Umfassungsmauer des Koilons. Im grossen Theater von Sparta sind die drei obersten Sitzreihen auf einer Mörtelunterlage verlegt[5965], sie dürften also sekundär oder aber bei einer Reparatur neu versetzt worden sein. Die *porticus in summa cavea*[5966], welche unter den hier besprochenen Bauten vereinzelt ist, dürfte in Sparta zum ursprünglichen Plan des Koilons gehört haben. In Philippoi Krenides wurde in der Kaiserzeit eine grosse obere Cavea in *opus caementicium* über einem überwölbten Ringkorridor angefügt, von welchem aus sich Türen auf das Diazoma und nach aussen öffneten; dass der Ringkorridor eine *porticus in summa cavea* trug, scheint wahrscheinlich. Im grossen Theater von Argos musste mit dem Einbau des *pulpitum* ein neuer Zugang ins untere Koilon geschaffen werden, wo ein neues Diazoma mit einem zusätzliches Abzugskanal eingerichtet wurde, welches von den Parodoi

5954 Zu den Vorhangeinrichtungen in griechischen Theatern cf. auch Moretti, Théâtre et société 205. Die Vorhangeinrichtung im dort erwähnten Odeion des Herodes Atticus in Athenai wird, wie diejenige in anderen griechischen Odeia (Korinthos, Nikopolis, Patrai) unten 736f. im Zusammenhang der übrigen Odeia diskutiert.

5955 Der komplexe Befund wird beschrieben bei Stillwell, Corinth 2 a. O. (oben Anm. 487) 75–83 mit Abb. 67 und Taf. 5.

5956 Für Parallelen cf. oben 460.

5957 Dazu oben 582.

5958 Fiechter, Das Dionysos-Theater 1 a. O. (oben Anm. 226) 49f. und 54f. mit Abb. 41f. hat aus Ziegeln aufgemauerte Einlassungen für Vorhangantennen beobachtet.

5959 Zu den Manöverkammern mit Windenmaschinen oben 466–470.

5960 cf. Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 546, Abb. 683.

5961 Allgemein zur gepflasterten Orchestra der westlichen Theater oben 390–395.

5962 cf. Collart, Philippes a. O. (oben Anm. 5916) 376 mit Anm. 2.

5963 Ziegelfunde in der Orchestra werden mit einem Bodenunterzug in Zusammenhang gebracht.

5964 Eine ähnliche Baumassnahme lässt auch, wie oben 565 schon erwähnt worden ist, in Orikon beobachten, wo der Kontext aber unklar bleibt, eine Arena jedenfalls nicht nachgewiesen ist.

5965 cf. Waywell/Wilkes, BSA 1995 a. O. (oben Anm. 586) 438, ST 93 VII, Abb. 4; 440, ST 93 IX.

5966 Zur *porticus in summa cavea* allgemein und zum Beispiel in Sparta oben 367–371.

her erreicht werden konnte. Sekundär ist in Argos auch die Einrichtung einer Loge im unteren Koilon[5967]. Auch in *Fiskardo* ist möglicherweise eine Loge vorhanden. Schliesslich sei noch erwähnt, dass im grossen Theater in Sparta in der West-Parodos in der Kaiserzeit ein Nymphaeum mit einem grossen Wasserbecken eingerichtet worden ist[5968], dessen Funktion an dieser Stelle letztlich unklar bleibt. Ein weiteres typisches Element in manchen westlichen Theatern ist der Caveatempel; gesicherte Beispiele dafür gibt es unter den hier besprochenen Bauten in Griechenland und auf dem Balkan jedoch nicht[5969]. Nur im Theater von Nikopolis ist ein Hinweis auf einen Caveatempel vorhanden; vor der Mitteltür der Umfassungsmauer sind hier Reste eines nach aussen gerichteten Vorbaus erhalten geblieben. Ohne eine eingehendere Bauuntersuchung lässt sich nicht entscheiden, ob es sich um den Unterbau eines Caveatempels handelt oder um die Reste einer Treppenanlage auf die *summa cavea*[5970].

Die charakteristische Sitzform der westlichen Theater ist die Quaderform[5971], während die Theater griechischer Zeit meist Sitze mit einfachen oder komplexen Profilen an der Vorderseite und meist mit einer Fuss-Eintiefung auf der Sitzoberseite aufweisen. Eine Sitzform in der griechischen Tradition lässt sich bei einigen hier besprochenen kaiserzeitlichen Theatern nachweisen, deren Cavea in der Kaiserzeit neu errichtet worden ist. Es verwundert nicht, dass die griechische Sitzform im grossen Theater von Sparta verwendet wurde, das ganz im Beginn der Kaiserzeit fertiggestellt worden ist und dessen Sitzhaus noch deutlich in der hellenistischen Tradition steht[5972]; die untersten sechs Sitzreihen zeigen auf der Oberseite zusätzlich ausgearbeitete Sitzflächen, die ein bequemeres Sitzen ermöglichten. Neben den Treppen haben die Sitze Möbelbeine. Auch in Gytheion, das in der beginnenden Kaiserzeit erbaut worden ist, sind die Sitze in der unteren Cavea in griechischer Tradition profiliert, einige weisen wie in Sparta Ausarbeitungen auf der Sitzfläche auf[5973]; die oberen Sitzreihen haben dagegen Quaderform. In der römischen Cavea von Korinthos, in Nikopolis und auch im Heiligtum der Artemis Ortheia in Sparta ist die Sitzform nicht bekannt. Im Theater von Bizye wurde für das Sitzhaus die traditionelle griechische Bauweise gewählt[5974], ebenso wohl in *Fiskardo*. Die Sitze haben ein einfaches vorderes Profil und stark schematisierte Löwenfüsse[5975] neben den Treppen; diese sind aus gesonderten Blöcken gearbeitet. Die Sitzstufen, welche in Thessalonike gefunden wurden, weisen ebenfalls ein vorderes Profil auf, was eine Zuweisung an das Theater wahrscheinlich macht[5976]. Auch bei der Sitzanlage in Augusta Traiana [5977]ist die traditionelle Sitzform mit einem vorderen Profil und teilweise mit Löwenfüssen neben den Treppen vorhanden. Dagegen haben die aufgemauerten Sitzstufen in Oinoe einen quaderförmigen Querschnitt. Unter den oben mit den westlichen Bauten zusammen besprochenen Theatern des Balkan weisen Salona und Herakleia Lynkestis quaderförmige Sitzreihen auf, während die Sitze in Lychnidos auf der Vorderseite eine einfache Leiste in griechischer Tradition zeigen. Bei den übrigen dieser Bauten ist die Sitzform unbekannt.

Schliesslich sind drei Theater zu nennen, in welchen sich Skulpturschmuck in Relief gefunden hat. In Delphoi wurde ein Fries mit den Taten des Herakles gefunden[5978], dessen genauer Anbringungsort nicht gesichert ist; am wahrscheinlichsten scheint, dass er die Front des nicht erhaltenen *pulpitum* dekoriert hat. In Korinthos sind Friese mit Darstellung der Gigantomachie, der Amazonomachie und der Heraklestaten gefunden worden[5979], welche zum zweiten römischen Bühnenhaus aus dem mittleren 2. Jahrhundert n. Chr. gehören[5980]; der Anbringungsort am Bühnengebäude lässt sich nicht mehr genauer bestimmen, möglicherweise sassen die Friese jedoch, ähnlich wie in den kleinasiatischen

5967 Zu den nicht sehr häufig nachweisbaren Logen in westlichen Theatern oben 350f. Zu Logen in kaiserzeitlichen Theatern Kleinasiens unten 647f.

5968 cf. Waywell/Wilkes, BSA 1999 a. O. (oben Anm. 672) 445f.

5969 Allgemein zum Caveatempel oben 371–374.

5970 Auch anderswo, z. B. im Theater von Thugga in der *Africa Proconsularis*, cf. oben 366, bleibt offen, ob es einen Tempel oder eine Aussentreppe gab. Für beides gibt es Parallelen. Zu Aussentreppen cf. oben 365–367.

5971 Quaderförmige Sitze begegnen auch in griechischen Theatern, wenn auch weit seltener, cf. oben 108f. Philippoi Krenides hat schon im hellenistischen Bauzustand quaderförmige Sitze aus Marmor gehabt.

5972 cf. den Katalogteil *s. v.* Sparta, grosses Theater.

5973 cf. die Schnittzeichnung bei A. Skias, Praktika 1891, Plan, l. o. Die heutige Anordnung der Sitzblöcke dürfte auf eine neuzeitliche Rekonstruktion zurückgehen, cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

5974 cf. Z. Yilmaz, MKKS 7, 1996 (1997) 144, Abb. 6.

5975 Zu den Löwenfüssen neben den Koilontreppen oben 112–115.

5976 Zur Zuweisungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.*

5977 cf. D. Nikolov, BIBulg 37, 1987, 103f., Abb. 10 (Gesamtplan). 11. 16.

5978 Zu Friesen im Theater allgemein cf. oben 452f. Zum Anbringungsort des Frieses in Delphoi cf. den Katalogteil *s. v.* Ob der Fries im Theater in Zweitverwendung stand, wie M. C. Sturgeon, AJA 82, 1978, 226–235 meint, ist in unserem Kontext ohne Belang.

5979 cf. M. L. Sturgeon, Corinth 9, 2, Sculpture – the Reliefs from the Theatre (1977), besonders 131–135. Kritisch Fuchs, Theater 132.

5980 So auch Fuchs, Theater 132.

Theatern[5981], an den Sockeln der Architekturordnungen der drei Bühnenwandgeschosse. In Bizye sind bei der Grabung in der Orchestra Teile eines Frieses angeschnitten worden, auf welchem nach Aussage des Ausgräbers die Niobiden, Dionysos, Thrakische Reiter und Nike dargestellt sind[5982]; der Fries ist bisher nicht publiziert worden, auch sein Anbringungsort am *pulpitum* oder allenfalls auch an der *scaenae frons* ist nicht bekannt. In Thasos wurden, wie schon erwähnt, die Metopen des weiter verwendeten hellenistischen Proskenions mit Reliefs geschmückt, welche Götterdarstellungen[5983] zeigen.

Schmückende Reliefs sind charakteristisch für prunkvolle Theaterbauten im kaiserzeitlichen Kleinasien[5984], wo sie üblicherweise an den Sockeln der Säulenordnungen der Bühnenfronten angebracht sind. Aber auch in westlichen Theatern waren figürliche Reliefs, welche meist am *pulpitum* angebracht waren, nicht ganz selten[5985], auch wenn die bekannten Beispiele fast durchwegs schlecht erhalten sind. In Sabratha ist ein Reliefschmuck mit einer historischen Darstellung an der *pulpitum*-Front angebracht[5986]. Man wird die genannten Beispiele in griechischen und balkanischen Theatern auf Grund ihrer Anbringung am *pulpitum* mit Ausnahme von Korinthos somit als Anregungen aus der westlichen Theaterarchitektur zu verstehen haben und nicht mit den kleinasiatischen Monumenten verbinden. Die Reliefs in der West-Parodos des Theaters von Philippoi Krenides gehören in den Zusammenhang der Arenanutzung und haben funktionell und typologisch nichts mit den hier besprochenen Bühnenhausdekorationen zu tun.

Sonderfälle

Bei der Diskussion der kaiserzeitlichen Theater in Griechenland und auf dem Balkan sind zwei Neubauten, das römische Theater in Dion und das Theater in Stoboi, und zwei Umbauten, derjenige des Bühnenhauses des Theaters beim Asklepieion in Epidauros und derjenige von Philippopolis (Plovdiv), als Sonderfälle zunächst beiseite geblieben[5987]. Auf diese wird im Folgenden kurz eingetreten. Das römische Theater von Dion[5988] ist auf Grund der verwendeten Mörteltechnik mit Sicherheit in der Kaiserzeit, wohl im 2. Jahrhundert n. Chr. errichtet worden. Der Caveagrundriss hat jedoch die überzogene Halbkreisform, wie sie für die Theater der griechischen Zeit charakteristisch ist. Typisch für eine westliche Cavea ist dagegen die Konstruktionsweise in der Ebene über einer Serie von überwölbten, radial angeordneten Kammern[5989], die sich auf einen äusseren Ringkorridor öffnen, welcher seinerzeit von aussen zu betreten ist. Auch die innere Gliederung in vier *cunei* mit drei Radialtreppen und Sitzstufen in Quaderform entspricht dem Üblichen im Westen[5990]. Unter den oben besprochenen Theaterneubauten in Griechenland[5991] findet sich kein einziger, dessen Cavea so eng von westlichen Vorbildern bestimmt ist. Um so erstaunlicher ist die überzogene Grundrissform, welche wohl nur als Reminiszenz an die Tradition verstanden werden kann. Die Realisierung dieser Form war möglich, weil das westliche Vorbild für den Bühnenhausbereich nicht im Ganzen zum Tragen kam. Auf den typischen geschlossenen Gesamtgrundriss wurde verzichtet, der Bühnenhausbereich war nur durch einen Bogen mit der Cavea verbunden, der die offenen Parodoi überspannte. Das Bühnenhaus ist klein, hat einen rechteckigen Grundriss und unterscheidet sich im Grundsatz nicht von anderen Bauten wie Maroneia oder Thasos[5992]. Wie in Thasos gab es im römischen Theater von Dion eine *scaenae frons*, deren zehn Säulen auf Einzelfundamenten standen; sie waren offenbar durch Pfeiler im *postscaenium* zusätzlich abgestützt, was zu den H-förmigen Fundamenten auf dem schematischen Plan führt. Ungewöhnlich sind beim römischen Bühnenhaus von Dion zudem die fünf Bühnentore, welche sich sonst unter den hier besprochenen Theatern nur in Philippoi Krenides gefunden haben, wo sie in Abhängigkeit zu kleinasiatischen Vorbildern zu erklären sind[5993]. Einschränkend ist zu sagen, dass vom römischen Theater in Dion nur noch die Grundmauern vorhanden sind; von den Bühnentore sind nicht einmal die Schwellen erhalten[5994]. Die Bühne scheint die Form eines

5981 Dazu unten 653–655.

5982 cf. Ö. Ertuğrul, KST 19, 2, 1996 (1998) 442, Abb. 13. Die publizierte Aufnahme erlaubt keine genauere Beurteilung; es scheint möglich, dass sich der Fries noch *in situ* am *pulpitum* gefunden hat. Sollte dies zutreffen, müsste man den Fries wohl gleichfalls als in westlicher Tradition stehend verstehen.

5983 cf. Y. Grandjean/F. Salviat, Guide de Thasos [2](2000) 107, Abb. 62f. Verschiedene einzelne Gottheiten sind auch in Sabratha dargestellt, cf. Fuchs, Theater 133.

5984 cf. unten 653–655.

5985 cf. oben 452f.

5986 cf. hier Anm. 5983 und den Katalogteil *s. v.*

5987 cf. oben 221f. und unten 586.

5988 cf. L. Paleokrassa, in: Οι αρχαιολόγοι μιλούν για την Πιέρια, Kongress Thessaloniki 1984 (1985) 57, Abb. 2.

5989 Zu dieser Art der Caveakonstruktion allgemein oben 312–314.

5990 Zur *cuneus*-Einteilung westlicher Theater allgemein oben 339–345.

5991 Wiederum abgesehen von Kreta, wo einige ähnliche Grundrisse bekannt sind, cf. oben 573.

5992 Zu diesen Bühnenhäusern oben 579f.

5993 cf. oben 578.

5994 Bisher fehlt auch eine eingehendere Publikation des Monuments, trotz der Bemerkung bei Paleokrassa, in: Οι αρχαιολόγοι a. O. 57.

griechischen schmalen Proskenions gehabt zu haben, mit einer Reihe von Stützen[5995] vor der geschlossenen Front und mit fünf Türen aus der Orchestra ins Hyposkenion. Die Proskenionhöhe ist nicht bekannt, da nur eine Orthostatenreihe über dem Fundament nachzuweisen ist. So kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden, ob das Theater, wie dasjenige in Thasos, ein hohes Proskenion aufwies, worauf die Türen hindeuten, oder ob es sich, wie bei einigen Umbauten, um eine niedrige Bühne, entsprechend einem *pulpitum*, aber mit nur geringer Tiefe wie bei einem hellenistischen Proskenion gehandelt hat. So oder so entspricht die Bühne nicht den westlichen römischen Vorbildern, steht, wie die Grundform der Cavea, in der älteren Theaterbautradition, ohne dass die Motive deutlich würden, die zu dieser Anomalie geführt haben. Insgesamt kann gesagt werden, dass in Dion ein griechisch hellenistischer Theatergrundriss mit einem westlich römischen Aufriss, insbesondere auch mit einer *scaenae frons*, verbunden worden ist.

Auch beim Theater von Stoboi hat die Cavea einen überzogenen Grundriss[5996]. Das Sitzhaus wird durch einen doppelten Radialkammerkranz mit einem mittleren und einem äusseren Ringkorridor getragen. Es gibt einen mittleren Radialzugang, welcher auf den Umgang führt. Die überwölbten seitlichen Radialzugänge bezeichnen den Grundhalbkreis, in welchen sie mit eingeschlossen sind; die vorgesetzten doppelten Analemmata wirken in der Grundrissgeometrie wie an den Grundhalbkreis angefügt, auch wenn sie konstruktiv gleichzeitig sind. Neben den seitlichen Radialkorridoren, welche auf den Umgang oberhalb der Orchestraeinfassungsmauer führen, gibt es auch Parodoi in griechischer Tradition, die am inneren Abschluss mit den Korridoren verbunden sind. Von ihrer Funktion her sind die beiden Zugänge nebeneinander nicht erforderlich, sie erklären sich aus der Vermischung zweier Grundrisstypologien. Die Sitze haben in griechischer Tradition ein vorderes Profil, welches neben den Treppen nach unten umbiegt[5997]. Die Baugeschichte des Bühnenhauses ist komplex. Bereits während der Errichtung in hadrianischer Zeit oder bald danach ist eine radikale Bauplanänderung vorgenommen worden. Ursprünglich war ein langgestrecktes, korridorförmiges Bühnenhaus mit einer monumentalen *scaenae frons* möglicherweise mit drei Halbrundnischen geplant, deren Unterbau nachgewiesen ist. Vorgesehen war auch ein Charontischer Gang[5998], dessen Eingang im Bühnenhausinnern beobachtet worden ist, eine ungewöhnliche Präsenz in einem kaiserzeitlichen Theater[5999]. Infolge der Bauplanänderung noch während der Ausführungszeit wurde das begonnene durch ein Bühnenhaus mit einem völlig neuen Plan ersetzt, welches einen rechteckigen, weit weniger breiten Grundriss mit wenig vorspringenden Risaliten an den Flügeln aufweist. Das Innere war in fünf Räume unterteilt, die mit Kreuzgewölben aus Ziegeln und vielleicht mit einer Tonne überdeckt, es muss demnach wohl ein Obergeschoss gegeben haben, auch wenn keine Aufgänge nachgewiesen werden konnten. Die nun ausgeführte Bühnenfront mit fünf Bühnentoren ist gerade, die *scaenae frons* bestand in einer zweigeschossigen korinthischen Säulenordnung mit Kompositkapitellen, deren zehn Säulen paarweise auf Sockel gestellt waren. Es gab keine Bühne, die Bühnentore führten über fünf Treppenstufen direkt in die Orchestra (!) hinunter[6000].

Insgesamt liegt in Stoboi eine besondere Grundrissgestaltung vor, welche westlich römische Elemente und solche in hellenistisch griechischer Tradition vereinigt. Bemerkenswert scheint dabei, dass eine ursprünglich vorgesehene Nischenfront in westlicher Tradition, welche mit einem westlichen geschlossenen Grundriss für den Gesamtbau verbunden war, durch ein Rechteckbühnenhaus in griechischer Tradition mit gerader Säulenfront, wie wir es oben bei anderen Theatern in Griechenland angetroffen haben, ersetzt worden ist. In der fünftorigen Bühnenfront mit doppeltem Säulengeschoss klingen wohl kleinasiatische Vorbilder an[6001]; dort finden auch die Säulenfront und der Rechteckgrundriss des Bühnenhauses Parallelen. Besonders auffällig ist das völlige Fehlen einer Bühne, wie es sonst nur noch im geographisch nicht weit entfernt gelegenen Theater von Herakleia Lynkestis begegnet. Dort scheint das

5995 Wenn die auf dem schematischen Plan eingetragenen Vorsprünge der Proskenionfront so gedeutet werden dürfen.

5996 cf. J. Wiseman/D. Mano-Zissi, AJA 76, 1972, 419, Abb. 3.

5997 cf. E. Gebhard, The Theater at Stobi, a Summary, in: B. Aleksova/J. Wiseman (Hrsg.), Studies in the Antiquities of Stobi 3 (1981) 22, Abb. 3. Allgemein zu dieser Art der Profilführung oben 112.

5998 Allgemein zum Charontische Gang oben 150–156. Aus der Kaiserzeit sind sonst nur im Südtheater von Gerasa, im Theater von Paphos und im grossen Theater von Philadelphia (Amman) sowie im Odeion von Korinthos solche Gänge nachgewiesen. Ein vermutetes Beispiel in Thasos hat sich als spätere Anlage ohne Verbindung mit dem Theater erwiesen, cf. den Katalogteil *s. v.*

5999 Eine Untersuchung des Verlaufs ist offenbar unterblieben; Sicherheit in der Deutung könnte nur erreicht werden, wenn auch der Austritt des Ganges in der Orchestra nachgewiesen werden könnte.

6000 cf. die Rekonstruktionszeichnung bei B. Saria, AA 1938, 129f., Abb. 32; danach E. Dyggve, RA 1958, 1, 152, Abb. 10 und Moretti, Théâtre et société 191, Abb. 29. Für verbesserte Proportionen cf. die Schnittzeichnung bei Gebhard, Stobi, a Summary, a. O. 22, Abb. 3.

6001 Zu diesen unten 636. Dort sind die Bühnenfronten aber immer mit hohen Proskenien verbunden, ganz im Gegensatz zum Theater von Stoboi, wo es keine Bühne gegeben zu haben scheint.

Theater von Anfang an nicht für szenische Aufführungen, sondern für Arenaspiele bestimmt gewesen zu sein[6002], denn die Orchestrazugänge sind durch Mauern und Türen aussen verschlossen, was in Stoboi nicht der Fall ist. In Stoboi scheint von Anfang an eine polyvalente Nutzung vorgesehen gewesen zu sein. Zum einen diente das Theater für die Volksversammlung, denn die Cavea ist nach Phylen unterteilt. Die Kammer im Caveascheitel hinter der Orchestra, die, wie Parallelen deutlich machen[6003], im Zusammenhang mit *munera* und *venationes* Verwendung fand, gehört zum ursprünglichen Bauzustand der Cavea, ebenso wie wohl eine mobile Abschrankung mit Netzen und Pfosten auf der Einfassungsmauer der Orchestra[6004]; damit ist deutlich, dass in Stoboi von Anfang an Arenaspiele im Theater stattfinden sollten. Die fünf Bühnentore, welche offenbar intensive Benutzungsspuren aufweisen[6005], zeigen an, dass daneben auch szenische Darbietungen veranstaltet worden sind, die wohl direkt in der Orchestra stattgefunden haben.

Die beiden kaiserzeitlichen Neubauten in Dion und Stoboi haben sich als Sonderlösungen erwiesen, die in einmaliger Weist traditionelle und neue Elemente aufnehmen und miteinander verbinden, ohne irgendeine Tradition zu bilden. Die Umbauphase im Theater beim Asklepieion von Epidauros hat einen ganz anderen Charakter. Hier stehen auf den Fundamenten des hellenistischen Bühnenhauses, dessen Mauern offenbar abgetragen worden waren, qualitativ schlechte späte Mauern, die sich nicht sicher datieren lassen, aber nach die Lebenszeit des Pausanias fallen müssen[6006]. Was mit diesen Baumassnahmen bezweckt war, ist schwer verständlich; möglicherweise bezeugen die Mauern eine späte Wiederherstellung mit der Absicht, das Theater wieder zu benutzen. Wie bereits ausgeführt worden ist[6007], scheinen manche Theater in Griechenland bis ins späte 4. Jahrhundert n. Chr. bespielt worden zu sein.

Das traianische Theater von Philippopolis (Plovdiv) ist seinen Bauformen nach ein griechisches Paraskenientheater und fällt damit vollständig aus dem Rahmen der hier diskutierten kaiserzeitlichen Bauten in Griechenland und auf dem Balkan. Das Theater ist daher bereits oben im Zusammenhang der griechischen Theaterarchitektur ausführlich diskutiert worden[6008]. Dort haben wir begründet, weshalb darin ein römischer Ersatzbau für ein griechisches Theater zu erkennen ist, welcher wesentliche Züge eines frühen Paraskenien-Bühnenhauses bewahrt hat[6009]. Deutliche Elemente der kaiserzeitlich westlichen Tradition sind die überwölbten *aditus*. Ob der ganz geringfügig überzogene Grundriss der im Wesentlichen in den Fels gehauenen Cavea ein römisches Element ist oder schon zum ursprünglichen griechischen Theater gehört hat, muss angesichts der Publikationslage offen bleiben.

Zusammenfassende Bemerkungen zu den kaiserzeitlichen Theatern in Griechenland und auf dem Balkan

Die Analyse der kaiserzeitlichen Theater in Griechenland und auf dem Balkan ergibt kein einheitliches Bild, ob es sich um Neubauten oder um Umbauten handelt. In Kreta liegt eine besondere Situation vor, daher wird hier von den kretischen Theatern zunächst abgesehen. Für die übrigen Theater in Griechenland und für diejenigen auf dem Balkan hat sich keine eigenständige Typologie herausgebildet, anders als für eine Gruppe kleinasiatischer kaiserzeitlicher Theater[6010]. Gewisse Vorlieben zeichnen sich jedoch ab. Während die Halbkreisform der Cavea der westlichen Theater nur von einem Teil der nicht sehr zahlreichen Neubauten übernommen worden ist, zeigt sich eine Tendenz zur Übernahme der westlichen *scaenae frons* und der westlichen *pulpitum*-Bühne. Tatsächlich betreffen die meisten Umbauten, welche die Zahl der Neubauten deutlich übertreffen, insbesondere den Bühnenhauskomplex. Es scheint, dass eine Modernisierung im westlichen Sinn auch bei kleineren Bauten oft als erstrebenswert, sogar als nötig empfunden worden ist. Dieselbe Tendenz wird sich auch bei den kaiserzeitlichen Umbauten in kleinasiatischen Theatern beobachten lassen[6011]. Dabei wird, wie dort, auch in Griechenland die Form der geraden *scaenae frons* bevorzugt, welche im Westen in der Kaiserzeit gegenüber den verschiedenen Formen der Nischenfronten deutlich in den Hintergrund tritt. Nur gerade ein Beispiel, das jüngere römische Bühnenhaus in Korinthos aus dem mittleren 2. Jahrhundert n. Chr., zeigt in der hier diskutierten Gruppe

6002 cf. den Katalogteil *s. v.*

6003 Dazu unten 767.

6004 cf. E. Gebhard, Protective Devices in Roman Theaters, in: J. Wiseman (Hrsg.) Studies in the Antiquities of Stobi 2 (1975) 51, Abb. 4.

6005 So Gebhard, Protective Devices a. O. 51. In Herakleia Lynkestis sind die Bühnentore dagegen offenbar nicht benutzt worden, denn die Schwellenoberseiten war dafür nicht vorgesehen; cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Herakleia Lynkestis.

6006 cf. Gerkan/Müller-Wiener, Epidauros a. O. (oben Anm. 461) 82.

6007 Oben 567.

6008 Oben 221 zum Grundriss und 239 zum Aufriss.

6009 Bouley, Ktema 1996 a. O. 109–116 hat, wie schon oben ausgeführt, die griechischen Bauelemente erkannt, ihr Verweis a. O. 110 auf kleinasiatische Parallelen ist verfehlt.

6010 Zu den kleinasiatisch römischen Theatern unten 588–616.

6011 Dazu unten 616–626.

von Monumenten eine Nischenfront. Bemerkenswert ist die bereitwillige Übernahme der niedrigen *pulpitum*-Bühne, an welche manchmal auch bestehende hellenistische Proskenia in der Höhe angepasst worden sind. Dazu in deutlichem Gegensatz sind die Verhältnisse im römischen Kleinasien, wo fast durchwegs an einem hohen Proskenion festgehalten worden ist, welches mit einer geraden *scaenae frons* in westlicher Tradition verbunden worden ist, und dies häufig auch bei kaiserzeitlichen Umbauten[6012]. Man wird daraus schliessen können, dass in Griechenland auch die westliche Aufführungspraxis weitgehend übernommen wurde, was in Kleinasien weniger der Fall gewesen sein kann.

Trotz der Übernahme wesentlicher Ausstattungselemente aus dem Westen ist die Gesamtform des westlichen Bühnenhauses mit *postscaenium*, *porticus post scaenam*, seitlichen *parascaenia* und seitlichen *basilicae* ausser in Korinthos nicht aufgenommen worden. Bevorzugt wurden kleinere Bühnenhäuser mit rechteckigem Grundriss, die meist in wenige Räume unterteilt sind und in der Regel drei Bühnentore aufweisen, wie dies nicht nur der kaiserzeitlich westlichen, sondern auch der griechisch hellenistischen Tradition[6013] entspricht. Mit dem Verzicht auf die westliche Bühnenhaustypologie ist der Verzicht auf den typisch westlichen geschlossenen Grundriss der Theaterbauten verbunden[6014], denn die Bühnenhäuser waren dadurch deutlich weniger breit als die zugehörige Cavea. Bei einer Reihe von Bauten wurde eine Verbindung von Bühnenhausbereich und älterem Koilon dadurch erreicht, dass die bestehenden Parodoi überwölbt und damit zu *aditus* der westlichen Art umgestaltet wurden; ein geschlossener Baukörper im Aufriss konnte jedoch auch auf diese Weise nicht geschaffen werden. Hingewiesen sei darauf, dass sich die griechische Situation mit derjenigen im römischen Kleinasien trifft, wo ebenfalls kleinere Bühnenhäuser in der hellenistischen Tradition bevorzugt worden sind[6015]. Eine Beeinflussung des kaiserzeitlichen Theaterbaus in Griechenland aus Kleinasien lässt sich jedoch nur im Einzelfall feststellen, so insbesondere in Philippoi Krenides mit seiner offensichtlich von Kleinasien beeinflussten Bühnenfront und wohl auch in Thasos, wo ein hohes hellenistisches Proskenion beibehalten und zusätzlich ausgeschmückt worden ist, hinter welchem ein neues Bühnenhaus mit einer westlicher *scaenae frons* errichtet worden ist; möglicherweise nehmen auch die Relieffriese des zweiten römischen Bühnenhauses in Korinthos gleichzeitige kleinasiatische Vorbilder auf. Insgesamt lässt sich festhalten, dass der westliche Theatertypus in Griechenland eine deutlichere Nachfolge gefunden hat als in Kleinasien, wie insbesondere die Übernahme der *pulpitum*-Bühne verdeutlicht. Neben diesen Theaterbauten stehen die fünf Theaterneubauten in Herakleia Lynkestis, Issa, Salona, Scupi und Virunum, dazu das mit einem neuen kaiserzeitlichen Bühnenhaus versehene Theater von Buthroton, welche dem westlichen Theatertypus folgen und bereits früher besprochen worden sind. Das Territorium des Balkans hat also keine einheitliche Theaterbautradition, die einzelnen Monumente sind teils mehr nach Westen orientiert, wie die zuletzt genannten Theater, welche im Wesentlichen auch auf der Adriaseite der balkanischen Halbinsel liegen, teils haben sie an den Theaterbauaktivitäten Griechenlands Anteil, ohne dass dort, wie gesagt, ein geschlossenes Gesamtbild entstehen würde.

Einen Sonderfall stellt, wie erwähnt, Kreta dar, einerseits durch die besondere Überlieferungslage, die sich auf Pläne des 16. Jahrhunderts abstützen muss, andererseits aber auch, was die erhaltene Bausubstanz angeht. Deutlich ist, dass in Kreta halbkreisförmige Caveabauten dominieren, welche sich meist auf einen Unterbau mit Radialkammern abstützen. Bei den kretischen Bühnenhäusern, von denen nur eine sehr partielle Vorstellung zu gewinnen ist, scheinen ebenfalls gerade Bühnenfronten vorzuherrschen. Diese sind aber, soweit dies noch feststellbar ist, in eine Bühnenhausgrundriss westlicher Art eingefügt, die kretischen Theater haben eine geschlossene Gesamtform und stehen den westlichen Vorbildern insgesamt viel näher als alle anderen Theater in Griechenland und auf dem Balkan. Dies spiegelt sich bis in die Bautechnik hinein, wo offenbar Ziegel als Baumaterial bevorzugt worden sind. Die selbständige Theaterbautradition in Kreta erklärt sich aus der besondern historischen Situation. In Kreta setzt mit der Einrichtung der Provinz *Creta et Cyrenaica* unter Augustus eine neue Blütezeit ein. Die Insel mit der Hauptstadt Gortyn ist weniger gegen das griechische Festland als gegen Nordafrika hin ausgerichtet, wie dies schon in hellenistischer Zeit teilweise der Fall gewesen ist. In wieweit die kretische Theaterbautradition eine Entsprechung bei den Theatern der Kyrenaika findet, wird später zu prüfen sein[6016].

[6012] Dazu unten 657–659.
[6013] Dazu oben 169f. 229. 308.
[6014] Dazu oben 261.
[6015] cf. unten 637–642.
[6016] Dazu unten 673–677.

45. Theater der Kaiserzeit im Osten 1: Kleinasiatische Theater

Einführende Bemerkungen

Der westliche römische Theatertypus, wie er in Italien seit der späten Republik herausgebildet worden ist[6017], hat sich nicht nur im Bereich des westlichen Mittelmeers, sondern zum guten Teil auch im östlichen Mittelmeerbereich durchgesetzt[6018]. Nur in Kleinasien hat sich in der Kaiserzeit eine besondere Form des Theaterbaus herausgebildet, welche als kleinasiatisch römischer Typus bezeichnet werden kann[6019]. Für den westlichen römischen Typus ist, abgesehen von vereinzelten Bauten der Übergangszeit[6020], charakteristisch, dass der Grundriss der Cavea einem Halbkreis entspricht[6021]; die Halbkreisform hat es möglich gemacht, den Zuschauerbereich und den Bühnenbereich fest zu verbinden und damit zu einer geschlossenen architektonischen Gesamtform zu kommen. Demgegenüber sind die kleinasiatisch römischen Theater dadurch charakterisiert, dass ein Koilon mit einem überzogenen Halbkreis als Grundform[6022] und ein Bühnenhaus mit architektonischer Bühnenfront nach westlichem Vorbild, jedoch mit einem hohen Proskenion kombiniert sind, wobei ebenfalls eine geschlossene Gesamtform angestrebt wird. Auf die Einzelheiten wird unten genauer eingegangen[6023].

Die Theater des kleinasiatisch römischen Typus machen nur eine kleine Gruppe von Bauten aus. Es handelt sich um die 19 Bauten in Aizanoi, Alabanda, Amastris[6024], Anazarbos, Elaiussa Sebaste, um das römische Theater in Hierapolis, die Theater in Limyra, Myra, Nikaia (Iznik), Nysa[6025], um das römische Theater in Pergamon[6026] sowie die Theater in Perge, Pessinus[6027], Philadelphia (Alasehir), Sagalassos, Selge, Side, Tlos und Tripolis. Dazu kommen möglicherweise auch das Nordtheater von Hierapolis[6028], das grosse Theater von Parion[6029] und das Theater von Sardeis[6030]; in allen drei Fällen reichen die erhaltenen oder bisher bekannten Reste für eine genauere Beurteilung aber nicht aus. Dieser Bautypus ist auf Kleinasien beschränkt geblieben. Möglicherweise gehört auch das grosse Theater von Laodikeia am Lykos zu dieser Gruppe, doch bleibt unklar, ob Teile des Koilons allenfalls noch in hellenistische Zeit zurückgehen, und auch die Ausgestaltung des Bühnenhausbereichs ist unbekannt[6031].

Daneben sind auch in Kleinasien die römischen Theater westlicher Tradition in der Mehrheit. Zu nennen sind 29 Bauten, nämlich Adada, Aigai (Nemrud Kale), Alexan-

---

6017 Dazu oben 293–306.

6018 Zu Griechenland und zum Balkan oben 561–587, zum Vorderen Orient unten 657–701.

6019 Von kleinasiatischen Theatern spricht Graefe 140–142, was H. Büsing, Gnomon 53, 1981, 368 kritisiert hat. Die Kritik übersieht, dass es sich bei den genauer als kleinasiatisch römisch zu bezeichnenden Theatern, welche von den griechischen Theatern hellenistischer Zeit in Kleinasien abgesetzt werden müssen, tatsächlich um eine besonderen Bautypus handelt. Nicht alle bei Graefe a. O. genannten Bauten gehören allerdings in diese Gruppe.

6020 cf. oben 293–306.

6021 cf. oben 310.

6022 Diese Besonderheit wurde schon von den frühen Reisenden bemerkt, cf. W. M. Leake, Journal of a Tour in Asia Minor (1824) 326f. G. Th. Keppel Albemarle, Narrative of a journey across the Balkan, also a visit to Aizani and other newly discovered ruins in Asia Minor in the years 1829–1830, 2 (1831) 206f.

6023 Für eine Kurzfassung dieses Kapitels cf. H. P. Isler, Traditional Hellenistic Elements in the Architecture of Ancient Theatres in Roman Asia Minor, in: The Architecture of the Ancient Greek Theatre, Conference 27–30 January 2012, Danish Institute at Athens (2015).

6024 Die Zuordnung von Amastris zu den kleinasiatisch römischen Bauten kann nur vermutungsweise vorgenommen werden, denn es ist nur eine überwölbte Kammer am Nordabschluss des Koilons erhalten. Der auf Grund der Geländesituation anzunehmende Grundriss des Koilons hat jedoch die Form eines überzogenen Halbkreises. Cf. Ch. Marek, Stadt, Aera und Territorium in Pontus-Bithynia und Nord-Galatia, IstForsch 39 (1993) Planskizze 91 und Taf. 23, 1.

6025 Hier ist der kleinasiatisch-römische Grundriss dadurch entstanden, dass an ein Koilon in hellenistischer Tradition in hadrianischer Zeit ein neues Bühnenhaus angebaut worden ist. Wie der Gesamtplan des Theaters in Nysa ursprünglich aussah, ist unbekannt, da vom ersten Bühnengebäude zwar Bauglieder, aber keinerlei Reste *in situ* gefunden wurden.

6026 Zur überzogenen Koilonform cf. den Stadtplan bei W. Radt, Pergamon. Archäologischer Führer ^{2}(1978) 38.

6027 Der allerdings stark idealisierte, im Einzelnen nicht verlässliche Plan bei Texier, Description 1 a. O. (oben Anm. 186) Taf. 62 (danach K. Bittel, AA 1967, 143, Abb. 1) zeigt einen überzogenen Koilongrundriss. Cf. dazu die Situation im späten 19. Jahrhundert bei C. Humann/O. Puchstein, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien (1890) 30 mit Plan Abb. 2 (danach Bittel, AA 1967 a. O. 144, Abb. 2). Am heute erhaltenen Zustand ist nur noch abzulesen, dass es sich um ein Koilon mit überzogenen Flügeln handeln muss. Die Zugehörigkeit von Pessinus zur Gruppe der kleinasiatisch römischen Bauten ist somit nicht vollkommen sicher. Ausser Betracht bleibt das Theatron beim Sebasteion in Pessinus.

6028 Der sehr grosse Bau ist im Ende des 1. oder in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts errichtet worden. Vom Bühnenbereich sind bisher keine Reste bekannt. Für die Einzelheiten cf. den Katalogteil *s. v.*

6029 Im grossen Theater in Parion wurden 2006 im Bühnenhausbereich Teile eines figürlichen Frieses vom Bühnenhaus gefunden, cf. den Katalogteil *s. v.* Zu den Friesdekorationen an kleinasiatischen Theatern der Kaiserzeit cf. unten 603–606.

6030 Zu Sardeis 2, das hier unter den hellenistischen Umbauten aufgeführt ist, cf. auch unten 617.

6031 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Laodikeia, grosses Theater. Von einem Proskenion, dessen Existenz doch wohl vorauszusetzen ist, sind bisher keine Reste bekannt, cf. insbesondere auch L. de Laborde, Voyage de l'Asie Mineure (1838) Taf. 39 u.

dreia Troas, Anemurion, Ankyra in Galatien, Antiocheia (Yalvaç), Aspendos, Augusta, Blaundos, Daphne[6032], Didyma[6033], Diokaisareia, Epiphaneia, Hieropolis-Kastabala, Kelenderis, das Osttheater in Kremna, das Theater beim Forum von Kremna, Kyzikos, Nisa, Olba, Olympos, Ouasada, das Theater im Asklepieion von Pergamon, Phaselis, Smyrna, Teos, das grosse Theater von Tieion, das Theater C in Troia und Xanthos[6034]. Hinzu kommt möglicherweise das Theater von Amina, welches bisher nur im modernen Stadtbild identifiziert werden kann[6035].

Für 21 Theater, nämlich für das kleine Theater oder Odeion von Alexandreia Troas, für das römisches Theater in Balbura[6036], für Bithynion, Byzantion, Theater der regio X, Etenna, Hadrianoi, Hadrianopolis (Eskipazar), für das Nordtheater von Hierapolis[6037], Isaura Palaia, Komana Pontika Hierokaisareia, Koskinia, Laodikeia Katakekaumene, Lydai, Mopsuhestia, das kleine Theater oder Odeion in Parion, Perinthos, Pompeiopolis in Paphlagonien[6038], Seleukeia am Kalykadnos, Soloi-Pompeiupolis und *Tapureli* lassen es die geringen bekannten Reste nicht mehr zu, zu bestimmen, ob es sich um kleinasiatisch römische Bauten oder um solche in der westlichen Tradition gehandelt hat. Wohl noch späthellenistisch zu datieren ist das Theater von Komana in Kappadokien[6039]. Für sich steht schliesslich der Bau in Mnara, wo sich auch die Frage nach der Funktion stellt.

Eine grössere Zahl von hellenistischen Theatern Kleinasiens ist in der Kaiserzeit umgebaut worden, wobei meist insbesondere der Bühnenbereich betroffen war. Durch die Umbauten ist oft eine Theaterform entstanden, welche dem kleinasiatisch römischen Typus entsprochen hat. Es handelt sich dabei um die römischen Bauphasen der folgenden 32 Bauten: Alinda, Arykanda, Bargylia, Ephesos, Erythrai, Halikarnassos, Hyllarima, Iasos, Kaunos, Kelainai/Apameia Kibotos, Kibyra, das obere Theater in Knidos, das untere Theater in Knidos, Kyme, das Theater im Letoon, das hellenistische Theater von Magnesia am Mäander, Metropolis, Miletos, Oinoanda, Patara, das hellenistische Theater auf der Burg von Pergamon, Priene, Prusias, Rhodiapolis, Sardeis[6040], Seleukeia Sidera, Stratonikeia, das grosse Theater von Telmessos, Termessos, Tralleis und das grosse Theater A in Troia. Ein kleiner kaiserzeitlicher Bau mit caveaförmigem Sitzhaus in Aizanoi wurde sekundär zu einem kleinen Theater oder Odeion umgebaut[6041]. Unsicher ist, ob allenfalls, wie eben dargelegt, auch das grosse Theater von Laodikeia hierher gehört.

Nur in einigen wenigen Fällen haben die römischen Umbauten nicht den hellenistischen Bühnenhausbereich betroffen, ist dieser also auch in seiner Funktion erhalten geblieben. Dies ist der Fall in Aphrodisias, Assos, Notion und in späten Umbauphasen in den schon aufgeführten Theatern in Ephesos und in Termessos. Die Erweiterung des Koilons im griechischen Theater von Balbura ist dagegen kaum, wie vorgeschlagen wurde, erst in die Kaiserzeit zu datieren[6042].

Bei rund einem Viertel aller Theater in Kleinasien, insgesamt nicht weniger als 57 Bauten, welche allerdings zum guten Teil nur in geringen Resten erhalten gebliebenen sind[6043], ist die Chronologie nicht gesichert. Für einige, nämlich Ariassos, Bargasa, Bubon, das grosse Theater von Byzantion, Gordiuteichos, Harpasa, Hyllarima, Kandyba, *Kocaaliler*, Komana in Kappadokien, Kyllandos (?), Kys, Mnara (?), Mylasa, Orthosia, Perperene, Seleukeia in Pamphylien, Seleukeia Pieria und Sia, ist eine hellenistische Entstehungszeit wahr-

6032 Daphne liegt südlich des Amanos-Gebirges und gehört geographisch nicht zu Kleinasien, wird hier aber unter den Theatern auf dem Boden der modernen Türkei mit aufgeführt.

6033 Dieses Theater ist bisher nur in Sondagen untersucht, die hier gewählte Einordnung ist nicht ganz sicher.

6034 Das Theater von Bizye, welches auf dem Staatsgebiet der heutigen Türkei liegt, von seiner geographischen Position her jedoch mit den Theatern auf dem Balkan zusammen gesehen werden muss, ist bereits oben im entsprechenden Kapitel abgehandelt worden und wird im Folgenden nicht mehr herangezogen.

6035 Nach seiner geographischen Lage wäre es wohl zusammen mit den Theatern des Vorderen Orients zu diskutieren, auch wenn es auf dem Staatsgebiet der modernen Türkei liegt.

6036 Es handelt sich um ein ungewöhnliches Bauwerk, cf. den Katalogteil *s. v.* Dazu den Schnitt und Plan bei L. Bier, AnatSt 40, 1990, 77, Abb. 5.

6037 Das früher als hellenistisch geltende schlecht erhaltene Theater wird jetzt in das 2. Jahrhundert n. Chr. datiert, cf. den Katalogteil *s. v.* Hierapolis, Nordtheater.

6038 Das zuerst in einer geomagnetischen Untersuchung nachgewiesene Theater wurde 2012 in einer Sondage angeschnitten und ist noch unpubliziert. cf. den Katalogteil *s. v.* Pompeiopolis (Taşköprü).

6039 Zu diesem Bau cf. oben 120.

6040 Zur Frage, ob Sardeis 2 ein Neubau des kleinasiatisch römischen Typus gewesen ist, cf. unten 617.

6041 Manche Einzelheiten bleiben unklar, cf. den Katalogteil *s. v.* Aizanoi, Buleuterion/kleines Theater oder Odeion.

6042 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

6043 Gelegentlich ist sogar fraglich, ob es die Bauten je gegeben hat. Wenig wahrscheinlich ist die Identifikation von Theatern in Aigeai, in Amorion, in Antiocheia am Maiandros und in Kolophon, cf. den Katalogteil *s. v.* Kein Theater ist bisher in Sebastopolis nachgewiesen worden, cf. den Katalogteil *s. v.*

scheinlich[6044]. Für eine weitere Gruppe, nämlich Adrassos, das grosse Theater und das kleine Theater oder Odeion[6045] von Akmonia, für Apollonia am Rhyndakos, Hadrianopolis (Eskipazar), Klaudiupolis, Kolybrassos, Koskinia, Ouasada, für das grosse Theater von Parion, für Simena[6046], Sidyma, Tauion, und für das grosse Theater von Tieion [6047]lässt sich wahrscheinlich machen, dass sie kaiserzeitlich zu datieren sind[6048]. Kaiserzeitlich ist im erhaltenen Zustand auch das grosse Theater von Laodikeia. Ganz offen bleibt die Datierung von Ankyra in Phrygien, Astra, Attaleia, Etenna, Gagai, Herakleia Salbake, Hierokaisareia, Imbros[6049], Isaura Palaia, *Kiran Gölü*, Klazomenai, Komana Pontika, Korydalla, Lydai, Mastaura, Myndos, Pednelissos, Pitane, *Tapureli*, Tarsos, des kleinen Theaters in Telmessos, des kleinen Theaters oder Odeions von Tieion/Tios, von Zela[6050] und von Zeugma. Auf diese Bauten wird, soweit sie äusserst schlecht erhaltenen oder bisher nicht näher untersucht worden sind, im Folgenden in der Regel nicht mehr eingegangen[6051].

Theater des kleinasiatisch römischen Typus

Zunächst sollen die 19 Theater des kleinasiatisch römischen Typus näher betrachtet werden, die oben zusammengestellt worden sind; zu diesen kommt, wie erwähnt, möglicherweise das grosse Theater von Laodikeia hinzu, das im Folgenden daher in die Diskussion mit einbezogen wird. Bei diesem Bautypus handelt es sich um eine eigenständige Entwicklung innerhalb der Theaterarchitektur, welche offensichtlich an den hellenistischen Theaterbau in Kleinasien anknüpft[6052]. Hier ist daran zu erinnern, dass der Theaterbau in Kleinasien im mittleren und späten Hellenismus eine grosse Blüte erlebt hat, nicht wenige Bauten des hellenistischen Typus, wie Aphrodisias, Arykanda, Patara oder Prusias, sind erst gegen Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr., vielleicht z. T. sogar nach der Zeitenwende und damit bereits im Beginn der Kaiserzeit fertiggestellt worden. Wie weit es sich bei den kleinasiatisch römischen Theatern um eine direkte Fortsetzung dieser Bautradition handelt, wird im Folgenden zu untersuchen sein.

Das Koilon

Der Grundriss

Vergleicht man die Grundrisse des Koilons bei den Bauten vom kleinasiatisch römischen Typus, ergibt sich, soweit ausreichende Pläne zur Verfügung stehen[6053], ein einheitliches Bild. Das Koilon hat eine überzogene Halbkreisform, welche sich nicht von den älteren hellenistischen Bauten wie den oben genannten Beispielen von Arykanda, Patara und Prusias unterscheidet[6054]. Nur in Sagalassos ist die Koilonform sehr stark überzogen und erreicht mit einem Umfang von etwa 260° fast drei Viertel der Kreisform, ein Wert, der von keinem anderen Theater griechischer Tradition auch nur annähernd erreicht wird. Auch in Perge und in etwas geringerem Mass in Side ist der Grundriss sehr stark überzogen, in einer Weise, wie dies bei Theatern der griechischen Zeit nicht begegnet. Ein gestelzter Halbkreis liegt im grossen Theater von Laodikeia und möglicherweise in Philadelphia (Alaşehir) vor, dessen Koilon nur zu einem kleinen Teil freigelegt worden ist; der zentrale Bereich scheint hier ohnehin durch den modernen Einbau eines Wasserreservoirs vollständig zerstört zu sein. Eine

6044 Diese Bauten sind denn auch oben, soweit aussagekräftige Reste erhalten sind, in die Diskussion der griechischen Theater mit einbezogen worden.

6045 Unsicher bleibt, ob die von Hamilton, Researches 1 a. O. (oben Anm. 189) beobachteten Reste mit der Stelle identisch sind, an der der Bau heute lokalisiert wird. cf. den Katalogteil *s. v.*

6046 Hier bleibt offen, ob es sich um ein (noch hellenistisches?) Buleuterion, ein kleines Theater oder ein Odeion handelt; cf. den Katalogteil *s. v.*

6047 Das Theater ist gestützt auf erhaltene Bauglieder in das 2. Jahrhundert n. Chr. zu datieren.

6048 In einigen Fällen sind keine aussagekräftigen Baureste vorhanden, sodass auf diese Theater im Folgenden zumeist nicht mehr eingegangen wird. Zu Akmonia, Kolybrassos, Sidyma und Tauion cf. dagegen unten 637.

6049 Das Theater liegt auf einer Kleinasien vorgelagerten Insel der Ägäis, die jedoch zum Staatsgebiet der modernen Türkei zählt.

6050 Nicht ausgeschlossen ist, dass dieses Theater noch späthellenistisch zu datieren ist.

6051 Zu Astra, Kyllandos (?) und Zela cf. jedoch unten 589. 637. Bei dem in der älteren Literatur unter dem Namen Megiste aufgeführten Theater handelt es sich in Wirklichkeit um das hellenistische Theater in Antiphellos; cf. im Einzelnen den Katalogteil s. v. Megiste.

6052 Zu den Theatern hellenistischer Zeit in Kleinasien cf. oben 256–258.

6053 Zu Anazarbos cf. jetzt den aus dem Luftbild der Ruine herausgelesenen Plan bei R. Posamentir/M. Hamdi Sayar, IstMitt 56, 2006, 346, Abb. 34. Von Amastris und vom römischen Theater von Pergamon sind bisher keine Pläne publiziert worden, für Philadelphia (Alaşehir) und Tlos liegen nur Teilpläne vor. Der Plan des Theaters beim Stadion in Pessinus bei Texier, Description 1 a. O. (oben Anm. 186) Taf. 62 (danach K. Bittel, AA 1967, 143, Abb. 1) ist in den Einzelheiten kaum zuverlässig. cf. den Erhaltungszustand dieses Theaters im späten 19. Jahrhundert bei Humann/Puchstein, Reisen a. O. (oben Anm. 6027) 30 mit Plan Abb. 2 (danach Bittel, AA 1967 a. O. 144, Abb. 2).

6054 Aphrodisias muss für diesen Vergleich ausser Betracht bleiben, da nicht eindeutig geklärt ist, wie das erhaltene Koilon zu datieren ist. cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

unregelmässige und ganz ungewöhnliche Grundrissform hat Limyra, wo der untere Koilonbereich einer Halbellipse mit überzogenen oder gestelzten Seiten gleicht; nur die Rückwand des mittleren Diazomas scheint die Form eines überzogenen und zusätzlich noch gestelzten Halbkreises aufzuweisen, während der äussere Umriss des Koilons ganz unregelmässig ist[6055], obgleich die Aussenseite, die heute verschüttet ist, sichtbar gewesen sein muss, wie die Zugangskorridore von aussen deutlich machen. Es ist offensichtlich, dass die Koilonform in Limyra einen lokal zu erklärenden Sonderfall darstellt, vielleicht einfach Ausdruck einer unsorgfältigen Bauweise und Folge des ungewohnten Umgangs mit der *caementa*-Technik ist; typenbildend ist Limyra nicht gewesen. In Tlos ist nur der äussere Umriss des Koilons unregelmässig geformt; für dieses wichtige und recht gut erhaltene Theater liegt bisher kein Gesamtplan vor[6056]. Die Grundform des Koilons folgt bei den kleinasiatisch-römischen Theatern mit Ausnahme der genannten besonderen Bauten im Allgemeinen der hellenistischen Tradition.

Der Unterbau des Koilons

Während die Bauten griechischer Zeit auch in Kleinasien, soweit dies möglich war, an den Hang gelehnt und nur die Flügel gebaut wurden[6057], fällt bei den Theatern des kleinasiatisch römischen Typus auf, dass verschiedentlich grössere Teile des Koilons frei gebaut sind. Ein frei gebautes oberes Koilon haben Aizanoi, Elaiussa Sebaste, Limyra, das römische Theater in Pergamon, Selge, Side und Tlos. In Anazarbos ist zusätzlich zum oberen Rang auch die ganze Südseite frei gebaut. Das Theater von Nikaia (Iznik) hat sogar ein vollständig gebautes Koilon über einem doppelten Kranz von Radialkammern, zwischen welchen ein Ringkorridor umläuft; die äusseren Radialkammern sind nach aussen offen. Daneben gibt es weiterhin Theater, deren Koilon in der Tradition der hellenistischen Bauten ganz oder weitgehend an den natürlichen Hang gelehnt sind, nämlich Alabanda, das römische Theater von Hierapolis, das grosse Theater von Laodikeia, Myra, Nysa, Perge[6058], Pessinus, Philadelphia (?), Sagalassos und Tripolis[6059]; bei diesen Theatern sind die Flügel frei gebaut, wie dies schon in hellenistischer Zeit üblich war, da sich der überzogene Koilongrundriss sonst kaum realisieren liess. Bemerkenswerte Veränderungen gegenüber der hellenistischen Theaterbautradition lassen sich in technischer Hinsicht beobachten. Für die Strukturen des Unterbaus wird nun nicht selten *opus caementicium* verwendet, so für das ganze Koilon in Nikaia (Iznik), für das obere Koilon und die Flügel in Anazarbos, Elaiussa Sebaste, Limyra, im römischen Theater von Pergamon und für die Flügel in Alabanda, Amastris, Hierapolis, Nysa und Tripolis[6060]. Daneben sind aber auch Theater bekannt, deren ganzer Unterbau, soweit er gebaut ist, in Hausteintechnik ausgeführt worden ist. Die frei gebauten Flügel in Myra, welche zusätzliche Räume enthielten und auch die Aufgangstreppen auf das mittlere Diazoma aufnehmen[6061], sind als Hausteinkonstruktionen errichtet worden; sie sind nur teilweise erhalten. In Sagalassos ist nur der Westteil des Koilons gebaut, wobei eine anspruchsvolle mehrgeschossige Konstruktion mit Hausteingewölben konstruiert werden musste[6062]. Vollständig als Quaderbauten mit Hausteingewölben errichtet sind die Theater in Aizanoi, Perge, Selge, Side und Tlos.

In dem im Vergleich zur hellenistischen Zeit deutlich häufigeren Vorkommen von gebauten Elementen innerhalb des Koilons lässt sich ein Einfluss der römisch westlichen Theaterbautradition fassen. Auch wenn selbst im Westen die vollständig frei gebauten Caveae, wie dies in Nikaia (Iznik) der Fall ist, nicht in der Mehrzahl sind[6063], so sind dort doch teilweise frei gebaute Zuschauerräume, insbesondere auch im oberen Caveabereich freigebaute Anlagen sehr häufig[6064]. Wie oben[6065] festzuhalten war, hängt die zunehmend freie Bauweise für die Zuschauerräume und natürlich die Entwicklung des Gewölbebaus in Italien insgesamt mit der Verfügbarkeit der *caementa*-Technik seit dem Ende der mittleren Republik zusammen. Wie die oben zusammengestellten Beispiele zeigen, ist die *caementa*-Technik auch für manche

6055 Diese Form für das Koilon gibt A. Dinstl, OeJh 57, 1986/67, Beibl., Abb. 3. Bei De Bernardi 2, Taf. 25 ist das Koilon von Limyra als überzogener Halbkreis wiedergegeben. Ein steingerechter Plan des ganzen Koilons ist bisher nicht vorgelegt worden.

6056 Es gibt nur den Übersichtsplan bei W. W. Wurster, AA 1976, 30, 4. Das Theater ist jetzt vollständig freigelegt, cf. den Katalogteil *s. v.*

6057 Dazu oben 257f.

6058 Die Schnittzeichnung bei J. Inan u. a., AA 2000, 289, Abb. 3 zeigt, dass das Koilon in Perge im mittleren Bereich ganz an den Abhang gelehnt ist. cf. zum Flügelbereich auch den Plan bei J. Inan, KST 8, 2, 1986, 154, Abb. 10f.

6059 Möglicherweise ist hier auch Amastris anzuführen.

6060 Unbekannt bleibt die Konstruktionstechnik der Koilonflügel im Theater beim Stadion von Pessinus und in Philadelphia (Alaşehir).

6061 cf. im Einzelnen die Beschreibung im Katalogteil *s. v.* und die Pläne bei De Bernardi 3, 41–43.

6062 cf. De Bernardi 2, 39f., 43, Abb. 56f. 61f., Taf. 5–7.

6063 Dazu oben 312–316. 319–322.

6064 Dazu oben 316–318. 322–328.

6065 cf. oben 311.

Koila der kleinasiatisch römischen Theater zur Anwendung gekommen. Sie stand, wie dies auch andere kaiserzeitliche Bauten neben den Theatern zeigen, in Kleinasien durchaus zur Verfügung, und zwar seit dem späteren 1. Jahrhundert v. Chr., wie dies unter den Theaterbauten Nysa belegt. Um so erstaunlicher ist es, dass für manche Bauten dennoch die traditionelle Hausteintechnik für die Gewölbe gewählt wurde. Im kleinasiatischen Theaterbau gab es für die Verwendung von Hausteingewölben eine Tradition, denn die besonders für diese Bautradition charakteristischen, in den Koilonflügeln untergebrachten Radialdurchgänge hatten in aller Regel Hausteingewölbe[6066]; auf den vergleichsweise grossen Aufwand bei dieser Konstruktionsart war oben schon hinzuweisen. Wenn nun in der Kaiserzeit ganze obere Koila in dieser Technik, die einen auch finanziell nicht unbedeutenden Mehraufwand mit sich gebracht haben muss, errichtet wurden, obgleich die günstigere und, dies sei auch angesichts der eingestürzten Reste etwa in Myra oder Sagalassos hinzugefügt, in der Regel wohl auch statisch stabilere *caementa*-Bauweise zur Verfügung gestanden hätte[6067], muss dies seine Gründe haben. Diese können nur ästhetischer Art gewesen sein, die Quaderbauweise muss eine grössere monumentale Wirkung gehabt haben als der Mörtelbau. Auch bei diesem hat man ja in der Regel versucht, die Aussenseiten der *caementa*-Konstruktionen durch eine geeignete Schalenbauweise zu verdecken, im Kleinasien sehr oft durch Quaderschalen, wie dies auch bei manchen Theatern der Fall ist. Mit einem reinen Hausteinbau war es möglich, auch die Gewölbe in Quaderbauweise zu errichten und damit auch im Innern der gebauten Koilonbereiche, die ja immer begangen wurden und den Zuschauern zum Erreichen ihrer Plätze dienten, eine monumentale Wirkung zu erzielen, allerdings mit einem beträchtlichen zusätzlichen Kostenaufwand. Dass diese Sichtweise das Richtige trifft, kann wohl das Theater von Nysa belegen, wo für die Flügel zwar hinter den Quaderschalen eine Mörtelkonstruktion gewählt wurde, während der im Winkel geführte Aufgang aus den Parodoi auf das mittlere Diazoma nicht nur mit Wänden aus Haustein, sondern im überwölbten Teil auch mit einem Hausteingewölbe versehen ist. In jedem Fall muss in der Weiterführung der Hausteintechnik auch für die Gewölbe ein weiteres traditionelles Element erkannt werden, das aus der hellenistischen Theaterarchitektur hergeleitet ist.

Die Innengliederung des Koilons

Es fällt auf, dass bei allen Theatern des kleinasiatisch römischen Typus, soweit dies festzustellen ist, zwei Ränge mit einem mittleren Diazoma vorhanden sind. Einzig im römischen Theater in Pergamon hat es wohl mehr als zwei Ränge gegeben. Der dritte Rang oben in Alabanda, welcher nur einen Teil der Koilonbreite einnimmt, ist sekundär angefügt worden. Unbekannt bleibt die Gliederung in Ränge in Amastris, Pessinus[6068] und Philadelphia. Dass auch die grossen Bauten in Lykien und Pamphylien sich mit zwei Rängen begnügt haben, ist eher auffällig. Die einzelnen Ränge wurden dadurch sehr gross: In Myra, Perge, Selge und Side umfasste der untere Rang mit Einschluss der Lehnenbankreihe, welche als oberer Abschluss des ersten Rangs auf dem Diazoma stand, jeweils 30 Sitzreihen, in Aizanoi sind es 23 Reihen. Der obere Rang, dessen genaue Sitzreihenzahl nicht immer bekannt ist, umfasste je nach Theater weitere 15 bis 20 Sitzreihen. Im grossen Theater von Laodikeia, wo die Zahl der Sitzreihen im unteren Rang nicht sicher bestimmt worden ist, gab es im oberen Rang 26 Reihen. Für den Besucherfluss können solche grossen Ränge nicht sehr günstig gewesen sein. In Nysa hat man daher mit einem schmalen Umgang[6069] den ersten Rang in zehn untere und zwölf obere Reihen unterteilt; oberhalb des Diazomas folgten dann nochmals 25 Sitzreihen. Der schmale Umgang brachte aber kaum eine wirkliche Verbesserung der Zirkulation und wurde bei den jüngeren Bauten auch nicht mehr aufgenommen. Wenn man die westlichen römischen Theater vergleicht[6070], zeigt sich, dass dort bei grossen Theatern drei Ränge sehr verbreitet sind. Bei den Koila der grossen Theater griechischer Zeit[6071] sind drei Ränge ebenfalls üblich. Bei den Bauten der kleinasiatisch römischen Gruppe muss die Beschränkung auf zwei Ränge, die auch beim grossen Theater des westlichen Typus in Aspendos wiederkehrt[6072], daher als eine Besonderheit

6066 Zu den Radialdurchgängen und ihrer technischen Realisierung oben 119–121.

6067 Bei der Errichtung der Hausteinbauten kann dagegen keine Rolle gespielt haben, dass *caementa*-Konstruktionen späteren Plünderungen viel weniger ausgesetzt waren, als Quaderkonstruktionen, deren Elemente für eine Wiederverwendung sehr geeignet waren. Dies relativiert den Eindruck, dass *caementa*-Konstruktionen im Allgemeinen besser erhalten sind als Quaderbauten.

6068 Falls der Plan bei Texier, Description 1 a. O. (oben Anm. 186) Taf. 62 (danach K. Bittel, AA 1967, 143, Abb. 1) in dieser Hinsicht zuverlässig sein sollte, hat es auch in Pessinus zwei Ränge mit einem mittleren Diazoma gegeben.

6069 cf. De Bernardi 3, Taf. 21 und 116, Abb. 107.

6070 Dazu oben 334–335.

6071 Dazu oben 96.

6072 cf. unten 629.

angesehen werden, deren Vorteil allenfalls im Ästhetischen gelegen haben mag.

Die Anzahl der Kerkides ist mit Ausnahme von Sagalassos überall ungerade, was bedeutet, dass in der Mittelachse des ersten Ranges keine Treppe liegt, während bei einer Verdoppelung im oberen Rang dort dann eine Treppe erscheint. Eine ungerade Kerkiszahl ist bei griechischen Theatern häufig, doch kommen dort auch gerade Kerkiszahlen vor[6073]. Andererseits sind gerade Kerkiszahlen bei den westlichen römischen Theater eher üblich, während ungerade Zahlen dort eher vereinzelt nachzuweisen sind[6074]. In der Wahl der ungeraden Kerkiszahl in der Gruppe der kleinasiatisch römischen Bauten kann daher ein weiteres traditionelles Element erkannt werden, welches an die hellenistische Tradition anknüpft. Dasselbe gilt auch für die Eigenheit, dass die Zahl der Radialtreppen diejenige der Kerkides in der Regel übersteigt, dass somit auch entlang der Analemmata Radialtreppen angeordnet sind[6075]. Einzige Ausnahmen sind hier das römische Theater in Hierapolis sowie möglicherweise das grosse Theater von Laodikeia und Limyra. Auch für die Radialtreppen entlang den Analemmata gilt, dass sie bei griechischen Theatern[6076] üblich, bei westlichen römischen Theatern[6077] ebenso häufig vorhanden sind, wie sie fehlen.

Die Anzahl der Kerkides und der Radialtreppen ist für die Organisation des Zuschauerflusses wichtig. Man könnte daher denken, dass sie sich nach der Grösse des Koilons ausrichtet. Dies ist aber bei den kleinasiatisch römischen Koila nur bedingt der Fall. Unter den kleineren und mittelgrossen hier besprochenen Bauten haben Elaiussa Sebaste fünf, Limyra neun und Tlos elf Kerkides im ersten Rang. Nur fünf Kerkides gibt es in Alabanda. Von den grossen Bauten begnügt sich Sagalassos mit acht Kerkides, während in Aizanoi, Hierapolis, im grossen Theater von Laodikeia und in Nysa neun Kerkides gezählt werden. Elf Kerkides im unteren Rang gibt es in Perge, Selge und Side, dreizehn Kerkides hat Myra. Häufig sind bei griechischen Theatern[6078] wie auch bei westlichen römischen Theatern[6079] die Kerkides im oberen Rang verdoppelt. Dies ist auch bei allen grossen Theater des kleinasiatisch römischen Typus der Fall[6080], wo eine Verbesserung der Zirkulationswege in den grossen oberen Rängen besonders angezeigt war. Einzige Ausnahme ist Hierapolis, dessen Koilon über besonders wenige Radialtreppen verfügt; hier sind jedoch verschiedene Zugangsmöglichkeiten von aussen ins Koilon, nicht nur auf das Diazoma vorhanden. Dennoch wird die Zirkulation über die wenigen Treppen kaum sehr fliessend gewesen sein.

Bei der Kerkiseinteilung im oberen Rang lassen sich auch Besonderheiten beobachten. In Nysa[6081] sind die beiden äussersten Kerkides schmaler als die übrigen; sie sind daher im zweiten Rang nicht verdoppelt worden[6082]. In Side finden sich im oberen Rang oberhalb der *aditus* zwei zusätzliche Kerkides. In Sagalassos liegt nicht bloss eine Verdoppelung der Kerkiszahl vor, sondern die Kerkisachsen sind um einen Viertel der Breite der Kerkides des unteren Koilons verschoben. Auf diese Art und Weise war es möglich, eine besonders harmonische Treppenführung vom Diazoma in den oberen Rang zu erreichen[6083]. In Myra bleibt unsicher, ob der obere Rang, dessen Flügel nicht erhalten sind, einmal in seiner ganzen Breite umlief. Schliesslich ist noch auf Tlos zu verweisen, wo im unteren Rang die äusseren Kerkides schmaler waren; im umlaufenden oberen Rang waren die äussersten Kerkides nicht verdoppelt.

Die Verbindung zwischen Koilon und Bühnenhausbereich

Das römische Theater des westlichen Typus ist nicht zuletzt dadurch ausgezeichnet, dass der Zuschauerbereich und der Bühnenhausbereich fest miteinander verbunden sind[6084]. Eine halbkreisförmige Cavea, an welche der Bühnenbereich direkt angebaut werden konnte, erleichterte die Realisierung einer solchen geschlossenen Architekturform. Beim griechischen Theater sind dagegen Koilonbereich und Bühnenhausbereich nie vollständig zusammengewachsen, auch wenn sie, auch dies nicht immer, mit Parodostoren verbunden worden sind[6085]. Die überzogene Koilonform verhinderte ein wirkliches Zusammenwachsen, auch nachdem im Lauf des Hellenismus die Parodoi ihre dramatische Funktion immer mehr

6073 Dazu oben 91f.
6074 Dazu oben 339f.
6075 In Alabanda sind Treppen entlang der Analemmata nicht erhalten, aber möglich.
6076 cf. oben 94.
6077 cf. oben 346.
6078 Dazu oben 98.
6079 Dazu oben 345f.
6080 In Aizanoi ist die Einteilung des zweiten Rangs nicht bekannt, ebensowenig im mittelgrossen Theater von Limyra.
6081 Der Plan bei De Bernardi 3, Taf. 21 ist hier nicht zutreffend. cf. dazu den Katalogteil *s. v.*
6082 Schmalere äussere Kerkides begegnen bei griechischen Theatern auch sonst gelegentlich, cf. die Beispiele oben 93–95.
6083 cf. auch unten 613.
6084 Dazu ausführlicher oben 261.
6085 Dazu oben 24f.

verloren hatten[6086]. Als Zugänge für die Zuschauer behielten die Parodoi weiterhin ihre Funktion[6087].

Bei den kleinasiatisch römischen Theatern mit ihren überzogenen Koila führte der westliche Einfluss demgegenüber zu einer geschlossenen Grundrissform. Bei einer Reihe von zumeist späthellenistischen Theatern des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr. wies das Proskenion abgeschrägte Flügel auf, sodass man, wenn auch sachlich ungenau, von trapezförmigen Proskenien spricht[6088]. Bei den meisten dieser Bauten ist der schräge Teil des Proskenions parallel zur Analemmaschräge geführt, so dass eine optische Angleichung der beiden getrennten Baukörper erfolgt. Von den vier oben aufgeführten späthellenistischen kleinasiatischen Theatern am Übergang zur Kaiserzeit haben zwei, nämlich Aphrodisias[6089] und Arykanda, ein trapezförmiges Proskenion; in Prusias ist das Proskenion nicht freigelegt, doch dürfte es auf Grund der gesamten Grundrissform ebenfalls trapezförmig gewesen sein; in Patara ist von einem älteren hellenistischen Bühnenhaus nichts sicheres bekannt, doch sind wohl, wie früher dargelegt wurde[6090], zwei Waffenreliefs mit einem solchen zu verbinden. Der trapezförmige Proskeniontypus ist also gerade auch im Übergang zur Kaiserzeit gut belegt. Für den neuen kleinasiatisch römischen Bautypus genügte es, das Proskenion bis an die Analemmata vorzuschieben, um einen geschlossenen Grundriss zu erreichen. An die Stelle der offenen Parodoi hellenistischer Tradition taten dann oft überwölbe *aditus* der römisch westlichen Art, die in den Koilonflügeln untergebracht waren. Eine Verbindung der beschriebenen Art zwischen Koilon und Proskenion findet sich in Alabanda, Hierapolis, Limyra, Nikaia (Iznik), Nysa, Perge, Philadelphia[6091], Selge und Side, wohl auch in Aizanoi, wo der Bereich verschüttet ist. In Limyra, Nikaia (Iznik)[6092], Perge, Selge und Side sind *aditus* nachgewiesen, welche überwölbt oder, im Fall von Perge, horizontal abgedeckt sind. In Alabanda fehlen *aditus*, dafür sind in den Flügeln radiale Zugangskorridore auf das Diazoma in hellenistischer Tradition[6093] vorhanden. In Hierapolis gibt es gleichfalls keine *aditus* in den Orchestrabereich; dagegen enthalten die Flügel auf beiden Seiten geländebedingt je unterschiedliche überwölbte Zugangssysteme auf das mittlere Diazoma. Auch in Nysa sind keine *aditus* vorhanden, dafür finden sich die schon genannten im Winkel geführten Treppenaufgänge, die in hellenistischer Tradition zu verstehen sind[6094]. Das eigentliche Bühnenhaus ist im Vergleich zum Koilondurchmesser nicht sehr lang. Um die architektonische Verbindung mit den Analemmata sicherzustellen musste seitlich je ein Flügelraum angefügt werden. In Sagalassos besteht zwischen den Analemmata und dem Bühnenhausbereich ein Zwischenraum. Dieser ist aber so gering, dass hier kaum Zugänge gelegen haben können. Eigentliche *aditus* fehlen, während im Westflügel ein komplexes Aufgangssystem eingebaut ist. In Myra ist die Proskenionfront nicht bis zu den Innenecken des Koilons vorgeschoben. Die Verbindung zwischen Bühnenbereich und Analemmata erfolgt durch überwölbte *aditus*, welche die traditionelle Position der hellenistischen Parodoi einnehmen. Tatsächlich scheint die Überwölbung sekundär zu sein, das Theater von Myra hätte dann zunächst die hellenistische Parodosform aufgenommen. Offene Parodoi in hellenistischer Tradition gibt es schliesslich in Elaiussa Sebaste und wohl auch in Tlos[6095]. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die geschlossene Grundrissform bei den Theatern des kleinasiatisch römischen Typus nicht konsequent verwirklicht wurde. Bei einzelnen Bauten wurden weiterhin offene Parodoi bevorzugt. Bemerkenswert ist auch, dass in Alabanda und Nysa (nur auf der Westseite) statt der *aditus* römisch westlicher Art überwölbte Radialzugänge in hellenistischen Art von aussen auf das Diazoma errichtet worden sind. Dies hängt wohl mit einer sehr frühen Entstehungszeit dieser Bauten zusammen; das Koilon von Nysa geht in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. zurück. Welche Lösung im grossen Theater von Laodikeia getroffen wurde, ist bisher nicht zu erkennen.

Der Eindruck eines geschlossenen einheitlichen Bauwerks entsteht allerdings nur, wenn man den Grundriss betrachtet. Tatsächlich ist die Verbindung von Bühnenbereich und Koilon viel weniger eng, als dies bei westlichen Theatern der Fall ist. Im Westen sind seitlich der Bühne die

6086 cf. oben 176f.

6087 cf. oben 176f. Auch 185. 202.

6088 Zu diesen oben 185f.

6089 In Aphrodisias ist die relative Zeitstellung des Koilons in Bezug auf den Bühnenhausbereich mit dem Proskenion nicht eindeutig geklärt, cf. den Katalogteil *s. v.*

6090 cf. oben 185 und den Katalogteil *s. v.* Patara, Theater.

6091 cf. den Steinplan bei R. Meriç, KST 9, 2, 1987, 245 und den Katalogteil *s. v.*

6092 cf. die Rekonstruktionszeichnung bei B. Yalman, KST 12, 1, 1990, 390, Plan 2. Hier führten die *aditus* nicht direkt, sondern aus einer seitlichen Kammer nach innen.

6093 Zu dieser Zugangsform oben 119–121.

6094 Vergleichbare Zugänge gab es im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander, cf. oben 121.

6095 Unbekannt bleibt die getroffene Lösung in Amastris sowie in Anazarbos, im römisches Theater von Pergamon, in Pessinus und in Tripolis, wo die entsprechenden Teile des Baus verschüttet sind.

parascaenia und die *basilicae* angeordnet, die, wie dies etwa in Arausio noch deutlich ist, Obergeschosse aufwiesen, welche die Höhe des oberen Caveaabschlusses erreichten[6096]. Bei den kleinasiatisch römischen Theatern ist der Bühnenhausbereich, weil keine seitlichen Räume vorhanden sind, immer deutlich weniger breit als das Koilon; die Verbindung zwischen Bühnenbereich und Koilon wird nur mit den Mauern erreicht, welche die Bühne auf der Schmalseite begrenzen. Dies ist in Alabanda und Limyra der Fall, während in Hierapolis und Nysa seitliche Räume vorhanden sind. Wie weit diese Seitenmauern und seitlichen Räume im Einzelfall hochgezogen waren, lässt sich kaum mehr ausmachen. Fest steht jedoch, dass sich allein schon wegen der geringeren Breite des Bühnenbereichs im Vergleich zum Koilon im Aufgehenden kein einheitlicher oberer Abschluss von Koilon und Bühnenhauskomplex erreichen lässt, der Eindruck eines einheitlichen geschlossenen Baukörpers sich damit nicht erzielt werden kann.

Dies gilt auch für diejenigen Theater, bei welchen die Verbindung zwischen Bühnenhausbereich und Koilon enger gestaltet ist. In Side sind die inneren Abschlüsse der Analemmata mit dem Bühnenhaus verbunden. In Selge waren die jetzt eingestürzten Sitzreihen oberhalb der *aditus*, wie bei westlichen römischen Theatern, bis an die Frontmauer des Bühnenhauses vorgezogen, in Perge reichen sie bis an die schräge Bühnenfront, welche hochgezogen worden ist. Offen bleibt, ob diese besonderen Bereiche des Sitzhauses die Funktion von *tribunalia* römischer Art[6097] gehabt haben, d. h. besonderen Kategorien von Zuschauern vorbehalten blieben; zumindest in Perge scheinen sie direkt aus dem Bühnenhausinnern zugänglich gewesen zu sein, wie dies für *tribunalia* der westlichen Art charakteristisch ist[6098]. Auch in Nikaia (Iznik) hat es von den Seitenräumen der Bühne, eigentlichen *parascaenia* her zugängliche *tribunalia* gegeben, deren Treppenaufgänge von der Bühne nachgewiesen sind. Die früher in Anazarbos beobachteten *tribunalia* sind heute nicht mehr sichtbar[6099]. *tribunalia* oberhalb der *aditus* können auch in Limyra vermutet werden. Weil das Bühnenhaus weniger breit ist als das Koilon, lassen sich nur einige Sitzstufen des unteren Rangs vorziehen. Damit entsteht notwendigerweise in der Ansicht des Bauwerks von aussen eine Lücke zwischen dem oberen Koilon und dem Bühnenhauskomplex, wie dies die Aufrissrekonstruktion von Perge[6100] deutlich zeigt. In Side ist eine Lücke zwischen Bühnenhaus und Koilon vermieden worden, indem die Bühnenfront bis zu den Analemmata vorgeschoben wurde. Damit entsteht eine geschlossenere Wirkung; die gegen die Orchestra hin schräg abfallenden Analemmata überragen seitlich das Bühnenhaus[6101]. Ob oberhalb der eingestürzten *aditus tribunalia* vorhanden waren, bleibt offen. In Hierapolis ist zwischen dem Bühnenhaus und dem Analemma ein nur auf der Nordseite erhaltener überwölbter seitlicher Raum eingebaut worden, dessen Höhe durch die Höhe der Analemmata gegeben ist. Auf beiden Schmalseiten der Bühne sind die Mauern bis zu den Analemmata geführt; sie erreichen die Höhe des mittleren Diazomas.

Der obere Koilonabschluss

Bei den frei gebauten Theatern im Westen wird die Aussenfassade der Cavea oft von einer Umgangsporticus gebildet, die meist eine zwei- oder mehrstöckige Bogenarkadenordnung zeigt. Solche Umgangsportiken finden sich auch dort, wo nur der obere Teil der Cavea frei errichtet ist. Eine vergleichbare Lösung begegnet bei den kleinasiatisch römischen Theatern nur in Side, wo eine zweigeschossige Bogenarkadenreihe mit dahinterliegendem Umgangskorridor vorhanden war[6102]. Eine in Resten erhaltene obere Umgangsporticus gab es auch in Anazarbos, während in Aizanoi ein geschlossener äusserer Ringkorridor vorhanden war, ebenso in Tlos, wo der Ringkorridor jedoch nicht ganz umlief. In Elaiussa Sebaste wird der Koilonabschluss gegen aussen ebenfalls durch einen nur teilweise erhaltenen Umgangskorridor hinter den Sitzreihen der *summa cavea* gebildet[6103]. In Nikaia (Iznik) öffneten sich die Radialkammern des äusseren Kreises direkt nach aussen, eine Lösung, wie sie im Westen nur bei frühen Bauten zu belegen ist[6104]; eine Beeinflussung von dort dürfte daher kaum anzunehmen sein[6105]. In Selge gibt es eine Reihe von Kammern, die Zugänge von aussen enthielten und zusammen mit dazwischen liegenden massiv errichteten Partien den oberen Rang trug[6106]; der

6096 Deutlich ist auch Vitr. V 7, 4, welcher fordert, dass Cavea und Bühnenhaus gleich hoch sein müssen.

6097 cf. oben 348–350.

6098 Dazu oben 349.

6099 cf. den Katalogteil *s. v.*

6100 J. Inan u. a., AA 2000, 289, Abb. 3.

6101 cf. die Schnittrekonstruktion bei A. M. Mansel, Die Ruinen von Side (1963) 125, Abb. 101.

6102 cf. die Schnittrekonstruktion bei Mansel, Side a. O. Abb. 101. Erhalten ist nur das untere Arkadengeschoss.

6103 cf. Spanu/Meucci, Elaiussa Sebaste 1 a. O. (oben Anm. 5323) 192–195, Abb. 124–126 zum oberen Koilon.

6104 cf. oben 304, z. B. Cales, Minturnae.

6105 Unbekannt ist, wie der Radialkammerkranz des römischen Theaters von Pergamon nach aussen abgeschlossen war.

6106 cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*, dazu die Pläne De Bernardi 1, Taf. 14f., auch den Schnitt Taf. 13 B). Im Weiteren Machatschek/Schwarz, Selge a. O. (oben Anm. 5289) Taf. 12.

äussere Koilonabschluss wird durch eine Umfassungsmauer gebildet, in welcher sich Zugangstore öffnen; in geringem Abstand dahinter liegt die bei der Erbauung des oberen Rangs senkrecht abgearbeitete Felswand. In Limyra hat der äussere Koilonabschluss die Form einer unregelmässigen sehr dicken Umfassungsmauer; diese Mauer war allerdings nicht sichtbar, da das anstehende Gelände sie verdeckt hat, gegen welches sie gebaut worden ist. Bei den Theatern mit vollständig an das Gelände angelehntem Koilon, in Alabanda, Hierapolis, Myra, Nysa, Perge, Pessinus, Philadelphia, Sagalassos und Tripolis gab es ausser im gemauerten Flügelbereich keine Aussenfassaden.

Als oberer Abschluss des Koilons war zumeist ein breiter Umgang vorhanden, wie er in Hierapolis, Selge und Tlos nachgewiesen ist und möglicherweise auch in Sagalassos[6107] vorhanden war. In Limyra sind oberhalb der Gewölbescheitel des oberen Ranges keine Reste erhalten. In Alabanda ist oberhalb des überzogenen Koilons sekundär ein zusätzlicher Rang angefügt worden, welcher nur einen Kreissektor einnimmt und durch zwei seitliche Zugänge zu erreichen war. Eine *porticus in summa cavea* mit Pfeilern in westlicher Tradition[6108] scheint es nur in Perge gegeben zu haben, doch ist sie dort sekundär eingefügt. Von einer angeblichen *porticus in summa cavea* im grossen Theater von Laodikeia sind heute keinerlei Reste erhalten; ihre Existenz bleibt zweifelhaft. Ganz unsicher bleibt, ob es solche Portiken in Myra oder in Side gegeben hat, wo keine Hinweise am Bau vorhanden sind. In Nysa war eine obere Umfassungsmauer vorhanden. Nichts bekannt ist über den oberen Abschluss des Koilons in Aizanoi, Amastris, Anazarbos, Nikaia (Iznik), im römischen Theater von Pergamon, in Pessinus, Philadelphia (Alaşehir) und Tripolis.

Schliesslich bleibt festzuhalten, dass es nur in einem einzigen der kleinasiatisch römischen Theater, in Tlos möglicherweise einen Theatertempel gegeben hat, wie sie im Westen nicht selten sind[6109]; jedenfalls sind im Sturz des oberen Diazomas und in der Lücke der Umfassungsmauer monumentale Architekturglieder zu beobachten.

[6107] cf. den Katalogteil *s. v.*

[6108] Zur *porticus in summa cavea* im Westen cf. oben 367–371. Für Vitr. V 6, 4 gehört eine solche zu den üblichen Elementen eines Theaters.

[6109] Zu den typisch westlichen Caveatempeln oben 371–374. Dort mit Anm. 3595 auch zu vermeintlichen hellenistischen Vorläufern in Kleinasien.

Der Bühnenhausbereich

Für die Untersuchung des Bühnenhauses und auch der Orchestra der kleinasiatisch römischen Theater steht nur ein Teil der Beispiele für diesen Bautypus zur Verfügung, denn in Amastris, in Anazarbos, im römischen Theater von Pergamon[6110], in Pessinus und in Tripolis sind diese Bereiche verschüttet oder nicht erhalten.

Proskenion und Orchestra

Bei der Herausbildung des westlichen römischen Theaters ist das hohe hellenistische Proskenion[6111] durch einen niedrigen und tieferen Bühnentypus, das *pulpitum*, ersetzt worden[6112]; das früheste bekannte *pulpitum* findet sich im bald nach 80 v. Chr. errichteten *theatrum tectum* von Pompeii. Bei den kleinasiatisch römischen Theatern wurde die hohe Bühne dagegen beibehalten, es ist daher richtig, hier weiterhin von Proskenion zu sprechen[6113]. Die Bühnentiefe dieser hohen Proskenien ist, verglichen mit früheren hellenistischen Beispielen[6114], sehr beträchtlich. Dies hängt mit der Trapezform der Bühne zusammen und kann nicht vom westlichen Vorbild hergeleitet werden. Wie der Vergleich mit hellenistischen trapezförmigen Proskenien[6115] wie z. B. Aphrodisias[6116], Arykanda[6117], Kelainai[6118], Pinara[6119] oder Termessos[6120] zeigt, ist bereits dort die Bühnentiefe deutlich grösser als bei den traditionellen Proskenien, deren Front parallel zur Front des Bühnenhauses geführt ist. Bei den kleinasiatisch römischen Proskenien wird die Tiefe zudem auch von den Proportionen des Bühnenhauses im Bezug auf das Koilon mitbedingt, mit welchem sie verbunden werden.

Die absolute Bühnenhöhe der kleinasiatisch römischen Theater ist ebenfalls mit derjenigen der hellenistischen Proskenien zu vergleichen, die sich zwischen 2,5 m und 3 m

[6110] Hier standen um 1870 noch Teile der Rückwand des Bühnenhauses aufrecht, cf. den Katalogteil *s. v.*

[6111] Zu diesem oben 170–173.

[6112] Dazu oben 440–455.

[6113] Ein 2,06 m hohes Proskenion hat auch das im Übrigen dem westlichen Grundrisstypus folgende grosse römische Theater von Gortyn auf Kreta.

[6114] cf. dazu die Bühnentiefe, die bei den einfachen hellenistischen Proskenien bei 2,5 bis 3 m lag, oben 188f.

[6115] Diese sind oben 185–187 zusammengestellt.

[6116] cf. den Plan bei Erim/Smith, Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 68, Abb. 1.

[6117] cf. Knoblauch/Witschel, AA 1993, 242, Plan 3.

[6118] cf. A. Topbaş, MKKS 1, 1991, 318, Plan 5.

[6119] cf. den unvollständigen Plan bei De Bernardi 2, Taf. 19 und den Katalogteil *s. v.*

[6120] cf. den Plan bei De Bernardi 2, Taf. 1.

bewegt[6121]. Das Proskenion in Hierapolis ist 3,66 m hoch, das besonders niedrige in Limyra nur etwa 2 m, dasjenige in Nysa 2,53 m, dasjenige in Myra 2,6 m, dasjenige in Perge 3,1 m[6122] und dasjenige in Side 3 m[6123]. In Elaiussa Sebaste ist die Höhe des Proskenions nicht erhalten, doch zeigt er erhaltene Unterbau der Bühnenfront[6124], dass es ebenfalls hoch gewesen sein muss.

Die Front der hellenistischen hohen Proskenien wird meist durch eine Reihe von Stützen gebildet, welche die Form von Halbsäulenpfeilern[6125] mit Falzen zur Aufnahme von Pinakes[6126] und Türen oder, seltener, von Vollsäulen[6127] oder blossen Pfeilern[6128] habe. Bei den trapezförmigen hellenistischen Proskenien stehen Stützen dieser Art an der Vorderseite, während die Flügel, mit Ausnahme von Aphrodisias[6129], aus geschlossenen Mauern bestehen, in welchen Türöffnungen zu liegen kommen[6130]. Bei den hohen Proskenien des kleinasiatisch römischen Typus ist die Front, wie im Übrigen auch bei den niedrigen westlichen *pulpita*, geschlossen. Doch gibt es dafür bereits hellenistische Vorbilder, sodass auch hier kein direkter Einfluss aus dem Westen anzunehmen ist; bei den niedrigen *pulpita* konnten keine begehbaren Öffnungen angebracht werden, ein Säulenschmuck wurde, wo er vorhanden war, vor die geschlossene Wand gestellt. Geschlossene hellenistische Proskenien waren offenbar selten. Ein sicheres Beispiel aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. ist Termessos[6131], wo als Dekoration Waffenreliefs vorhanden sind. Ähnlich scheint auch das vielleicht auch ins 2. Jahrhundert v. Chr. datierte Proskenion der Phase 4 von Miletos[6132] ausgestaltet gewesen zu sein, doch ist die Evidenz nicht ganz eindeutig. Auch in Westsizilien gibt es Beispiele für geschlossene hohe Proskenien[6133]. In unserem Zusammenhang reicht der Nachweis aus, dass es geschlossene Proskenien bereits im Hellenismus gegeben hat.

Anders als die hohen hellenistischen Proskenien, welche einen Holzboden hatten, werden bei den kleinasiatisch römischen Theatern und auch sonst im römischen Theaterbau Kleinasiens[6134] oft feste Böden eingebaut. In Philadelphia sitzen Steinplatten auf einem Unterbau aus Stützen und Architraven. In Alabanda hat neben dem Proskenion auch der Bühnensaal einen Steinplattenboden, welcher auf einem Unterbau aus Säulen und Architraven aufsitzt. In Hierapolis[6135] sitzen die Steinplatten des Bodens auf flachen Gurtbögen in Haustein. In Myra[6136], Nysa und Perge lag der Proskenionboden auf eingezogenen Gewölben. Demgegenüber war in Limyra ein traditioneller Holzboden vorhanden, wie die Schlitze für die tragenden Balken in der Wand des Bühnenhauses zeigen. Ein Holzboden war auch in Nikaia (Iznik) vorhanden, die Balkeneinlassungen an der Bühnenwand und an der Analemmawand sind noch sichtbar. Auch in Elaiussa Sebaste war der Bühnenboden aus Holz; er sass im zweiten Bauzustand auf drei Reihen von säulenförmigen Stützen. In Side ist das Proskenion weitgehend zerstört, so dass zum Boden keine Aussagen gemacht werden können.

Aus dem Hyposkenion, das angesichts der Proskenionhöhen wie bei den hellenistischen Theatern begehbar war, führten in der Regel Türen in die Orchestra. Während sich in Hierapolis nur eine Mitteltür findet, gibt es in Perge neun Türen, in Myra sieben Türen im geraden Teil und zweimal drei Türen im schrägen Teil der Proskenionfront. In Alabanda sind es fünf Türen, denen fünf nicht ganz in der selben Achse angeordnete Türen aus dem Hyposkenion ins Bühnenhaus entsprechen. In Side sind drei Türen vorhanden, die sich auf Durchgänge unter dem ganzen Bühnenhaus hindurch öffnen und denen drei Türen in der Rückwand des Bühnenhauses entsprechen[6137]. Drei Türen ins Hyposkenion gibt es auch in Nysa, zwei weitere führen ausserhalb der Orchestra ins Koilon. Keine Tore im Proskenion sind bisher im nur teilweise ausgegrabenen Pro-

6121 cf. oben 188f.

6122 cf. A. Öztürk, AA 2000, 291. Bei manchen anderen kleinasiatisch römischen Bauten ist die Proskenionhöhe nicht bekannt, weil das Orchestraniveau bei der Freilegung nicht erreicht worden ist, oder weil Angaben dazu in den Publikationen fehlen, so für Philadelphia.

6123 cf. Mansel, Side a. O. (oben Anm. 6101) 134.

6124 cf. E. Borgia, Dionysus ex machina. Rivista online sul teatro antico 1, 2010, 311, Abb. 15.

6125 cf. oben 189-191.

6126 cf. oben 197-199.

6127 cf. oben 197.

6128 cf. oben 197f.

6129 cf. oben186 und den Katalogteil *s. v.*

6130 cf. oben 185.

6131 cf. oben 192. Dazu die Abbildung bei Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. (oben Anm. 269) Taf. 172, 2.

6132 cf. oben 185 mit Anm. 1614.

6133 cf. oben 201.

6134 Dazu allgemein unten 651–653.

6135 Nur durch Sondagen ist die Existenz eines älteren Proskenions nachgewiesen, über dessen Aussehen im Einzelnen nichts bekannt ist.

6136 Hier ist das parallel zur Bühnenfront liegende Doppelgewölbe, für dessen Auflager Teile der Quaderwand im Hyposkenion abgearbeitet werden mussten, sekundär eingebaut; cf. P. Knoblauch/H. Y Özbek, Neuere Untersuchungen zur *scaenae frons* des Theaters von Myra, in: Fremde Zeiten. Festschrift für Jürgen Borchhardt (1996) 193.199, Abb.10. 12.

6137 cf. den Plan bei J. Inan u. a., AA 2000, 289, Abb. 3.

skenion in Limyra sowie in Elaiussa Sebaste nachgewiesen.

Die Ausschmückung der Proskenionfronten war, soweit noch zu erkennen, je nach Bau sehr unterschiedlich. Vergleichsweise schlicht war die Gestaltung in Myra, wo das Proskenion mit einem profilierten Sockel versehen ist, der in den schrägen Partien fehlt[6138]; zum Proskenionschmuck dürfte, möglicherweise als oberer Abschluss, auch ein dorischer Fries gehört haben. In Alabanda stand vor der Proskenionfront auf vier niedrigen Sockeln, die von den Türen aus dem Proskenion unterbrochen wurden, eine Reihe von insgesamt 22 kleinen Säulen mit ionischen Basis; die Kapitelle scheinen nicht erhalten zu sein[6139]. In Perge waren oberhalb der Türen Eroten-Jagdfriese angebracht[6140]. In Sagalassos gab es zwischen Bogen an der Proskenionfront Reliefs mit Tierkämpfen[6141]. Besonders reich ist die Ausschmückung des Proskenions in Hierapolis, das einer zweiten Bauphase zugehört. Die weitgehend eingestürzte Front konnte aus den im Wesentlichen erhaltenen Elementen wieder aufgerichtet werden[6142]. Hier findet sich eine sehr reich ornamentierte Nischenfront, wobei seitlich der Mitteltür jeweils zwei Halbrundnischen, eine Rechtecknische, eine Halbrundnische und eine weitere Rechtecknische angeordnet sind. Vor der Front stehen verkröpfte korinthische Säulen. Das Gebälk ist mit einer reichen Abfolge von Ornamenten überzogen. Die Halbrundnischen haben einen bogenförmigen Abschluss mit einer muschelartig geriefelten Halbkuppel, während die Rechtecknischen mit geraden Architraven versehen sind.

Die zahlreichen Türen aus dem Hyposkenion in die Orchestra legen nahe, dass dieser weiterhin eine Funktion zugekommen sein muss. Gegenüber dem Koilon war die Orchestra in der Regel durch einen mehr oder weniger hohen Sockel abgetrennt, dessen Höhe aber hinter derjenigen des Proskenions zurückblieb[6143]. Nur in Alabanda reichen die Sitzreihen, welche unten mit einer Fussbank in hellenistischer Bautradition abschliessen, bis in die Orchestra hinunter, was wohl mit der frühen Zeitstellung zusammenhängt. Eine Balustrade auf dem Sockel ist inschriftlich in Side bezeugt, doch gehört sie dort möglicherweise erst in den Zusammenhang der Umwandlung zur Arena[6144]. Die Verbindung zwischen Orchestra und Koilon war meist eingeschränkt und nicht für grössere Mengen von Benutzern geeignet. In Hierapolis und in Nikaia (Iznik) sind an den Koilonflügeln zwei Treppen vorhanden, in Side zwei Treppen in der Fortsetzung von zwei mittleren Radialtreppen des unteren Ranges. Nur in Myra ist die Zahl der Treppen grösser; vorhanden sind fünf Treppen vor der Mitte der dritten, fünften, siebten, neunten und elften Kerkis sowie je eine Treppe an den Innenecken des Koilons. In Nysa ermöglichten drei Türen aus dem Proskenion den Zugang in die Orchestra; die seitlichen Treppen wurden sekundär zugesetzt. Die Doppeltreppe vor der Bühne wurde erst in spätantiker Zeit eingebaut. Keine Treppen vom Koilon in die Orchestra hinunter gibt es in Perge. Damit bleibt auch der Nutzen von *aditus*, wo solche vorhanden sind, beschränkt, da der Aufgang aus der Orchestra in das Koilon nur ungenügend oder gar nicht gewährleistet ist. In Nikaia (Iznik) führt vom inneren *aditus*-Ende ein Aufgang in das Koilon und eine Treppe in die Orchestra hinunter[6145]. In Myra, wo die *aditus* sekundär durch den Umbau von Parodoi des hellenistischen Typus entstanden sind, öffnen sie sich in die Orchestra, von welcher aus ein Aufgang ins Koilon, wie erwähnt, über eine Reihe von Treppen möglich ist. In Perge, Selge[6146] und Side, wo sie von aussen in die Orchestra führen, und wohl auch in Limyra[6147], wo die *aditus* im Winkel durch die Koilonflügel geführt sind, konnten die *aditus* von den Zuschauern kaum genutzt werden. Eine wirkliche Funktion kommt ihnen daher kaum zu. Offensichtlich hatten die *aditus* insbesondere die Aufgabe, die architektonische Verbindung zwischen dem Koilon und dem Bühnenhausbereich zu bilden und zusätzliche Sitzreihen zu tragen, welche jedenfalls bei einigen Bauten, so in Limyra, Perge und Selge, die Funktion von *tribunalia* gehabt haben dürften[6148].

Schliesslich ist nach der Funktion zu fragen, welche die Orchestra in den kleinasiatisch römischen Bauten gehabt hat[6149]. Der Orchestraboden besteht in Alabanda, Elai-

6138 cf. Knoblauch/Özbek, Neuere Untersuchungen a. O. 196, Abb. 9; 200, Abb. 19.

6139 Eine Publikation des heute (Oktober 2005) fast vollständig freigelegten Theaters fehlt bisher.

6140 cf. A. Öztürk, AA 2000, 291 und die Rekonstruktionszeichnung Abb. 5.

6141 cf. die Rekonstruktionszeichnung von De Bernardi 2, Taf. 8, B, auch 35f., Abb. 91f.

6142 cf. die Rekonstruktionszeichnung bei De Bernardi 1, Taf. 21.

6143 In Selge beträgt die Sockelhöhe 1,24 m.

6144 J. Nollé, Side im Altertum. Geschichte und Zeugnisse 2. IK 44 (2001) 459, no. 141.

6145 cf. B. Yalman, KST 8, 2 (1986) 247, Plan 2, auch 252f., Abb. 8–10; KST 15, 2, 1993 (1995) 446f., Abb. 7. 10.

6146 cf. die Schnittzeichnung bei De Bernardi 1, Taf. 13.

6147 Hier bleibt offen, ob die Radialtreppen bis in die Orchestra geführt waren, welche bisher nicht freigelegt ist.

6148 cf. oben 595.

6149 Auf die Frage nach der Funktion ist bei der Diskussion der übrigen römischen Theater in Kleinasien zurückzukommen, cf. unten 632f.

ussa Sebaste und Perge aus Marmor, in Side findet sich dagegen ein gestampfter Erdboden, der möglicherweise in Zusammenhang mit der Einrichtung einer Arena steht. In Selge und in Side ist ein Euripos nachgewiesen, der die Entwässerung erleichterte. Die Zugänge in die Orchestra, unter welchen Türen aus dem Hyposkenion am wichtigsten gewesen sind, machen deutlich, dass die Orchestra insbesondere im Zusammenhang mit dem Bühnenhaus genutzt wurde. Dabei wird man allerdings kaum an die Wiederaufführung klassischer Dramen der griechischen Zeit denken[6150], wie sie in hellenistischer Zeit teilweise üblich war. Die Orchestraböden aus Stein, wie sie auch bei den westlichen römischen Theatern üblich waren[6151], waren wegen ihrer harten Konsistenz für Chordarbietungen und auch für Tanzdarbietungen anderer Art wenig geeignet. In den westlichen Theatern war der zentrale Bereich der Orchestra nicht weiter genutzt, sondern nur noch Restraum, wie er durch die Grundrissform notwendigerweise entsteht. An ihrem Rand befanden sich die Stufen für die *subsellia* der Magistratspersonen[6152]. Solche Stufen für *subsellia* gibt es in den kleinasiatischen Theatern nicht, und sie sind dort auch kaum zu erwarten, denn ihr Vorhandensein hängt mit einem besonderen, typisch römischen Verständnis von er Würde der Magistrate zusammen. Für die Aufstellung von Ehrensitzen am Orchestrarand oder in der Orchestra gab es neben den römischen insbesondere auch griechische Vorbilder, denn in den griechischen Theater stand die Prohedrie am Orchestrarand, Einzelsessel konnten zudem seit dem vorgerückten Hellenismus auch in der Orchestra selber aufgestellt werden[6153]. Die Sicht auf die hohe Bühne war allerdings weit weniger attraktiv als im Fall der westlichen Theater mit ihren niedrigen *pulpita*. Dieser Einwand gilt nicht nur für die kleinasiatisch römischen Bauten, sondern auch für die hellenistischen Proskenion-Theater[6154]. Angesichts der Dokumentationslage bleibt offen, ob die hellenistische Tradition der Prohedrie auch bei den kleinasiatisch römischen Theatern weitergeführt worden ist; Zeugnisse dafür sind jedenfalls bisher nicht bekannt[6155]. Nirgendwo ist im Orchestrabereich bisher ein Altar nachgewiesen[6156], der auf eine kultische Funktion hinweisen könnte. So bleibt insgesamt wohl nur die Annahme, dass die Orchestren, trotz bei manchen Bauten zahlreichen Zugangstüren, kaum mehr als Resträume gewesen sind, die keine eigentliche Nutzung hatten, falls sie nicht doch als Aufstellungsorte für bewegliche Prohedriebänke und Sessel genutzt worden sind.

Die Bühnenfront

Wie oben schon festgehalten wurde, gehört zu einem Theater des kleinasiatisch römischen Typus eine architektonische Bühnenfront nach westlichem Vorbild. Die einzige Ausnahme bildet das Bühnenhaus von Tlos, wo Teile des Bühnenhauses hoch erhalten blieben und offensichtlich keine Sockelpostamente für eine davorgesetzte Säulenfront vorhanden sind[6157].

Architektonische Bühnenfronten sind in Aizanoi, Alabanda, Elaiussa Sebaste, Hierapolis, Limyra, Myra, Nikaia (Iznik), Nysa, Perge, Philadelphia, Sagalassos, Selge und Side nachgewiesen. Überall handelt es sich um gerade Säulenfronten, die Ausnahme bildet Aizanoi, wo sich im Zentrum eine Kurvennische findet[6158]. Auch das grosse Theater in Laodikeia zeigt eine grosse Kurvennische in der Mitte der Bühnenfront, doch bleibt, wie schon erwähnt, unsicher, ob der Bau zu den kleinasiatisch römischen Theatern zu zählen ist.

Die mehrgeschossige *scaenae frons* mit übereinandergestellten Säulenordnung ist ein typisch westlich römisches Element der Theaterarchitektur, auch wenn es ursprünglich von sizilischen Vorbildern hergeleitet ist[6159]. Bei der Diskussion der westlich römischen Theater ist die Entstehung und die Typologie der *scaenae frons* ausführlich dargestellt worden[6160]. Es hat sich gezeigt, dass die gerade Bühnenwand typologisch älter ist. Sie lässt sich bei römischen Theatern

6150 Zur Möglichkeit für die Wiederaufführung klassischer Dramen in hellenistischen Theatern oben 137.

6151 Dazu oben 390.

6152 cf. oben 387–390.

6153 Zur Prohedrie der griechischen Theater oben 122–129.

6154 Dazu oben 176–179.

6155 In Myra stehen in der Orchestra Lehnenbänke mit plastisch reich ausgearbeiteten Armstützen in Form von Sphingen und Delphinen; cf. Knoblauch/ Özbek, Neuere Untersuchungen a. O. (oben Anm. 6136) 191, Abb. 3. Diese sind dort jedoch neu aufgestellt worden und befanden sich ursprünglich auf dem mittleren Diazoma.

6156 Zu Altären in der Orchestra westlicher Theater oben 400–402.

6157 Schwierig zu beurteilen ist das Erhaltene in Elaiussa Sebaste, doch scheint eine Säulenfront vorhanden gewesen zu sein; cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

6158 In Philadelphia (Alaşehir) ist nur ein Teil des Bühnenhauses freigelegt, eine zentrale Nische lässt sich nicht ausschliessen, doch scheint eine solche angesichts der kompakten Konstruktion wenig wahrscheinlich. Im idealisierten Plan von Pessinus zeichnet Texier, Description 1 a. O. (oben Anm. 186) Taf. 62 (danach K. Bittel, AA 1967, 143, Abb. 1) das Bühnenhaus mit einer grossen Kurvennische, doch ist der Plan kaum zuverlässig, cf. dazu schon oben 590, Anm. 6053.

6159 Dazu oben 403f.

6160 Oben 403–440.

seit 80 v. Chr. nachweisen[6161], doch werden gerade Bühnenfronten im Westen auch noch während der ganzen Kaiserzeit errichtet[6162]. Die ältesten Nischenfronten sind dagegen erst im letzten Jahrzehnt vor der Zeitenwende, möglicherweise einige wenige Jahre früher errichtet worden[6163]. Auf die Typologie der Nischenfronten[6164] braucht hier nicht weiter eingegangen zu werden, da diese als Vorbilder für die kleinasiatisch römischen Theater kaum eine Rolle spielen.

Die hellenistischen griechischen Bühnenhäuser haben in der Regel einen gestreckten rechteckigen Grundriss[6165], und dies gilt auch noch für die oben genannten späthellenistischen Bauten in Arykanda und Prusias. Der Vergleich mit diesen lässt die grosse Nähe des Bühnenhauses in Tlos deutlich werden, dessen Abhängigkeit von späthellenistischen Vorbildern ist nicht zu übersehen. Ein Sonderfall, der oben ausführlich diskutiert worden ist[6166], ist Aphrodisias, dessen äusserlich in den Beginn der augusteischen Zeit datiertes Bühnenhaus hinter einem späthellenistischen trapezförmigen Säulenproskenion oberhalb des Proskenionniveaus eine gerade Bühnenwand der römischen Art mit Architekturschmuck zeigt. Es handelt sich um die älteste architektonische Bühnenwand des westlich römischen Typus in Kleinasien; sie findet sich allerdings nicht bei einem Theater des kleinasiatisch römischen Typus. Die typologische Einordnung des Theaters von Aphrodisias ist nicht eindeutig zu bestimmen, da das Verhältnis zwischen Koilon und Bühnenhaus nicht wirklich geklärt ist[6167].

In der hellenistischen Bautradition der Bühnenhäuser muss begründet sein, dass bei den kleinasiatisch römischen Theatern nur gerade Bühnenfronten begegnen[6168], trotz einer in anderen Bereichen durchaus vorhanden Vorliebe für Nischenarchitekturen, wie sie etwa in der Proskenionfront von Hierapolis zum Ausdruck kommt. Die Kurvennische in Aizanoi muss wohl durch besondere lokale, uns nicht mehr bekannte Gründe zu erklären sein; dasselbe muss für das grosse Theater von Laodikeia gelten. Bühnenfronten mit einer Kurvennische oder Halbrundnische im Zentrum sind im Westen seit augusteischer Zeit bekannt[6169], – die ältesten Beispiele sind Bovillae und Herculaneum – doch bleiben sie selten und scheinen eher für kleinere Bauten Verwendung gefunden zu haben, was für Aizanoi und für Laodikeia nicht zutrifft.

Was lässt sich über die Ausgestaltung der geraden Architekturfronten der kleinasiatisch römischen Theater im Einzelnen sagen? Zunächst fällt auf, dass diese Bühnenhäuser – es sind Aizanoi, Elaiussa Sebaste, Hierapolis, Limyra, Myra, Nysa, Perge, Philadelphia (Alaşehir), Sagalassos, Selge, Side und auch Tlos – in aller Regel fünf Bühnentore haben[6170], während bei den westlich römischen Bühnenhäusern drei Bühnentore die Regel sind[6171]. Eine Ausnahme bringt das Theater von Nikaia (Iznik), wo nur drei Tore vorhanden waren. In Nysa gibt es neben den fünf Bühnentoren noch je einen seitlichen Zugang durch die Flügelräume auf die Bühne. Wie schon Tlos im Vergleich mit Termessos zeigt[6172], ist in der Fünfzahl der Tore ein weiteres Element hellenistischer Tradition zu erkennen. Unter den schon mehrfach genannten Bauten aus der Übergangszeit vom späten Hellenismus in die Kaiserzeit sind in Arykanda von der Bühnenfront keine Reste erhalten, doch gibt es fünf Türen vom Bühnenhaus ins Hyposkenion, was eine entsprechende Zahl von Öffnungen im Hauptgeschoss vermuten lässt[6173]. Allgemein sind nur wenige hellenistische Bühnenhäuser mit nachgewiesener glatter Front bekannt, da zumeist, insbesondere auch in Kleinasien, Thyromatafronten bevorzugt worden sind[6174]. Dabei sind fünf Thyromata-Öffnungen am meisten verbreitet, doch sind auch Bühnenhäuser mit drei oder mit sieben Thyromata bekannt[6175]. In der Wahl von fünf Bühnentoren für die kleinasiatisch römischen Bühnenhäuser liegt ein weiteres Element vor, das aus der hellenistischen Tradition kommt.

Die Säulenzahl pro Geschoss richtet sich nach der Länge des Bühnenhauses, denn die Höhe der Säulenordnungen hatte vernünftigen Proportionen zu folgen. Was für die west-

6161 cf. oben 403–405.
6162 Dazu oben 412–417 mit den Beispielen.
6163 cf. oben 405–410.
6164 Dazu oben 417–433.
6165 Dies gilt natürlich nicht für die insgesamt eher früheren und zahlenmässig weniger häufigen Paraskenien-Bühnenhäuser; cf. dazu oben 162–167.
6166 cf. oben 404.
6167 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*
6168 Zur Frontgestaltung der übrigen kleinasiatischen Theater der Kaiserzeit unten 659.
6169 cf. oben 430f.
6170 Der Grundriss des Bühnenhauses des grossen Theaters in Laodikeia ist bisher im Einzelnen nicht bekannt.
6171 cf. oben 308.
6172 Zur Anzahl der Bühnentore in Termessos cf. oben 230.
6173 In Prusias nicht erhalten; das Bühnenhaus in Aphrodisias ist ein Sonderfall, hat aber gleichfalls fünf Türen vom Bühnenhaus ins Hyposkenion. Das Bühnenhaus mit fünf Toren in Patara ist im 2. Jahrhundert n. Chr. errichtet worden, vom Vorgängerbau ist nichts bekannt.
6174 Zu den Thyromata allgemein oben 222–228.
6175 Zur Anzahl der Thyroma-Öffnungen im Einzelnen oben 223f.

lichen Theater gilt[6176], hat auch für die kleinasiatisch römischen Bühnenhäuser Geltung. Dazu kommt, dass höhere Säulen wohl auch kostspieliger waren als kleinere. Eine minimale Säulenzahl ist durch die Bühnentore vorgegeben, zwischen welche mindestens ein Säulenpaar zu stehen kommen sollte; die Säulen stehen jeweils auf einem gemeinsamen Sockel[6177]. So ist es nicht überraschend, dass mehrfach zwölf Säulen im Erdgeschoss belegt sind, so in Nysa, Philadelphia (?) und Sagalassos, wobei auch seitlich der äusseren Bühnentore je ein Säulenpaar angeordnet wird. In Aizanoi kommt zu den zwölf Säulen der Front noch ein etwas grösseres Säulenpaar in der mittleren Kurvennische, was eine Gesamtzahl von 14 Säulen ergibt. Nur zehn Säulen gibt es in Limyra, da seitlich der äusseren Tore nur je eine Säule steht, ebenso in Elaiussa Sebaste. Eine geringere Zahl, nämlich acht Säulen, hat nur Nikaia (Iznik), der einzige Bau der Gruppe, bei welchem auch nur drei Bühnentore vorhanden sind. Eine Relation besteht auch zur Gesamtbreite des Bühnenhauses, die mit der Breite der Bühnenwand im Wesentlichen zusammenfällt und auch zur Gesamtbreite des Theaters in Relation steht. Bei den grossen Theatern mit 110 und mehr Metern Gesamtbreite liegt die Breite des Bühnenhauses über 50 m. Die Beispiele sind[6178] Myra mit 110 m und 54 m, Perge mit 113,2 m und 54,15 m, Selge mit 112 m und 53 m und Side mit 119 m und 62 m; die Breite des Bühnenhauses entspricht jeweils in etwa der halben Gesamtbreite. Eine sehr grosse Gesamtbreite von 120 m hatte auch das römische Theater von Pergamon, doch ist dort vom Bühnenhaus nichts bekannt. Nur wenig kleiner sind Aizanoi mit 103,5 m und 45,5 m, Hierapolis mit 106 m und 49,5 m (ohne Flügelbauten), Nysa mit 99 m und 37,5/50 m und Sagalassos mit 96 m und 34,5 m; hier liegt die Bühnenhausbreite teilweise deutlich unter der halben Gesamtbreite, so besonders in Sagalassos. Mittelgrosse Koila finden sich in Alabanda mit 82,3 und 51 m[6179] und in Nikaia (Iznik) mit 85 m[6180], während Anazarbos mit 58 m Gesamtbreite[6181], Elaiussa Sebaste mit 55 m und 22,5 m, Limyra mit 65,5 m und 28,5 m, Tlos mit 56 m und 36,5 m und Tripolis mit einer Gesamtbreite von etwa 60 m[6182] kleinere Bauten sind. Das Grössenverhältnis zwischen dem Koilon und dem Bühnenhaus variiert von Bau zu Bau. Tlos hat ein im Verhältnis zur Gesamtbreite sehr grosses Bühnenhaus, Elaiussa Sebaste ein besonders kleines[6183]; eine feste Regel lässt sich nicht ableiten. Es erstaunt nicht, dass bei den ganz grossen Bühnenhäusern auch die Säulenzahl über die von der Anzahl der Tore her notwendige Zahl von zehn oder zwölf hinausgeht. Eine grössere Säulenzahl brachte eine grössere Pracht und Prestigewirkung mit sich[6184]. 14 Säulen sind in Selge vorhanden, wo zwischen den drei mittleren Toren je drei Säulen standen. In Perge und in Side gibt es jeweils 18 Säulen; in Perge[6185] finden sich zwischen den drei mittleren Toren je vier paarweise angeordnete Säulen, in Side[6186] gibt es zwischen den fünf Bühnentoren je vier paarweise angeordnete Säulen, während ganz aussen nur je eine Säule zu finden ist. Die grösste Zahl, 20 Säulen, weist die Bühnenfront von Myra auf, wo zwischen den Bühnentoren jeweils vier und seitlich je zwei Säulen angebracht sind. Die etwas kleinere Bühnenwand von Hierapolis hat 14 Säulen, nämlich je vier zwischen den mittleren drei Bühnentoren und je drei zwischen den äusseren, während sich die etwa gleich grossen Theater von Nysa und Sagalassos, die jedoch ein deutlich kleineres Bühnenhaus haben, mit zwölf Säulen begnügen.

Die *scaenae frons* der westlichen Theater ist im Allgemeinen zwei- oder dreigeschossig[6187]; mehr als drei Geschosse sind nirgends belegt. Neben zweigeschossigen Säulenordnungen gab es bereits in der ausgehenden Republik auch schon dreigeschossige Bühnenfronten, wie dies auch Vitr. VII 6 bezeugt. Auch das im Jahr 58 v. Chr. von *M. Aemilius Scaurus* errichtete Holztheater in Roma hatte eine dreigeschossige *scaenae frons*[6188]. In Italien überwiegen jedoch, soweit die Geschosszahl noch nachgewiesen werden kann, zweigeschossige Fronten. Dies kann insofern nicht überraschen, als die Geschosszahl nicht zuletzt auch durch die

6176 Dazu oben 437. Deutlich ist auch Vitr. V 7, 7: *propter usum*; die Säulen sind hier allerdings nicht besonders genannt.

6177 Zu gemeinsamen Sockeln für die Säulenstellung bei den westlichen Theatern cf. oben 413 und sonst. Zu Einzelsockeln 406 auch für andere Möglichkeiten der Sockelgestaltung.

6178 Die Abmessungen müssen zum guten Teil aus den veröffentlichten Plänen herausgemessen werden und können daher nicht ganz genau sein.

6179 Die Breite des eigentlichen Bühnenhauses ohne die Flügelmauern beträgt bloss 35 m.

6180 Die Breite des Bühnenhauses ist nicht bekannt.

6181 Die Breite des Bühnenhauses ist nicht bekannt.

6182 Das Bühnenhaus ist verschüttet, die Gesamtbreite bleibt unbekannt.

6183 Die Interpretation der erhalten Reste ist nicht völlig klar; cf. den Katalogteil *s. v.*

6184 Nach Vitr. V 1, 10: bedeuten Säulen *magnificentia* und *auctoritas*; cf. dazu schon oben 415, Anm. 4087.

6185 Für die Säulenzahl cf. den Plan bei J. Inan u. a., AA 2000, 289, Abb. 3. Der Plan bei De Bernardi 3, Taf. 28, welcher vor dem Abschluss der Freilegungsarbeiten hergestellt worden ist, trifft nicht zu.

6186 cf. den Plan bei Mansel, Side a. O. (oben Anm. 6101) 124, Abb. 100.

6187 Dazu oben 436f.

6188 Zu diesem Bau oben 275. Auch 404.

Grösse des Theaters bestimmt war[6189], denn die Höhe des Bühnenhauses musste auf gleiche Höhe wie die Caveahöhe gebracht werden. Die Mehrzahl der Theater in den Städten Italien ist nur von mittlerer Grösse.

Auch die kleinasiatisch römischen Theater haben, soweit dies noch zu erkennen ist, zumeist zweigeschossige Bühnenhäuser. Dazu kommt wegen des Vorhandenseins eines hohen Proskenions noch ein hohes Sockelgeschoss. Drei Geschosse über dem Sockelgeschoss gibt es nur in der zweiten Bauphase von Aizanoi aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr.[6190], in Hierapolis, bei der jüngeren, spätantoninisch-severischen Bühnenwand von Nysa, in Perge und in Side[6191], während in den anderen grossen Theatern mit 100 und mehr Metern Gesamtbreite wie Myra und Selge, wie auch in Limyra, und bei der hadrianischen Bühnenwand in Nysa[6192] nur zwei Geschosse vorhanden waren[6193]. Der Vergleich der Schnitte durch die Theater von Perge[6194] und von Side[6195] macht deutlich, dass auch in Perge die Gesamthöhe des Koilons mit zwei Säulengeschossen erreicht worden ist. Das dritte Geschoss entspricht der *porticus in summa cavea* und ist wie diese sekundär; es besteht aus einer blossen Fassade ohne dahinterliegende Bühnenhausräume[6196]. In Side bleibt dagegen die in der vorgelegten Schnittzeichnung angenommene Gesamthöhe des Bühnenhauses etwas hinter der Koilonhöhe zurück, doch ist die Zeichnung überholt. In Aizanoi bleibt die eingeschossige Bühnenwand der ersten Bauphase in hadrianischer Zeit deutlich niedriger als das Koilon[6197]. Auch für Elaiussa Sebaste wird eine eingeschossige Bühnenfront rekonstruiert[6198], die ebenfalls niedriger als das Koilon ist; allerdings ist anzumerken, dass die erhaltenen Architekturteile sehr spärlich sind, ein zweites Säulengeschoss daher nicht ausgeschlossen werden kann. Diese Bühnenwände erreichten eine beträchtliche Höhe von um die 25 m, die aufgehöhte Architekturfront der zweiten Phase in Perge ist 36 m hoch[6199]. In Hierapolis erreichte die dreigeschossige Bühnenwand eine Höhe von gegen 30 m. Sie ist mitsamt dem Proskenion eine Erneuerung aus severischer Zeit, für welche allerdings die Bauglieder der ursprünglichen hadrianischen zweigeschossigen Bühnenwand wiederverwendet worden sind. Die ältere Bühnenwand wird nach Analogie der übrigen genannten Theater nur zweigeschossig gewesen sein. In Sagalassos wird die Bühnenwand nur eingeschossig rekonstruiert[6200], was eine Besonderheit darstellt. In Tlos, wo das Bühnenhaus hellenistischer Tradition[6201] jedoch keine Säulenfront aufweist, ist nur das erste Geschoss der Bühnenwand sicher nachgewiesen[6202], doch dürfte das Bühnenhaus zweigeschossig gewesen sein.

Als Baumaterial für die Säulen und die Bühnenfront findet sich in der Regel Marmor, so in Aizanoi, Alabanda, Hierapolis[6203], Nysa, Perge, Side und auch in Tlos[6204]. In Anazarbos waren an der Bühnenfront rote Granitsäulen verwendet. In Elaiussa Sebaste bestanden die Säulenschäfte aus Granit aus der Troas, während für die Basen und Kapitelle weisser Marmor, für die Gebälke lokaler Kalkstein zur Verwendung kam. Dagegen begnügte man sich in Myra und in Sagalassos mit einem lokalen Kalkstein als Baumaterial. Über die Ausgestaltung der Bühnenfronten im Einzelnen ist nicht viel Genaueres bekannt. In Aizanoi hatte das Hauptgeschoss eine ionische, die beiden oberen Geschosse eine korinthische Ordnung[6205]. In Side[6206], wo zwischen den Säulen im Obergeschoss Marmorschranken standen[6207], war im Hauptgeschoss eine ionische Ordnung, im erste Obergeschoss eine Ordnung mit Kompositkapitellen und im zweiten Obergeschoss eine korinthische Ordnung vorhanden. In Perge war das erste Geschoss korinthisch, das zweite und das dritte Geschoss hatten eine

6189 Dazu oben 436.

6190 cf. C. Rohn, in: E.-L. Schwandner/K. Rheidt, Macht der Architektur – Architektur der Macht: Bauforschungskolloquium in Berlin, 30. Okt. – 2. Nov. 2002, DiskAB 8 (2004), 218, Abb. 11.

6191 Dies zeigen die neuesten Untersuchungen, cf. den Katalogteil *s. v.*

6192 Die Gesamtbreite in Nysa beträgt 99 m.

6193 Unbekannt ist die Geschosszahl auch in Alabanda, Elaiussa Sebaste, Nikaia und Philadelphia, wo Reste des Bühnenhauses nachgewiesen sind.

6194 J. Inan u. a., AA 2000, 289, Abb. 3.

6195 Mansel, Side a. O. 125, Abb. 101.

6196 In der Schnittzeichnung durch das Theater von Myra bei Knoblauch/Özbek, Neuere Untersuchungen a. O. (oben Anm. 6136) 192, Abb. 4 ist die Höhe des Bühnenhauses rein hypothetisch angenommen, cf. Knoblauch/Özbek a. O. 206f. Auch die *porticus in summa cavea* bleibt blosse Annahme.

6197 cf. die Schnittzeichnung bei De Bernardi 3, Taf. 37 c. Auch Rohn, in: Macht der Architektur a. O. (oben Anm. 6190) 217, Abb. 9.

6198 cf. Borgia, Dionysus ex machina. Rivista online sul teatro antico 1, 2010, 317, Abb. 21.

6199 cf. A. Öztürk, AA 2000, 296 und Abb. 4.

6200 cf. L. Vandeput, AnatSt 42, 1992, 100–107, Abb. 3.

6201 cf. oben 599f.

6202 cf. De Bernardi 3, 195.

6203 Es handelt sich um Marmor von Dokimeion.

6204 Hier ist das ganze Theater aus Marmor errichtet.

6205 Allerdings sind bisher keine korinthischen Bauglieder des mittleren Geschosses vorgelegt worden, cf. den Katalogteil *s. v.* Aizanoi, Theater

6206 Die Schnittzeichnung bei Mansel, Side a. O. (oben Anm. 6101) 125, Abb. 101, cf. jedoch a. O. 134, ist überholt. cf. zum Aufbau den Katalogteil *s. v.*

6207 Es handelt sich um Balustradenplatten mit Gittermuster, offenbar eine Stiftung, cf. Nollé, IK 44 a. O. (oben Anm. 6144) 460, no. 142.

komposite Ordnung[6208], ebenso in Hierapolis, wo auch das Proskenion eine korinthische Ordnung[6209] aufweist. In Nysa sind die erste und die dritte Ordnung korinthisch, die mittlere Ordnung hat Kompositkapitelle. In Selge war das erste Geschoss ionisch und das zweite korinthisch[6210]. In Myra[6211] trugen die Säulen beider Geschosse Kompositkapitelle[6212]. Die Säulenordnung in Elaiussa Sebaste war korinthisch. Im römischen Theater von Pergamon sind korinthische Ordnungen durch erhaltene Bauteile nachgewiesen, die Zugehörigkeit zu den verschiedenen Geschossen ist jedoch nicht bekannt ist. Man wird dennoch annehmen, dass zumeist beide Geschosse korinthisch waren, wie dies auch dem westlichen Gebrauch entspricht[6213]. Unbekannt bleibt die Säulenordnung für die Theater von Alabanda, Limyra, Nikaia (Iznik) und Sagalassos[6214]. In Alabanda ist ein Teil eines geschlossenen Giebelfeldes mit einem Schild als Reliefschmuck erhalten.

Figürliche Friese an der Bühnenfront

Eine Besonderheit der kleinasiatisch römischen Bühnenfronten ist oft ein figürlicher Friesschmuck[6215]. Derartige Friese sind so häufig belegt, dass sie als festes Element solcher Bühnenfronten zu werten sind. Allerdings ist die Publikationslage oft unzureichend, insbesondere was die grossen erzählenden Friesensembles angeht. Zunächst soll ein kurzer Überblick über das Vorhandene gegeben werden[6216]:

In Aizanoi gab es im Obergeschoss einen Friese mit Tierkämpfen und einen Jagdfries mit Eroten; welche an den Säulensockeln des ersten und des zweiten Obergeschosses angebracht waren[6217]. Die Friese dürften auf eine zweite, nicht weiter bezeugte Verwendung des Theaters für Arenaspiele hinweisen und gehören zur letzten Ausbauphase des Bühnenhauses[6218].

In Anazarbos sind Teile eines Girlandenfrieses beobachtet worden[6219], der zusammen mit dem darunterliegenden ionischen Architrav aus demselben Block gearbeitet ist; die Girlanden werden von nackten Figuren gehalten. Der genaue Anbringungsort ist nicht bekannt.

Ein Girlandenfries mit Masken in Antiocheia (Yalvaç) gehört zur Bühnenfront der zweiten Bauphase aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr.

In Hierapolis ist eine reiche Reliefausstattung vorhanden, welche zum severischen Neubau des Bühnenhauses gehört. Es handelt sich um den einzigen derartigen Reliefschmuck, welcher ausführlicher publiziert worden ist. Hier muss es genügen, die Themen der verschiedenen Friese kurz zu benennen. Am Sockel des Hauptgeschosses sind Szenen aus den Mythen des Apollon und der Artemis dargestellt[6220]. Über den *valvae regiae* erscheint Septimius Severus mit seiner Familie. Daneben waren Personifikationen, Athleten, dionysische Szenen und Szenen des Persephonemythos dargestellt[6221].

6208 cf. die Beschreibung und Rekonstruktion der Bühnenfassade bei A. Öztürk, AA 2000, 290–296, mit Rekonstruktionszeichnung Abb. 4. Zu den Baugliedern im Einzelnen N. Atik, AA 2000, 298–322.

6209 cf. De Bernardi 1, Taf. 21.

6210 cf. die Rekonstruktion bei Machatschek/Schwarz, Selge a. O. (oben Anm. 5289) 76f. mit Taf. 13f.; ionische Kapitelle des ersten Geschosses und korinthische Halbsäulenkapitelle für das zweite Geschoss, zu welchen korinthische Säulenkapitelle gehört haben müssen, sind nachgewiesen. Die Schnittrekonstruktion bei De Bernardi 1, Taf. 13 gibt im Erdgeschoss eine korinthische Ordnung und ist überholt.

6211 cf. Knoblauch/ Özbek, Neuere Untersuchungen a. O. (oben Anm. 6136) 203, Abb. 15f., cf. auch 192, Abb. 4.

6212 Komposit-Ordnungen sind bei Bühnenwänden sehr selten. Aus dem Westen können nur drei Beispiel zitiert werden: Teanum Sidicinum 2, das Akademietheater der Villa Hadriana in Tibur und das grosse Theater von Carthago, alle späthadrianisch oder danach. cf. auch oben 429. 437.

6213 Dazu oben 437.

6214 Zuletzt dazu L. Vandeput, AnatSt. 42, 1992, 105; die auf den Rekonstruktionszeichnungen eingetragenen korinthischen Kapitelle sind blosse Vermutung.

6215 Auch an westlichen Bühnenfronten sind gelegentlich figürliche Friese belegt, cf. oben 452 mit Anm. 4513 und Anm. 5978–5982. cf. oben 583 auch zur Front des zweiten römischen Bühnenhauses in Korinthos mit drei mythologischen Friesen, dazu den Katalogteil s. v. Korinthos, Theater. Eine kursorische Zusammenstellung aller mit einem Theater zu verbindenden Friese findet sich bei H. Sabri Alanyalı, Der Kentauromachie- und der Gigantomachiefries im Theater von Perge (2012) 141–148.

6216 Einige Friese an kleinasiatischen Bühnenfronten stellt G. Pellino, Orizzonti 6, 2005, 49–78 mit Abb. 1–29 zusammen

6217 cf. Rohn, AA 2001, 310, Abb. 8. 10.

6218 Zu den Phasen und ihrer Datierung im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*

6219 Eigene Beobachtung, der Fries ist bisher unpubliziert geblieben.

6220 cf. insbesondere F. d'Andria, Problemi iconografici nel ciclo di Apollo a Hierapolis di Frigia, in: Eidolopoiia, Actes du colloque sur les problèmes de l'image dans le monde méditerranéen classique, Lourmarin 1982 (= Archaeologica 61, 1985) 51–59, Taf. 1–6. F. d'Andria/T. Ritti, Hierapolis 2: Le sculture del teatro (= Archaeologica 54, 1985). F. d'Andria, Stile ed iconografia nei rilievi del teatro di Hierapolis di Frigia, in: Actes du XIIe Congrès international d'archéologie classique, Athen 1983 (1988), 3, 49–52, Taf. 10. F. D'Andria, Hierapolis in Phrygien (Pamukkale). Ein archäologischer Führer (2003) 161–180, Abb. 142–156.

6221 Zum Bildprogramm zuletzt D'Andria, Führer a. O. 180 mit Abb. 199–204. Eingehender zum Fries mit agonaler Thematik V. Di Napoli, ASAtene 80, 2002, 379–412, Abb. 1–10.

In Myra sind insgesamt vier Maskenfriese nachgewiesen[6222], die auf Grund der Fundlage teilweise auch an der Aussenfassade des Bühnenhauses angebracht gewesen sind. Es gibt zudem einen Girlandenfries, dessen Girlanden von Eroten gehalten werden; über den Girlanden sind verschiedene Motive wie ein Adler und ein Kranz angebracht. Ein weiterer Girlandenfries zeigt als zusätzliche Motive Theatermasken über den Girlanden.

In Nysa ist nur für das erste Säulengeschoss ein Sockelfries belegt, der *in situ* gefunden worden ist. Themen sind das Dionysoskind bei den Nymphen von Nysa, wohin es von Hermes gebracht wird, der dionysische Thiasos, ausserdem weitere Götter, darunter die Stadtgottheit [6223].

Im grossen Theater von Parion sind bisher nur einzelne Friesplatten und Architravblöcke mit figürlichen Szenen gefunden worden, die zu einer Gigantomachie und zu Eroten-Jagdbildern gehören[6224]. Die Präsenz eines figürlichen Frieses ist bisher der einzige Hinweis, dass es sich in Parion um einen kleinasiatisch römischen Bau gehandelt hat.

In Perge ist ein reicher plastischer Bühnenschmuck nachgewiesen. Die Reliefzyklen sind in Vorberichten beschrieben worden, die Reliefs im Einzelnen sind noch nicht publiziert[6225]; der Eroten-Jagdfries am Proskenion ist bereits oben[6226] erwähnt worden. Die Sockel der Säulenordnung im ersten Geschoss tragen fast vollständig erhaltene Reliefs mit Szenen aus dem Dionysosmythos[6227], welche wieder an ihren Platz gesetzt worden sind[6228]. Oberhalb der *valvae regiae* befand sich ein Opferfries mit der Tyche von Perge im Zentrum[6229]. Die Sockel des zweiten Geschosses seitlich davon trugen eine Fries mit einer Kentauromachie[6230], diejenigen des dritten einen Gigantomachiefries[6231]. Der obere Abschluss der Bühnenwand war mit Theatermasken und Sphingen geschmückt, in den Feldern des syrischen Giebels finden sich liegende Flussgötter[6232]. Der Schmuck des Proskenions und der Bühnenfront, zu welchem auch noch Skulpturen kamen, ist in Perge sehr reich, insbesondere ist er aber in einer, was die Architekturplastik angeht, aussergewöhnlichen Vollständigkeit erhalten.

In Side gab es möglicherweise an den Sockeln der Säulenstellungen beider Geschosse figürliche Friese, nachgewiesen sind aber nur Friese im unteren Säulengeschoss (cf. hier *Taf.* 139, 417), die in einem stark abgewitterten und in der Oberfläche beschädigten Zustand gefunden worden sind; das Thema lässt sich im Allgemeinen als dionysischer Fries bestimmen, die einzelnen Szenen sind nur noch zum Teil lesbar[6233]. Daneben gab es an der Bühnenwand auch reichen Statuenschmuck, über den hier jedenfalls hinsichtlich der Thematik dank der Inschriftquellen mehr bekannt ist als bei den anderen kleinasiatisch römischen Bauten. Inschriftlich bezeugt sind die Musen Euterpe, Melpomene, Erato, Thaleia und Polyhymnia, die im Obergeschoss standen[6234]. Daneben waren im oberen Bereich auch Götterstatuen vorhanden, deren Künstler eine allerdings unvollständige Signatur hinterlassen hat[6235].

Am Bühnenhaus hellenistischer Form in Tlos sind am Sockel der Bühnenwand Girlandenfriesen angebracht; die Girlanden werden von Eroten und Hermen getragen und sind mit Masken und weiteren Dekorelementen bereichert[6236]. In solchen am Wandsockel angebrachten Friesen sind wohl die Vorläufer der Friese an den Sockeln der Säulenstellungen zu erkennen.

6222 G. Krien-Kummrow, in J. Borchhardt, Myra. Eine lykische Metropole, IstForsch 30, 1975, 59f., Taf. 25–27. H. Y. Özbek, Die Bühnenhäuser der Theater in Lykien, in: Akten des 2. Internationalen Lykien-Symposions, Wien 1990. TAM, 18. Erg. Bd. (1990) 57. Bei Knoblauch/Özbek, Neuere Untersuchungen a. O. (oben Anm. 6136) 203, Abb. 22, wird nur der Girlandenfries mit Masken von der BH-Rückseite genannt.

6223 Der Fries ist nur in ungenügender Abbildungsqualität publiziert bei V. Sezer/M. Tuna/R. Peker, TürkArkDerg 27, 1988, 314. 317–322, Abb. 4f. 10–26. Für bessere Abbildungen cf. R. Lindner, Mythos und Identität. Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Städte in der römischen Kaiserzeit (1994) 109–190, Taf. 8–20. 23f. V. Idil, Nysa ve Aharaka. Nysa and Acharaca (1999) Abb. 21–36.

6224 cf. H. Ertuğ Ergürer, Tiyatro, in: C. Başaran, Antik Troas'in parlayan kenti Parion. 1997–2009 yılları, yüzey araştırmalarıı, kazı ve restorasyon çalışmaları (2013) 77–86, Abb. 66–89, bes. Abb. 73.81–85 (Gigantomachie) und Abb. 87 (Jagdfries mit Eroten)

6225 cf. zuletzt H. Sabri Alanyalı, AW 38, 2007, 85–90, Abb. 1–8.

6226 cf. oben 598.

6227 cf. J. Inan, AA 2000, 322–330, Abb. 49–52.

6228 cf. M.-H. Gates, AJA 99, 1995, 231; es geht allerdings nicht um den Proskenionfries. J. Inan, AA 2000, 322.

6229 G. Ateş, AA 2000, 331–336.

6230 cf. H. Sabri Alanyalı, AA 2000, 336–340.

6231 cf. H. Sabri Alanyalı, in: Fremde Zeiten a. O. (oben Anm. 6136) 381–386, Abb. 1–7 (Relief mit Gigantomachie). H. Sabri Alanyalı, AA 2000, 336–340.

6232 N. Atik, AA 2000, 315–317, Abb. 42.

6233 cf. Mansel, Side a. O. (oben Anm. 6101) 137f., Abb. 116f. R. Lindner, Mythos und Identität. Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Städte in der römischen Kaiserzeit (1994) 106. H. S. Alanyalı, KST 24, 2, 2002 (2003) 269f., Abb. 11–14.

6234 cf. Nollé, IK 44 a. O. (oben Anm. 6144) 464f., no. 144.

6235 cf. Nollé, IK 44 a. O., 458f., no. 140.

6236 cf. De Bernardi 3, 194, Abb. 231. Özbek, Bühnenhäuser a. O. (oben Anm. 6222) 57, Taf. 6, 4.

Mit dem Bühnenhaus in Ephesos werden einige wenige Fragmente eines Eroten-Jagdfrieses und eines Satyrfrieses verbunden; der Anbringungsort ist nicht bekannt[6237].

Unsicher ist der Bautypus des Theaters von Akmonia, wo Hamilton[6238] Reste von Reliefs sah, darunter eines mit einem Giganten. Heute ist davon nichts mehr erhalten, nicht einmal die Zeitstellung des Theaters ist gesichert, so dass letztlich offen bleibt, ob der Fries in den hier diskutierten Zusammenhang gehört. Ein ikonographischer Vergleich des Giganten mit einem Giganten aus dem Gigantomachiefries des Theaters von Perge[6239], welcher ähnlich stark eingerollte Schlangenfüsse hat, lässt es aber doch als sehr wahrscheinlich erscheinen, dass der Gigant in Akmonia in einen vergleichbaren Frieszusammenhang gehört hat und von der Dekoration der Bühnenfront kommen dürfte.

Auch im grossen Theater von Laodikeia soll es am Sockel der Bühnenfront eine Reliefdekoration gegeben haben, doch ist davon heute offenbar nichts sichtbar und auch nichts Genaueres bekannt[6240]. Schon am Ende des 18. Jahrhundert waren die Reliefs offenbar nicht mehr zu erkennen[6241].

Zur Themenwahl ist festzuhalten, dass Inhalte mit lokalem Bezug zur Darstellung kamen, was bemerkenswert ist. Traditionelle architektonische Reliefthemen wie der Kentaurenfries[6242] und die Gigantomachie[6243], welche wohl nurmehr ornamentalen Charakter hatten, begegnen nur in den beiden Obergeschossen des Bühnenhauses von Perge; auch die Gigantomachiefriese in Akmonia und in Parion, wo im Obergeschoss, wie in Aizanoi, ein Jagdfries mit Eroten vorhanden war, sind hier anzuführen. Der Lokalbezug war in Nysa durch die Szenen mit dem Dionysoskind und den Nymphen gegeben, denn die frühe Jugendzeit des Gottes war im Mythos mit Nysa verbunden[6244]; die Anwesenheit der Stadtgottheit und weiterer Göttergestalten unterstreicht die lokale Beziehung des Mythos. Auch in Perge erscheint die Stadtgottheit, und zwar an prominenter Stelle im Zusammenhang einer Opferdarstellung oberhalb der *valvae regiae*. Der Sockelfries trägt Szenen aus dem Dionysosmythos, ein sicher passendes Thema im Zusammenhang des Theaters und daher wohl mehr als blosser Schmuck, auch wenn hier, anders als in Nysa, keine lokale Bezüge zum Mythos zu erkennen sind. Deutlich sind die lokalen Bezüge dann wieder in Hierapolis[6245]. Zur Bühnenfront von Nikaia (Iznik) gehören Teile eines Waffenfrieses und weitere Elemente mit Weinranken und mit Darstellungen des Eros, des Herakles und des Perseus; ein Deutungszusammenhang ist nicht zu erkennen.

Nicht erzählende Friese mit dekorativer Aussage sind die Girlandenfriese mit unterschiedlichen Trägerfiguren in Anazarbos, Antiocheia (Yalvaç) und Myra, wie sie schon beim Bau hellenistischer Tradition von Tlos begegnen. Die Tierkämpfe und *venationes* in Aizanoi und möglicherweise auch der Waffenfries in Nikaia (Iznik)[6246] spielen auf die Nutzung des Theaters für Arenaspiele an, ebenso die Tierkämpfe am Proskenion von Sagalassos.

Insgesamt waren die Bühnenfronten der kleinasiatisch römischen Theater also sehr prächtig ausgestaltet, auch wenn sich zwischen den Prachtbauten in Hierapolis, Nysa, Perge und Side und den schlichteren Theatern ein deutlicher Unterschied abzeichnet. Hierin drückt sich auch ein chronologischer Unterschied aus. Die erzählenden Relieffriese in Hierapolis, Nysa[6247], Perge und Side sind nach der Mitte des 2. Jahrhunderts, teilweise erst im 3. Jahrhundert n. Chr.[6248] entstanden. Demgegenüber sind

6237 cf. F. Eichler, OeJh 43, 1958, 14–18, Abb. 7–10.

6238 cf. Hamilton, Researches 1 a. O. (oben Anm. 189) 117 mit Abb.

6239 cf. H. Sabri Alanyalı, AA 2000, 337, Abb. 581.

6240 So R. Pococke, A description of the East and some other countries (1743–45), 74; Übersetzung von Chr. E. von Windheim, Beschreibung des Morgenlandes und einiger anderer Länder 3 (1755. ²1773) 108: *'Der Würfel dieses Fussgestells'* (d. h. der Sockel der Bühnenwand!) *'ist reichlich mit Reliefs geziert.'*

6241 cf. Society of Dilettanti (ed.), Antiquities of Ionia 2 (1797) 33, zu Taf. 50. Deshalb erscheinen sie auch nicht auf Taf. 50. Auch E. J. Davis, Anatolica (1874) 96. **Zuletzt L. Sperti, in: G. Traversari, Laodicea di Frigia 1, RdA, Suppl. 24 (2000) 82.**

6242 Dazu P. A. Webb, Hellenistic Architectural Sculpture. Figural Motifs in Western Anatolia and the Aegean Islands (1996) 35.

6243 Dazu Webb, Hellenistic Architectural Sculpture a. O. 34. Eine Gigantomachie erscheint noch auf dem späthellenistischen Westfries des Hekataions von Lagina. cf. A. Schober, Der Fries des Hekataions von Lagina, IstForsch 2 (1933) 76f.

6244 cf. D. Simon, in: DNP 8 (2000) 1074f., *s. v.* Nysa [2] und H. Kaletsch, a. O. 1075f., *s. v.* Nysa [3]. Das mythische Nysa ist sicher erst sekundär mit der Stadt in Karien gleichgesetzt worden.

6245 cf. D'Andria, in D'Andria/ Ritti, Hierapolis 2 a. O. (oben Anm. 6220) 175–186, besonders 182f.

6246 **Auf Arenaspiele deutet hier auch die inschriftlich bezeugte Nemesisstatue hin, cf. dazu den Katalogteil *s. v.* und zum Nemesiskult im Zusammenhang mit der Arena unten 767.**

6247 Hier ist die Bühnenwand eine severische Erneuerung, das Theater geht in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. zurück. cf. den Katalogteil *s. v.*

6248 In Perge werden der Kentaurenfries und der Gigantenfries, welcher jedenfalls der zweiten Bauphase zugehören muss, von H. Sabri Alanyalı, AA 2000, 339 gestützt auf Vergleiche mit Sarkophagreliefs gar ins dritte Viertel dieses Jahrhunderts gesetzt, was sehr spät scheint. N. Atik, AA 2000, 321f. datiert die zweite Bauphase der Architektur ins erste Viertel des 3. Jahrhunders n. Chr. und bald danach.

die einfacheren Friese in Aizanoi (Tierkämpfe)[6249] und Nikaia (Iznik) aus dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. älter und damit näher zu Tlos; Anazarbos und das grosse Theater von Parion sind nicht genauer datiert. Die Friese in Myra fallen wohl in eine Zeit, als anderswo bereits erzählende Figurenfriese geschaffen wurden[6250]. Der Jagdfries mit Eroten in Aizanoi[6251] und der Jagdfries in Sagalassos[6252] gehören dagegen bereits in die vorgerückte Kaiserzeit und greifen eine Bildthematik auf, die auch anderswo mit der Arenanutzung verbunden ist[6253]. Insgesamt lässt sich festhalten, dass erzählende Friese an den Bühnenwänden der kleinasiatisch römischen Theater eine Neuerung der mittleren Kaiserzeit gewesen sind und nicht als konstituierende Elemente des Bautypus gelten können.

Zum Aufbau des Bühnenhauses

Hinter dem Proskenion und der Bühnenwand findet sich das eigentliche Bühnengebäude. Während die Bühnenwand mit ihren Architekturordnungen westlichen römischen Vorbildern folgt, steht das Bühnengebäude selber, wie auch das Proskenion, in hellenistischer Tradition. Dies bedeutet, dass es aus einem einzigen langgestreckt rechteckigen Baukörper besteht, ohne die Nebenräume und Zusatzelemente (*parascaenia*, *basilicae* und *porticus post scaenam*), wie sie im Westen üblich sind[6254]; diese zusätzlichen Räume sind im Westen teilweise dadurch notwendig, dass dort, anders als bei den kleinasiatisch römischen Theatern[6255], ein einheitlicher Theaterbaukörper mit einer engen baulichen Verbindung zwischen Bühnenhausbereich und Cavea vorhanden ist. Dem westlichen *postscaenium* entspricht der Innenraum des griechischen und auch des kleinasiatisch römischen Bühnengebäudes. Nysa hat an den Flügeln des eigentlichen Bühnenhauses je einen zusätzlichen Raum, um die architektonische Verbindung mit den Analemmata sicherzustellen. Diese Besonderheit im Grundriss hängt möglicherweise damit zusammen, dass hier ein Bühnenhaus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. mit einem wesentlich älteren Koilon zu verbinden war.

Die Innengliederung des Grundrisses der griechischen Bühnengebäude scheint keinen bestimmten Regeln zu folgen; neben einräumigen begegnen in mehrere Räume untergliederte Bühnengebäude[6256]. Dies gilt auch für die kleinasiatisch römischen Bühnenhäuser, soweit die nicht sehr zahlreichen Beispiele ein Urteil zulassen. Bei den folgenden Theatern dieses Typus ist das Bühnenhaus zumindest teilweise nachgewiesen[6257]: Aizanoi, Alabanda[6258], Anazarbos[6259], Elaiussa Sebaste[6260], Hierapolis, Limyra, Myra, Nikaia[6261], Nysa, Perge, Philadelphia[6262], Sagalassos, Selge, Side, Tlos und Tripolis[6263]. Einen einräumigen Bühnensaal gibt es in Hierapolis[6264], Perge und Sagalassos. Dreiräumig ist der Bühnenhausgrundriss in Limyra, Myra und Tlos, fünfräumig in Aizanoi und Nysa. In Aizanoi wirkt sich die flache Kurvennische der Front nur insofern auf den Grundriss des mittleren Bühnenraumes aus, als hinter der Nischenmitte zwei Pfeiler eingefügt worden sind, welche die in diesem Bereich wenig mächtige Türwand zusätzlich stützen. Neunräumig im Grundriss ist das Bühnengebäude in Side, wo drei Raumeinheiten als Durchgänge aus dem Hyposkenion nach aussen ausgebildet sind. Mindestens dreiräumig muss Philadelphia gewesen sein, wo ein Flügelraum und der Teil eines anschliessenden Raumes beobachtet wurden. In Nikaia waren zwischen und seitlich der drei Bühnentore insgesamt vier Räume vorhanden, die von hinten zugänglich waren; die Anordnung erinnert an einen westlich römischen *postscaenium*-Grundriss.

6249 Der Fries war auf den Säulensockeln des mittleren Geschosses angebracht, wird aber von Rohn, AA 2001, 310 mit Abb. 8 offenbar der ersten Bauphase der Bühnenwand zugerechnet.

6250 Blosse Vermutung bleibt, auch in Myra habe es (nicht erhaltene) figürliche Friese auf den Säulensockeln gegeben; cf. Knoblauch/Özbek, Neuere Untersuchungen a. O. (oben Anm. 6136) 207,

6251 Die Friese gehören zum sekundär errichteten dritten Geschoss der Bühnenwand. cf. Rohn, AA 2001, 310.

6252 Der Bau wird ins letzte Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr. datiert, cf. den Katalogteil *s. v.*

6253 Dazu zusammenfassend unten 603.

6254 Dazu ausführlich oben 475f.

6255 Wie oben 595 ausgeführt worden ist.

6256 Dazu oben 173–176.

6257 Erhebliche Zweifel bestehen an der Korrektheit des singulären Planes des Bühnenhauses von Pessinus bei Texier, Description 1 a. O. (oben Anm. 186) Taf. 62 (danach K. Bittel, AA 1967, 143, Abb. 1), welches daher hier nicht einbezogen wird. cf. den Erhaltungszustand dieses Theaters im späten 19. Jahrhundert bei Humann/Puchstein, Reisen a. O. (oben Anm. 6027) 30 mit Plan Abb. 2 (danach Bittel, a. O. 144, Abb. 2).

6258 Der Plan bei De Bernardi 2, Taf. 32 ist durch die neuen Ausgrabungen überholt; cf. den Katalogteil *s. v.*

6259 Das Bühnenhaus ist eingestürzt, es sind keine Einzelheiten zu erkennen.

6260 Die Gliederung des Bühnenhauses wird derjenigen des Unterbaus mit zwei Kammern und einem mittleren Korridor entsprochen haben, cf. den Katalogteil *s. v.*

6261 Das Bühnenhaus ist nur zum kleineren Teil freigelegt, cf. B. Yalman, KST 10, 2, 1988, 378, Plan 2.

6262 Freigelegt ist nur der Westteil des Bühnenhauses.

6263 Das Bühnenhaus ist eingestürzt, doch ist die langrechteckige Form noch zu erkennen.

6264 Dazu kommen hier noch unsymmetrische Nebenräume, cf. den Plan bei P. Verzone, in: Un decennio di ricerche archeologiche, Quaderni de 'La ricerca scientifica' 1 (1978) 431, Abb. 53.

In Selge, wo das Bühnengebäude eingestürzt und mit Trümmern angefüllt ist, werden je nach Autor ein oder drei Räume angenommen[6265]. Zwei Räume seitlich eines mittleren Durchgangs gab es wohl in Elaiussa Sebaste. Bei den übrigen aufgeführten Bauten ist die Inneneinteilung des Bühnenhauses nicht zu bestimmen, zumeist, weil die Freilegung ungenügend ist. Angesichts des Erhaltungszustandes der meisten Bauten beziehen sich diese Angaben zur Inneneinteilung des Bühnengebäudes in der Regel auf das Hyposkeniongeschoss. Allein schon aus statischen Gründen ist aber anzunehmen, dass sich die Raumeinteilung im Wesentlichen auch in den Hauptgeschossen wiederholt hat. Angemerkt sei schliesslich, dass in den einräumigen Bühnenhäusern von Perge und Sagalassos starke Pfeiler an den Längswänden zeigen, dass hier Verbindungselemente wohl in Form von Bögen vorhanden waren, welche die Stabilität zusätzlich sicherten.

Wenn vom Aufriss die Rede ist, muss zunächst daran erinnert werden, dass die kleinasiatisch römischen Bühnengebäude anders als die westlich römischen Bühnenhäuser ein Sockelgeschoss oder Untergeschoss aufweisen, das der Proskenionhöhe entspricht, mit dem Hyposkenion in Verbindung steht und von den eigentlichen Bühnenhausgeschossen mit der davorgestellten Architekturordnung klar zu trennen ist. Zum Aufbau der Bühnenhäuser im Einzelnen gibt es nur wenige Zeugnisse, denn in den meisten Fällen ist oberhalb des Niveaus des Hauptgeschosses, welches demjenigen des Proskenions entspricht, kaum etwas erhalten. Genauere Kenntnisse gibt es für Perge und Side[6266]. In Myra[6267], Nysa[6268] und Tlos[6269] stehen noch Teile des Hauptgeschosses aufrecht. Gelegentlich sind Fenster in der Bühnenwand nachzuweisen, so in Aizanoi[6270] zwischen den Bühnentoren und in Myra über den seitlichen Toren. Man wird, gestützt auf die Schnittzeichnungen für Perge[6271] und Side[6272], einige allgemeine Schlüsse ziehen können. Zunächst ist deutlich dass das Niveau des Proskenions sich durch das Bühnenhaus durchzieht. Abgesehen von den genannten Bauten belegen dies auch weitere Theater wie Alabanda, Limyra, Myra, Nysa oder Philadelphia. Den Säulenordnungen entsprechen Räume in den beiden Hauptgeschossen. Hinter der sekundär errichteten dritten Säulenordnung in Perge sind dagegen keine Räume mehr vorhanden. Über die Dachgestaltung scheint im Einzelnen nichts bekannt zu sein; in Perge wird ein Flachdach über dem zweiten Hauptgeschoss angenommen, in Side ein hypothetisches Satteldach eingetragen[6273]. Eine Überdachung des Bühnenbereichs, wie sie zumindest teilweise im Westen vorhanden war[6274], hat es nicht gegeben; eine solche wäre statisch in Verdingung mit dem hohen Proskenion kaum zu leisten. Wie in den westlichen römischen Theatern[6275] muss es auch in den kleinasiatisch römischen Bühnenhäusern Treppen gegeben haben, welche es ermöglichten, das obere Geschoss zu erreichen, doch sind kaum Reste nachzuweisen. Die Treppenhäuser in den Flügeln des Bühnenhauses von Perge haben ins Sitzhaus, insbesondere zu den *tribunalia* geführt. Die Treppen in den Flügeln des Bühnenhauses von Selge sind im Plan wohl bloss hypothetisch angenommen worden[6276]. In Aizanoi haben sich im Hauptgeschoss in den hinteren Aussenecken des Bühnenhauses Wendeltreppen ins Obergeschoss gefunden[6277], die in Kleinasien singulär sind[6278]. Möglicherweise öffneten sie sich auch gegen das angrenzende Stadion und hätten damit möglicherweise der Verbindung zwischen den beiden Bauten gedient.

Abschliessend folgen einige Bemerkungen zur Aussenfassade der Bühnengebäude. Zunächst soll hier wieder auf den Sonderfall Aizanoi hingewiesen werden, wo die Rückwand des Bühnengebäudes gleichzeitig die Abschlusswand

6265 cf. De Bernardi 1, Taf. 12. Machatschek/Schwarz, Selge a. O. (oben Anm. 5289) Taf. 12.

6266 Die Publikation der Architektur des Bühnenhauses von Hierapolis steht noch immer aus.

6267 cf. die Photographie und die Ansichtszeichnung bei Knoblauch/Özbek, Neuere Untersuchungen a. O. (oben Anm. 6136) 201, Abb. 20f.

6268 Die weitgehend noch aufrecht stehenden Mauern des Hauptgeschosses sind auf dem Plan bei De Bernardi 3, Taf. 21 nicht eingetragen. Cf. Jedoch a. O. 119, Abb. 117.

6269 cf. die Aufnahme bei De Bernardi 3, 195, Abb. 233.

6270 cf. die Abbildung bei De Bernardi 3, 182, Taf. 213 und bei Rohn, AA 2001, 304, Abb. 1f. Die beiden Fenster waren vom Innern des Bühnenhauses aus zu betreten, eine singuläre Lösung, cf. Rohn, Macht der Architektur a. O. (oben Anm. 6190) 216 mit Abb. 7.

6271 J. Inan u. a., AA 2000, 289, Abb. 3.

6272 Mansel, Side a. O. (oben Anm. 6101) 125, Abb. 101.

6273 Frei ergänzt ist ein nach aussen geneigtes Pultdach in Myra, welches keinerlei Parallelen findet; cf. Knoblauch/Özbek, Neuere Untersuchungen a. O. (oben Anm. 6136) 192, Abb. 4.

6274 Zum Problem der Dachgestaltung bei den westlichen römischen Theatern oben 237–240.

6275 Dazu oben 502–504.

6276 cf. Machatschek/Schwarz, Selge a. O. (oben Anm. 5289) 77f. und den Plan 12.

6277 cf. De Bernardi 3, 180, Abb 209, Taf. 36. Rohn, AA 2001, 312, Abb. 11.

6278 cf. jedoch unten zu Wendeltreppen in Oxyrhynchos 673 und in Skythopolis 696.

des Stadions bildet[6279]. Die acht grossen Räume im Untergeschoss des Bühnenhauses sind gegen das Stadion hin geöffnet und hatten in diesem Zusammenhang eine Funktion[6280]. Die Rückwand des Bühnenhauses ist als Stadionfassade besonders sorgfältig ausgestaltet und war mit Marmor verkleidet; die Marmorverkleidung mit einem dorischen Fries ist im Untergeschoss teilweise erhalten. Im Hauptgeschoss gab es eine in Ansätzen erhaltene Pilastergliederung.

Auch bei einigen weiteren kleinasiatisch-römischen Bühnengebäuden lässt sich von der Aussengestaltung eine Vorstellung gewinnen. In Nysa besteht das Sockelgeschoss des Bühnenhauses aus einem wenig sorgfältigen Quaderwerk, die Türen von aussen sind sekundär geschlossen worden. Die Rückwand bleibt ohne weitere Gliederung. Auch in Limyra sind die nur im untersten Teil erhaltenen Aussenwände des Bühnengebäudes glatt. Eine glatte Rückwand scheint es auch in Nikaia (Iznik) gegeben zu haben. In Sagalassos sind an den Aussenecken flache, entsprechend der Asymmetrie des Bühnengebäudes ungleich breite Pilaster vorhanden. Dazwischen ist die Rückwand glatt und zwischen den starken tragende Pfeilern auf der Innenseite des Bühnengebäudes nur sehr wenig mächtig. In Selge sind an der Südwestecke des Bühnenhauses zwei Aussenpfeiler und eine Tür vorhanden[6281], ob die übrige Rückwand glatt war, bleibt offen. In Myra nimmt De Bernardi[6282] entsprechend zu den Pilastern auf der Schmalseite des Bühnenhauses, welche den Abschluss der Bühnenvorderwand markieren, auch an den hinteren nur wenig erhaltenen und verschütteten Aussenecken eine Betonung durch Pilaster an, die jedoch auf dem neueren Steinplan des Bühnenhauses[6283] nicht erscheinen, ebensowenig die von De Bernardi angenommenen drei Türen von aussen ins Untergeschoss.

Im Denkmälerbestand für sich steht die Gestaltung der Aussenfassade an der Rückseite und an den Schmalseiten des Bühnenhauses von Tlos, wo der Nordteil des Hauptgeschoss des Bühnengebäudes noch aufrecht steht. Auf der Aussenseite sind Gebälke teilweise *in situ* erhalten, die zu einer äusseren Säulenstellung gehört haben[6284]. Von den Säulen, die auf der Rückseite und auf den Schmalseiten auf der Wand des Untergeschosses standen, sind die Standspuren deutlich[6285]. Anders als die massiv gebauten Mauern des Untergeschosses, wo sich auf der Rückseite sieben Türen ins Untergeschoss öffnen, sind die aufgehenden Mauern des Bühnenhauses, vor welche die Säulenordnung gestellt war, wenig mächtig. Die äussere Säulenordnung dürfte zweigeschossig gewesen sein, wie auch das Bühnenhaus oberhalb des Sockelgeschosses. Zu erinnern ist daran, dass es in Tlos keine architektonische Bühnenwand gegeben hat. Auch wenn bei den meisten anderen Bühnenhäusern der Erhaltungszustand nicht ausreicht, um auf Grund des Baubefundes eine ähnliche Gestaltung wie in Tlos auszuschliessen, scheint es doch keine weiteren Bauten mit vergleichbarer Säulenordnung gegeben zu haben, da nirgendwo entsprechende Bauglieder gefunden wurden, die sich doch am einen oder anderen Ort im Sturz erhalten haben müssten. Tlos scheint, was das Bühnengebäude angeht, ein Einzelfall gewesen zu sein.

In Side weist die Aussenseite des Bühnenhauses eine in neun tiefe rechteckige Nischen gegliederte Front auf, welche die Innengliederung des Bühnenhauses aufnimmt. Die Nischen erreichen jedoch nur die Höhe des Untergeschosses[6286]. Die Oberwand auf der Aussenseite ist soweit erhalten, nicht gegliedert. In den Zwickel zwischen dem Nordanalemma und der Schmalseite des Bühnenhauses ist eine Latrine mit halbkreisförmigem Grundriss[6287] eingefügt worden, welche die Fassadenflucht der Nischen aufnimmt.

In Perge ist die ursprüngliche Aussenfassade des Bühnengebäudes durch ein sekundär angefügtes Nymphaeum völlig verdeckt, welches eine Fassade mit einer rechteckigen und vier kurvenförmigen Nischen zeigt[6288].

6279 Zum Gesamtplan cf. De Bernardi 3, Taf. 37, D. Auch Rohn, AA 2001, 314, Abb. 11.

6280 cf. A. Hoffmann, AA 1986, 689 mit Abb. 5: 'Räume noch unbekannter Bestimmung'. Es kann sich jedenfalls kaum um Startboxen für Wagenrennen handeln, da eine mittlere Unterteilung im Stadion fehlt; dieses konnte daher kaum als Circus benutzt werden. Bezeugt sind jedoch Pferderennen im Stadion, cf. A. Hoffmann, AA 1993, 458.

6281 cf. De Bernardi 1, Taf. 12. Machatschek/Schwarz, Selge a. O. Taf. 12 ergänzen einen weiteren Pfeiler auf der Südwestseite und verdoppeln das Ganze symmetrisch, doch ist gemäss der Bildlegende zu Taf. 12 das Bühnenhaus rekonstruiert; ist der dritte Pfeiler beobachtet worden? Und wie erklärt sich im Übrigen die Abweichung bei der Wiedergabe des ummauerten Hofes (nach Machatschek/Schwarz 74) im Zwickel zwischen dem Südanalemma und Bühnenhaus zwischen den Plänen von De Bernardi und von Machatschek/Schwarz?

6282 cf. De Bernardi 3, Taf. 40–42

6283 cf. Knoblauch/Özbek, Neuere Untersuchungen a. O. (oben Anm. 6136) 200, Abb. 19. Danach ist die Rückseite fast vollständig verschüttet.

6284 cf. De Bernardi 3, 195, Abb. 233.

6285 cf. De Bernardi 3, Taf. 39, B.

6286 So die Schnittrekonstruktion bei Mansel, Side a. O. (oben Anm. 6101) 125, Abb. 101.

6287 cf. Mansel, Side a. O. 99f., Abb. 75. 100.

6288 cf. den Plan bei Inan u. a., AA 2000, 289, Abb. 3. Bei De Bernardi 3, Taf. 28 ist die Mittelnische dagegen unrichtig als Halbrundnische eingetragen.

Einzelelemente in hellenistischer Bautradition

Die bisherigen Analysen haben deutlich gemacht, dass im kleinasiatisch römischen Theatertypus Elemente der hellenistischen und solche der westlich römischen Theaterbautradition miteinander verschmolzen sind. Die Diskussion der kleinasiatischen im Rahmen der gesamten hellenistischen Theater hat bereits früher gezeigt[6289], dass sich innerhalb der hellenistischen Bauten besondere charakteristisch kleinasiatische Elemente fassen lassen. Im Folgenden soll darum untersucht werden, in wie weit diese kleinasiatisch hellenistischen Eigenheiten sich auch bei den römisch kleinasiatischen Bauten wiederfinden lassen. Von Interesse sind hier insbesondere drei Bereiche, bei welchen besondere Formen zu beobachten sind, nämlich die repräsentative Ausgestaltung der Analemmafassade, die überwölbten Radialzugänge auf das mittlere Diazoma in den Koilonflügeln und die Ausgestaltung der Treppenaufgänge vom Diazoma in den oberen Rang. Ein weiteres Element, das Proskenion mit trapezförmigem Grundriss[6290], ist bereits oben im Zusammenhang mit der Konstituierung des geschlossenen Grundrisses des kleinasiatisch römischen Theaters besprochen worden[6291], wofür es eine wichtige Voraussetzung gewesen ist. Auch von der glatten Proskenionfront hellenistischer Theater[6292], die bei den kleinasiatisch römischen Bauten weitergeführt wurde, ist schon die Rede gewesen[6293]. Besonderheiten wie die grossen Thyromatabühnen[6294] oder die glatten Bühnenfronten[6295] kleinasiatischer hellenistischer Theater waren bei der Ausgestaltung der jüngeren Form nicht von Bedeutung, da für die Bühnenwände der römische Typus der Architekturfront übernommen wurde[6296].

Die monumentale Ausgestaltung und Betonung der Analemmafassaden durch eine besonders sorgfältige Bearbeitung des Mauerwerks[6297], für welche sich während der ganzen hellenistischen Zeit Beispiele nennen lassen, ist ein besonders origineller Beitrag der kleinasiatischen Architektur zum hellenistischen Theaterbau. Bei den meisten kleinasiatisch römischen Theatern, nämlich in Aizanoi, Alabanda, Anazarbos, Hierapolis, Limyra, Myra, Nikaia, Nysa, im römischen Theater von Pergamon, in Perge, Philadelphia, Sagalassos, Selge, Side, Tlos und Tripolis sind ausreichende Reste der Analemmata erhalten, um deren Ausgestaltung beurteilen zu können[6298].

Besonders reich durchgegliedert ist das Mauerwerk der Analemmata von Alabanda[6299], wo eine bereits hellenistisch belegte, wenn auch seltene Dekorationsform mit bombierten Quadern und vertikalen Einschnitten verwendet wird[6300], wobei jeweils eine niedrige Schicht auf zwei hohe Schichten folgt. Dieser Quaderschnitt ist sonst bei Theatern römischer Zeit in Kleinasien nicht belegt. Die Analemmata und die Umfassungsmauer zeigen die bombierten Quadern, bei der Umfassungsmauer fehlen aber die Vertikalschnitte[6301]. Beim östlichen Analemma ist die Aussenecke durch einen vorgesetzten Pilaster mit glatten Quaderflächen betont[6302]. Am Westanalemma ist die Aussenkante im unteren Bereich durch einen Randschlag markiert, der sich gegen oben jedoch verliert; insgesamt scheint die Ausarbeitung bei diesem Analemma etwas weniger sorgfältig erfolgt zu sein.

Einen regelmässigen Wechsel von in der Regel geglätteten höheren und niedrigen Quaderlagen, deren Höhenmasse sich mit einiger Regelmässigkeit wiederholen, findet sich bei einer Reihe von Bauten, nämlich in Nysa[6303], Philadelphia[6304], Sagalassos[6305], Selge[6306] und Tlos[6307]. In Tlos verliert die Umfassungsmauer auf der Südseite zwischen der Ecke mit dem geknickten Analemma und den Zugangstoren ihre regelmässige Schichtstruktur[6308], diese ist nur für die Ansichtsseite des Theaters bestimmt. In Perge[6309] wechselt

6289 cf. oben 256–258. Dazu auch die Einzelstudie bei Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. (oben Anm. 269) 683–688.

6290 Zum hellenistischen trapezförmigen Proskenion besonders in Kleinasien, cf. oben 185–187, und Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. 686f.

6291 Dazu oben 593f.

6292 Zur hellenistischen Form oben 192 und Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. 687.

6293 Dazu oben 597.

6294 Zu diesen oben 222–228 und Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. 687f.

6295 Zu diesen oben 228–230 und Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. 688.

6296 Dazu oben 599.

6297 Dazu oben 129–134 und Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. 684 mit Taf. 168, 1–3; 169, 1.

6298 In Elaiussa Sebaste ist nur der Unterbau erhalten, vom Aufgehenden fehlen die Blöcke; cf. Spanu/Meucci, Elaiussa Sebaste 1 a. O. (oben Anm. 5323) 207 und Abb. 139. 144.

6299 cf. De Bernardi 2, 208f., Abb. 291. 294.

6300 Zu den hellenistischen Beispielen oben 130, wo bereits auf Alabanda hingewiesen wurde.

6301 cf. De Bernardi 2, 209, Abb. 293.

6302 Nicht eingetragen bei De Bernardi 2, Taf. 32.

6303 cf. De Bernardi 3, 118, Abb. 112. Die Analemmata sind möglicherweise noch späthellenistisch oder doch frühaugusteisch. Wenig gepflegt ist dagegen die Aussenmauer des kaiserzeitlichen Bühnengebäudes. cf. oben 608.

6304 Unpubliziert.

6305 cf. De Bernardi 2, 41, Abb. 58.

6306 cf. De Bernardi 1, 42, Abb. 60. Die Umfassungsmauer zeigt eine weniger feingliedrige Konstruktionsweise, die schon beim Eckpilaster einsetzt, cf. De Bernardi 1, 41, Abb. 58.

6307 Maximos 207 r.

6308 cf. De Bernardi 3, 193, Abb. 225.

6309 cf. De Bernardi 3, 150, Abb. 153.

eine hohe Quaderschicht mit zwei niedrigen ab, die zusammen dieselbe Höhe erreichen; auf diese Weise entsteht ein sehr harmonischer Eindruck. Im römischen Theater von Pergamon[6310] ist die Schichtabfolge weniger regelmässig, auf eine niedrige Schicht kommen eine, zwei oder mehr hohe Schichten. Regelmässige Schichten geglätteter Quader unterschiedlicher Höhe finden sich in Aizanoi[6311], Limyra[6312] und Nikaia[6313]; in Limyra ist auch ein Wandsockel vorhanden[6314]. Auffällig ist, wenn der Erhaltungszustand nicht täuscht, die eher unsorgfältige Gestaltung der Analemmata in[6315] Tripolis, wo die Umfassungsmauer ebenfalls keine durchgehenden Quaderschichten mehr aufweist. Nicht mehr verwendet wurde bei den römisch kleinasiatischen Bauten das Polygonalmauerwerk[6316].

Eckpilaster[6317] wie in Alabanda, welche nirgends eine statische Aufgabe haben, sondern nur die Struktur betonen, finden sich auch in Perge[6318], Sagalassos[6319] und Selge[6320], wo sie überall in das Wandstrukturschema einbezogen sind. Bogentore wie in Limyra[6321], Nysa[6322], Perge[6323] und Sagalassos[6324], Treppenaufgänge wie in Nikaia[6325] und Nischen wie in Limyra[6326] und Nysa[6327] an den Analemmata wurden durch sorgfältige Profilierung hervorgehoben und unterstrichen damit die repräsentative Wirkung der Fassaden; nicht zufällig unterblieben entsprechende Profilierungen, wenn sich die Tore nicht an der Front öffneten, wie auf der Südseite des Koilons von Tlos[6328].

In Myra[6329] sind die Analemmata und die Umfassungsmauer aus feinen Bossenquadern mit Randschlag errichtet, welche mit Ausschluss der Blöcke, welche die schräge obere Abdeckung der Analemmata getragen haben, in regelmässigen Schichten ungleicher Höhe verlegt sind. Eine vergleichbare Mauertechnik findet sich bei den unteren Lagen der Frontmauer des Bühnengebäudes[6330], welche vom Proskenion verdeckt waren, und feiner ausgearbeitet auch beim Proskenion[6331]. Der aufgehende Teil der Bühnenwand besteht dagegen aus geglätteten Kalksteinquadern[6332]. Die Bossenquader sind also nicht mit der Absicht verwendet worden, einzelne Teile des Gebäudes herauszuheben, sondern man hat sich die Mühe der Glättung, ausser bei der Bühnenwand, gespart.

Fast überall hat sich damit eine besondere Sorgfalt bei der Ausgestaltung der Analemmafassaden gezeigt, einzige Ausnahme ist möglicherweise Tripolis. Zusammenfassend kann damit festgehalten werden, dass die hellenistische Tradition der Betonung der Analemmafront auch bei den kleinasiatisch römischen Koila weitergeführt worden ist[6333]. Ein Sonderfall ist dabei Myra, wo anscheinend nur die Bühnenwand durch geglättetes Mauerwerk hervorgehoben war.

Für die Ausgestaltung des oberen Abschlusses der schrägen Analemmamauern wurden bei den hellenistischen Theatern verschiedene Lösungen gefunden[6334]. Bei den römisch kleinasiatischen Bauten ist die Art des schrägen Analemmaabschlusses nur noch in wenigen Fällen zu erkennen. In Aizanoi[6335] sind die äussersten Blöcke der Mauerschichten nach dem Versetzen einfach schräg abgearbeitet; für diese einfachste Art, eine Schräge herzurichten, gibt es bereits bei griechischen Theatern Beispiele[6336]. In Selge weisen

6310 cf. Th. Wiegand, 2. Bericht über die Ausgrabungen in Pergamon: Das Asklepieion, AbhBerlin 1932, 4, Abb. 2.

6311 cf. De Bernardi 3, 180, Abb. 260. K. Rheidt, AA 2001, 246, Abb. 5. Bei manchen Quadern ist am oberen Rand eine Saumleiste stehen geblieben. Da keine Regelmässigkeit zu erkennen ist, muss es sich um Anzeichen für eine nicht vollständig erfolgte Glättung handeln, dekorative Absichten sind nicht zu erkennen.

6312 cf. De Bernardi 2, 157. 159, Abb. 218. 222.

6313 cf. B. Yalman, KST 17, 2, 1995 (1996) 350. 352, Abb. 6. 9.

6314 Zu Sockeln bei den Analemmata hellenistischer Theater cf. oben 130.

6315 cf. De Bernardi 4, 11, Abb. 4.

6316 Zur Verwendung von Polygonalmauerwerk bei hellenistischen Theatern oben 129f. 163 und Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. (oben Anm. 269) 684.

6317 Zu Eckpilastern bei hellenistischen Bauten oben 130 und Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. 684 mit Taf. 168, 1.

6318 cf. De Bernardi 3, 150, Abb. 153, weitgehend eingestürzt.

6319 cf. De Bernardi 2, 41, Abb. 58.

6320 cf. De Bernardi 1, 39f., Abb. 56f.

6321 cf. De Bernardi 2, 157. 159, Abb. 218. 222.

6322 cf. De Bernardi 3, 118, Abb. 113.

6323 cf. De Bernardi 3, 151, Abb. 157f.

6324 cf. De Bernardi 2, 41. 44, Abb. 58. 66.

6325 Die Treppen führen aus den *aditus* auf die *tribunalia*. Cf. Yalman, KST 10, 2, 1988, 378, Plan 2; 17, 2, 1995 (1996) 350. 352, Abb. 6. 9.

6326 Hier liegt aussen neben dem Bogentor in dem im Winkel geführten *aditus*-Zugang je eine Bogennische. cf. De Bernardi 2, 157. 159, Abb. 218. 222.

6327 Nur am Westanalemma findet sich eine zugemauerte Rechtecknische, vielleicht ehemals ein Brunnen.

6328 cf. De Bernardi 3, 193, Abb. 225.

6329 cf. Knoblauch/Özbek, Neuere Untersuchungen a. O. (oben Anm. 6136) 193 mit Abb. 5f.

6330 cf. Knoblauch/Özbek, Neuere Untersuchungen a. O. 199, Abb. 10–12.

6331 cf. Knoblauch/Özbek, Neuere Untersuchungen a. O. 196, Abb. 9.

6332 cf. Knoblauch/Özbek, Neuere Untersuchungen a. O. 198, Abb. 17.

6333 Unten 609 wird zu untersuchen sein, in wieweit diese Tradition auch bei den übrigen römischen Theatern in Kleinasien weitergelebt hat.

6334 Dazu im Einzelnen oben 130–132.

6335 Deutlich bei K. Rheidt, AA 2001, 246, Abb. cf. De Bernardi 3, 178, Abb. 201; 182, Abb. 213, Taf. 37, C, wo im Widerspruch zur erhaltenen Evidenz ein Abschlussprofil angenommen wird.

6336 cf. oben 131. Beispiele in Kleinasien sind die Theater in Halikarnassos, im Letoon und in Arykanda.

die schräg geschnittenen obersten Blöcke der Analemmata eine nach innen vorkragende plastische Leiste auf[6337]. In Myra findet sich dagegen eine aufwendige Art des oberen Abschlusses in der Form von profilierten Abdeckplatten, welche mit Dübeln auf der Schrägfläche befestigt waren, wie dies insbesondere beim Westanalemma noch deutlich ist[6338]. Profilierte Analemmaabschlüsse sind bei griechischen Theater seit dem Dionysostheater in Athenai belegt[6339].

Eine zweite Besonderheit der hellenistischen Theater in Kleinasien sind die Radialkorridore, welche von aussen durch die Flügel auf das mittlere Diazoma führen[6340]. Der Umstand, dass bei den kleinasiatisch römischen Theatern der obere Koilonbereich nicht selten gebaut ist, führt zu anderen Zugangslösungen. In Limyra und Nikaia (Iznik) sind mehrere radiale Durchgänge von aussen durch den Unterbau des oberen Koilons hindurch vorhanden, in Aizanoi, Selge und Side, wohl auch in Anazarbos[6341] gibt es komplexere, symmetrisch angeordnete Aufgangssysteme im Inneren des Koilons, welche an westliche Lösungen erinnern[6342]. Bei den Theatern von Myra und Sagalassos mit ihrem zum grösseren Teil in den natürlichen Hang gesetzten Koilon sind komplexe Aufgangssysteme in den gebauten Flügeln untergebracht, wie dies auch bei westlichen Theater, etwa in Verona[6343] oder Arelate[6344], gemacht worden ist. In Hierapolis klingt das hellenistische System mit je einem überwölbten Radialkorridor nach, ein zweiter radialer Zugang im Süden ist flach gedeckt; dazu kommen weitere wegen der Geländesituation asymmetrisch angebrachte Flügelräume und Zugänge, welche an die westliche Tradition anknüpfen. In Perge sind vier Radialkorridore symmetrisch in den gebauten Flügeln untergebracht[6345], deren Position ebenfalls noch an die hellenistische Form erinnert. Die im stumpfen Winkel oberhalb der *aditus* auf das mittlere Diazoma hinaufgeführten Treppen zwischen den Analemmata und dem Bühnengebäude[6346] sind sekundär und aus Spolien gebaut.

Bei einigen wenigen kleinasiatisch römischen Theatern lebt die hellenistische Bautradition der Zugangskorridore, wie sie auch in Hierapolis noch anklingt, jedoch weiter. In Alabanda findet sich in beiden Flügeln ein radialer, in Hausteintechnik überwölbter Zugangskorridor[6347], das Innere der Flügel war in *caementa*-Technik errichtet. Die Aussenportale mit einem Gebälk im Osten und im Westen[6348] sind in rustikalen Formen gearbeitet. Auch in Tripolis waren Radialkorridore mit heute eingestürzten Hausteingewölben vorhanden, zwei im Süden, einer im Norden[6349]. Ein Radialkorridor in hellenistischer Tradition ist auch im Westflügel des Koilons von Elaiussa Sebaste nachgewiesen[6350]; im massiv gebauten Ostflügel hat der entsprechende Korridor einen unregelmässigen Verlauf[6351]. Der Radialzugang in Elaiussa Sebaste ist in Hausteintechnik gearbeitet und in das umgebende Mörtelwerk eingebettet, die Wand hat einen profilierten Sockel; über die Decke des Korridors ist nichts bekannt, ein Hausteingewölbe kann nicht ausgeschlossen werden, doch ist wegen der geringen Breite des Korridors auch eine flache Abdeckung möglich. Ein Hausteingewölbe hatte der Radialkorridor in Seleukeia am Kalykadnos. In Hieropolis-Kastabala sind Radialkorridore in Hausteintechnik nachgewiesen. Auch in den Flügeln des Theaters von Komana in Kappadokien sind zwei Radialkorridore in Hausteintechnik mit einer profilierten Bogenöffnung im Koilon vorhanden; der Bau dürfte wohl noch späthellenistisch zu datieren sein[6352]. In Aigai (Nemrud Kale)[6353] gibt es geländebedingt nur einen im Knick geführten Zugangskorridor. In Tlos[6354] münden zwei in Hausteintechnik überwölbte Radialkorridore auf das mittlere Diazoma. Nur am Südflügel ist die Aussenseite etwas besser bekannt; hier liegt eine besondere Lösung vor[6355], denn der Radialkorridor setzt nicht direkt von aussen an, sondern wird über einem Zugangskorridor erreicht, der innerhalb der Umfassungsmauer verläuft. Eine schon

6337 cf. De Bernardi 1, 44, Abb. 61f.
6338 cf. De Bernardi 3, 200, Abb. 237.
6339 cf. oben 131f. Beispiele aus Kleinasien sind Alinda und Priene.
6340 Dazu oben 119–121 und Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. (oben Anm. 269) 684–686 mit Taf. 169, 2–3; 170, 1–2.
6341 cf. die Beschreibung im Katalogteil *s. v.*
6342 Zu den Treppenaufgängen in die Cavea bei westlichen Theatern ausführlich oben 363–365.
6343 cf. oben 362.
6344 cf. oben 363.
6345 cf. den Plan bei Inan, KST 8, 2, 1986, 154, Abb. 10. Dazu De Bernardi 3, 150, Abb. 154.
6346 Die Treppen sind eingezeichnet bei De Bernardi 3, Taf. 28, fehlen aber auf dem Plan bei Inan u. a., AA 2000, 289, Abb. 3.
6347 cf. De Bernardi 2, 215, Abb. 297.
6348 cf. De Bernardi 2, 215, Abb. 299f.
6349 Kaum zu erkennen bei De Bernardi 4, 11, Abb. 4.
6350 cf. Spanu/Meucci, Elaiussa Sebaste 1 a. O. (oben Anm. 5323) 202 mit Abb. 129. 135.
6351 cf. Spanu/Meucci, Elaiussa Sebaste 1 a. O. 192, Abb. 121; 204, Abb. 139. Auch Borgia, Dionysus ex machina. Rivista online sul teatro antico 1, 2010, 308f., Abb. 13f.
6352 Dazu oben 589 und den Katalogteil *s. v.*
6353 cf. R. Bohr, Altertümer von Aegae, JdI, 2. Ergh. (1889) 40, Abb. 45f.
6354 Maximos 204.
6355 cf. De Bernardi 3, 192, Abb. 225. H. Y. Özbek, in: AST 8, 1990, 296, Abb. 7. Nicht sehr deutlich ist der kleine Plan bei W. W. Wurster, AA 1976, 30, Abb. 4; cf. auch die Beschreibung der Situation hier im Katalogteil *s. v.*

in hellenistischer Zeit eher seltene Variante des Zugangs von aussen im Winkel auf das mittlere Diazoma, wie sie im hellenistischen Theater von Magnesia belegt ist[6356], findet sich schliesslich in Nysa[6357]. Unbekannt bleibt das Aufgangssystem ins Koilon in Amastris, im römischen Theater von Pergamon[6358], in Pessinus und in Philadelphia (Alaşehir).

Ein drittes für die hellenistischen Theater in Kleinasien charakteristisches Element bleibt noch zu analysieren, die Treppenführung vom Diazoma in den oberen Rang[6359]. Was oben für die Zugänge von aussen anzumerken war, gilt auch für die Treppenverbindungen vom Diazoma in den oberen Koilonrang: Frei gebaute obere Ränge ermöglichten es, nach dem Vorbild der westlichen Theater die Zugänge in den oberen Rang im Koiloninnern anzuordnen. Nur in Side scheint es jedoch keine direkten Aufgänge vom mittleren Umgang nach oben gegeben zu haben; allerdings ist die entsprechende Partie nicht erhalten. Aufgänge waren angesichts der Treppen im Koiloninnern, welche einerseits auf das mittlere Diazoma und von dort ins untere Koilon und andererseits direkt auf den Umgang oberhalb des oberen Rangs führten[6360], dort auch kaum nötig. Die Trennung der Aufgänge für die Zuschauer des ersten und des zweiten Rangs erinnert an Lösungen, wie sie in westlichen römischen Theatern üblich waren[6361], wo keine Verbindungen zwischen den Rängen erwünscht waren. Auch bezüglich der Aussenfassade in der Form einer zweigeschossigen Umgangsporticus und damit für die ganze Ausgestaltung des frei gebauten oberen Koilons hat sich Side besonders eng an die westliche Bautradition angelehnt, gleichwohl aber die traditionelle hellenistische Quaderbautechnik ohne Verwendung von Mörtelwerk beibehalten.

Bei weiteren Koila sind die Aufgänge in den oberen Rand direkt von aussen zu erreichen, auch wenn daneben Zugänge auf das Diazoma bestehen. In Selge sind in den fünf Zugangskammern, welche von aussen ins Koilon führten, seitlich der breiten Ausgänge auf das Diazoma je zwei Doppeltreppen eingebaut, welche sich auf den Umgang vor dem oberen Rang öffneten[6362]. Es handelt sich um eine besondere Lösung, welche sich an die unten zu besprechende Form der verdeckten Aufgangstreppen anlehnt. Die Anordnung der Treppen ist von der Anordnung der fünf Zugangskammern determiniert und führt zu einer nicht besonders günstigen Ausstiegssituation auf dem Umgang[6363]. Theaterbesucher, welche die über dem Diazomazugang gegeneinander ansteigenden Treppen benutzt hatten, sahen sich an deren oberem Ausgang in engem Abstand einander gegenüber und hatten gleichzeitig die einzige dazwischen liegende Radialtreppe zu betreten. Ungünstig liegt auch der Ausstieg der beiden jeweils nach aussen ansteigenden Treppen, denn dieser machte es unmöglich, die hinter den Treppen ansteigenden Radialtreppen sicher zu benutzen; dies war nur möglich, wenn man sich auf der Fussbank vor der untersten Sitzreihe über der Treppenöffnung zur Radialtreppe hin bewegte, kein besonders sicherer Verbindungsweg! Auch in Aizanoi[6364] sind die Aufgangstreppen direkt vom Innern des Koilons aus zu erreichen. Die 15 Radialzugänge, welche vom Umgangskorridor nach innen führten, öffnen sich in etwa halber Breite auf das mittlere Diazoma, während daneben eine gegen das Koilon hin ansteigende Radikaltreppe nach oben führte. Wie sich die Ausstiegsöffnung der Treppen zur Einteilung des oberen Koilons verhielt, ist in Aizanoi nicht mehr zu klären, denn der ganze obere Rang ist nicht erhalten und auch die Rückwand des Diazomas fehlt bis auf kleine Reste. Wie in Selge handelt es sich aber auch in Aizanoi um eine lokale Sonderlösung, die sich von westlichen Vorbildern angeregt sein mag, sich aber nicht so eng an solche anlehnt wie Side.

Alle übrigen kleinasiatisch römischen Theater führen, soweit das Erhaltene ein Urteil noch ermöglicht[6365], die hellenistischen Lösungen für die Treppenaufgänge ins obere Koilon weiter. Da die Weiterführung der Radialtreppen oberhalb des Diazomas, wie sie bei den griechischen Theatern zunächst üblich war, zu ungünstig steilen Treppenantritten führen musste, besonders wenn die Diazomabreite und die Diazomahöhe zunahmen, wurden neue Lösungen

6356 cf. oben 121.

6357 cf. De Bernardi 3, 116–118, Abb. 107. 110. 113, Taf. 21. Auch Nysa ist möglicherweise noch späthellenistisch, cf. den Katalogteil *s. v.* Nysa, Theater.

6358 Hier öffnet sich ein grosser Bogenzugang aus der Parodos ins Innere.

6359 Dazu oben 117 und Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. (oben Anm. 269) 686 mit Taf. 170, 2–3; 171, 1.

6360 Zur Treppenanordnung cf. den Plan bei Mansel, Side a. O. (oben Anm. 6101) 124, Abb. 100.

6361 Dazu oben 362 zu Baelo.

6362 cf. die Pläne bei De Bernardi 1, Taf. 12. 14–16, und bei Machatschek/Schwarz, Selge a. O. (oben Anm. 5289) Taf. 12.

6363 cf. De Bernardi 1, Taf. 16, A.

6364 cf. den Plan bei De Bernardi 3, Taf. 36. De Bernardi hat in ihrem Plan im Ostflügel des Koilons mehr Mauern eingetragen hat, als jetzt sichtbar sind und offenbar Reste der Aufgangsrampen gesehen, cf. a. O. 179.

6365 Unbekannt bleibt die Lösung für die Treppenaufgänge vom Diazoma in den oberen Rang in Alabanda, Amastris, Anazarbos, Limyra, Pergamon (römisches Theater), Pessinus, Philadelphia und Tripolis.

gesucht. Die traditionelle radiale Aufgangsform hat denn unter den hier besprochenen Theatern auch nur gerade Elaiussa Sebaste[6366] beibehalten, wo zudem der hinter dem Diazoma vorbeigeleitete Kanal eine andere Lösung nicht zugelassen hätte. Sonst sind die Treppen überall nicht radial, sondern parallel zum Diazoma geführt, wie dies schon bei hellenistischen kleinasiatischen Theatern üblich war[6367]. Dabei sind bereits in hellenistischer Zeit einfache oder doppelte Treppen belegt, einfache Treppen können gegen die Mittelachse des Koilons hin oder von dieser weg ansteigen, Doppeltreppen können voneinander weg oder gegeneinander angeordnet werden. Bei den hellenistischen Theatern sind diese Aufgangstreppen immer offen in die Diazomarückwand eingelassen. Dies ist auch noch bei der hier besprochenen Gruppe von Bauten belegt. Einfache offene Aufgangstreppen gibt es in Hierapolis[6368], in Nikaia[6369] und in Tlos, doppelte offene Aufgangstreppen gibt es in Nysa[6370].

Daneben wurde bei den kleinasiatisch römischen Theatern eine neue Form für diese Aufgangsart entwickelt, bei welcher die Treppen nicht mehr offen sichtbar sind, sondern durch ein Tor in der Diazomarückwand erreicht werden und dann verdeckt nach oben führen[6371]. Verdeckt geführte einfache Treppen gibt es in Myra[6372] und Perge[6373], verdeckte Doppeltreppen in Sagalassos[6374]. Bei der praktischen Nutzung brachte die verdeckt Aufgangsform keine Vorteile gegenüber der offenen Form. Dagegen waren die Vorteile ästhetischer Art. An Stelle der Unterbrüche im Halbrund der Diazomarückwand, die auch die oberen Abschlussprofile betrafen, traten regelmässig angeordnete Zugangstüren in das Innere, die vom umlaufenden oberen Profil eingefasst wurden.

Dem Vorteil einer günstigeren Steigung bei einer Treppenführung parallel zum Diazoma stand, wie oben für die hellenistischen Beispiele festgehalten wurde[6375], als Nachteil gegenüber, dass die Achsialität des Aufsteigens nicht beibehalten werden konnte, was bei den verdeckt geführten Treppen allerdings weniger ins Auge fiel. In Perge ist die Rückwand des Umgangs mit flachen Pilastern und einem Sims gegliedert; zwischen den Pfeilern öffnen sich die Zugänge zu den verdeckten Treppen in den oberen Rang und zu den vier radialen Zugangskorridoren von aussen. Bei den einfach geführten Treppen in der Diazomarückwand wurde der untere Antritt, wie dies nicht nur bei den hellenistischen Beispielen der Fall ist, sondern auch in Hierapolis, Perge und Tlos zutrifft[6376], aus der Achse verschoben und damit erreicht, dass oben der Anschluss ans Radialtreppensystem des zweiten Ranges gesichert war; in Perge steigen alle Treppen in derselben Richtung, von Süden nach Norden an, während in Hierapolis, wo die Treppen vom Koilon aus sichtbar waren, eine symmetrische Anstiegsrichtung gewählt worden ist, die auch die beiden Radialkorridore berücksichtigt. In Myra öffnen sich die Zugangstüren zu den gegen die Symmetrieachse hin ansteigenden Treppen dagegen in der Flucht der Radialtreppen[6377] des unteren Rangs, sodass der Austritt auf dem Umgang vor dem oberen Rang nicht axial zu den oberen Radialtreppen angeordnet werden konnte; wegen der Aufgänge in den Koilonflügeln ergaben sich auch sonst Unregelmässigkeiten[6378]. Bei den hellenistischen Bauten beginnen die doppelt geführten Aufgänge gerne in Korrespondenz mit dem oberen Ende der unteren Radialtreppensysteme[6379], wobei in Kauf zu nehmen war, dass oberhalb des Diazomas kein unmittelbarer Anschluss an das obere Radialtreppensystem bestand. In Nysa sind die Doppeltreppen vor die Diazomarückwand auf das Diazoma gestellt und enden vor den zusätzlichen Radialtreppen des zweiten Ranges, wo die Kerkiszahl verdoppelt ist. Dadurch kommen die Doppeltreppen in die Flucht der Mittelachsen der unteren Kerkides zu liegen. Auch die Zutrittsöffnungen zu den verdeckten, nach aussen ansteigenden Doppeltreppen in Sagalassos liegen in der Flucht der Mittelachsen der unteren Kerkides. Der obere Ausgang der verdeckten Treppen hat offensichtlich die Kerkiseinteilung im oberen Rang konditioniert; entstanden ist eine sehr harmonische Lösung, bei welcher jede obere Radialtreppe auf einen Treppenausgang bezogen ist.

6366 cf. Spanu/Meucci, Elaiussa Sebaste 1 a. O. (oben Anm. 5323) 207, Abb. 142f.

6367 Dazu im Einzelnen oben 117 und auch Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. 686.

6368 cf. Maximos 167.

6369 Nur eine Treppe ist erhalten.

6370 cf. De Bernardi 3, 117, Abb. 111, Taf. 21. Die Treppen sind vor die Diazomarückwand gesetzt und steigen gegen einander an.

6371 Wie weit diese Aufgangsform und auch die offenen Treppenaufgänge auch bei anderen kaiserzeitlichen Theatern Kleinasiens und darüber hinaus zu beobachten sind, wird unten 631 zu untersuchen sein.

6372 cf. De Bernardi 3, 202, Abb. 244, Taf. 40.

6373 cf. den Plan bei Inan u. a., AA 2000, 289, Abb. 3. Auch De Bernardi 3, 149f., Abb. 159f., Taf. 28.

6374 cf. De Bernardi 2, 44, Abb. 65. 67, Taf. 5.

6375 Dazu oben 117.

6376 In Nikaia ist die getroffene Lösung nicht mehr deutlich.

6377 cf. De Bernardi 3, 200, Abb. 236.

6378 Dazu im Einzelnen der Katalogteil *s. v.* Der Plan bei De Bernardi 3, Taf. 40 ist in dieser Hinsicht nicht zuverlässig!

6379 cf. oben 117.

Datierung und Verbreitung der kleinasiatisch römischen Theater

Schliesslich ist noch auf die Chronologie der kleinasiatisch römischen Theater einzugehen. Die Einführung des neuen Theatertypus und die Weiterführung verschiedener hellenistischer Eigenheiten im Einzelnen setzen eigentlich voraus, dass der Anschluss bruchlos war, die neue Theaterform bald nach dem Ende des hellenistischen Theaterbaus entwickelt worden ist.

Die Datierungsgrundlagen für die einzelnen Bauten sind oft nicht sehr günstig[6380], feste äussere Baudaten fehlen meist. Immerhin lassen sich einige kleinasiatisch römische Theater in das 1. Jahrhundert der Kaiserzeit datieren, nämlich Amastris, Hierapolis, Philadelphia und Tlos, wohl auch Alabanda. Die übrigen Theater der Gruppe gehören alle in das 2. Jahrhundert n. Chr., mit Ausnahme von Aizanoi und Nikaia (Iznik) in dessen zweite Hälfte. Das grosse Theater von Laodikeia und Elaiussa Sebaste[6381] sind im mittleren 2. Jahrhundert n. Chr. errichtet worden, Elaiussa Sebaste ist bald danach umgebaut worden. Die neuen Untersuchungen in Nysa haben ergeben, dass dort das Koilon, welches traditionelle hellenistische Elemente aufweist, noch in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. entstanden ist. Erst mit dem Anbau eines neuen hadrianischen Bühnenhauses entstand ein Grundriss des kleinasiatisch-römischen Typus; wie das nicht mehr zu rekonstruierende ursprüngliche Bühnenhaus aussah, bleibt unbekannt. Nur allgemein in die Kaiserzeit gesetzt werden können Anazarbos, das römische Theater von Pergamon und Pessinus, doch wird man auch bei diesen Bauten davon ausgehen, dass sie kaum nach dem 2. Jahrhundert n. Chr. entstanden sind.

Zu den einzelnen Bauten ist noch das Folgende anzufügen. Alabanda muss früh innerhalb der Kaiserzeit angesetzt werden. Hier hat sich ein Radialkorridorpaar erhalten, das auch hinsichtlich der Ausführung mit Monumentalzugängen aussen direkt an Hellenistisches, etwa an das Theater im Letoon[6382] anknüpft. Auch die prachtvolle Ausgestaltung der Analemmawände nach hellenistischem Vorbild ist ein starkes Argument für einen frühen Ansatz im 1. Jahrhundert n. Chr. Das Theater von Tlos mit seinem traditionellen Bühnenhaus kann früh angesetzt werden, der inschriftlich gesicherte Baubeginn fällt in die Jahre nach 14 n. Chr.; es kann gleichfalls zu den ältesten Bauten des kleinasiatisch römischen Typus gezählt werden. Das Theater von Hierapolis wird von den Ausgräbern jetzt augusteisch, um 3 v. Chr. datiert[6383], was jedoch sehr hoch erscheint! Zu einem frühen Ansatz passt das Vorhandensein der Radialkorridore. Auch der bisher nicht näher untersuchte Bau in Tripolis, welches Ähnlichkeiten zu Hierapolis zeigt und ebenfalls traditionelle Radialkorridore hatte, dürfte in die gleiche Zeit fallen. In die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. wird auf Grund eines Inschriftzeugnisses auch Amastris gesetzt, von dem jedoch kaum Baureste bekannt sind. Innerhalb des 1. Jahrhunderts n. Chr. nicht näher einzugrenzen ist Philadelphia (Alaşehir). In hadrianische Zeit wird Aizanoi datiert[6384], eine Begründung für die vorgeschlagene Phaseneinteilung und Datierung steht bisher allerdings aus; falls das obere Koilon zum ursprünglichen Bau gehören sollte, läge hier zum ersten Mal eine Koilonstruktur vor, die sich eng an die westlichen Vorbilder anlehnt.

In die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts ist Nikaia (Iznik) zu datieren. In den Jahren 111–113 n. Chr., als der jüngere Plinius *legatus pro praetore* für *Pontus et Bithynia* war, stand das Theater von Nikaia im Bau. Dabei traten Risse auf, welche die Fertigstellung in Frage stellten. Dies lässt sich dem Brief des Legaten an Kaiser Traian und dessen Antwort entnehmen[6385]. Beim teilweise ausgegrabenen Theater in Iznik muss es sich um den bei Plinius genannten Bau handeln[6386]. Aus dem Schriftwechsel zwischen Plinius und Traian geht auch hervor, dass eine *porticus in summa cavea* und auch seitliche *basilicae*[6387] errichtet werden sollten, beides von Privaten gestiftet. Diese Elemente sind an der untersuchten Ruine bisher nicht nachgewiesen worden, der Nachweis einer *porticus in summa cavea* dürfte angesichts des Erhaltungszustandes auch schwierig sein. Ob die *basilicae* auch tatsächlich gebaut worden sind und welche Form sie im Einzelnen hatten, bleibt offen, solange der Flügelbereich des Bühnenhauses nicht untersucht worden ist; es kann sich kaum um die schmalen *parascaenia*-Räume neben der Bühne handeln, für die keine besonderen Stifter angenommen wer-

6380 Für ausführlichere Angaben zur Datierung der einzelnen Bauten cf. die einzelnen Einträge im Katalogteil *s. v.*

6381 cf. Spanu/Meucci, Elaiussa Sebaste 1 a. O. (oben Anm. 5323) 223 mit Anm. 81. Jetzt präziser Borgia, Dionysus ex machina. Rivista online sul teatro antico 1, 2010, 298.

6382 cf. oben 121.

6383 cf. den Katalogtext *s. v.* Hierapolis, römisches Theater.

6384 Dazu im Einzelnen der Katalogteil *s. v.* Zuletzt Rohn, AA 2001, 303. 317; die dort angeführte Arbeit von K. Jes ist unpubliziert geblieben, die Ergebnisse können daher nicht überprüft werden. Ausserdem Rohn, in: Macht der Architektur a. O. (oben Anm. 6190) 214.

6385 Plin. epist. X 39 (48), 1–3 und X 40 (49) 1)

6386 Dieser Meinung ist auch der Ausgräber B. Yalman. Zur Frage cf. im Übrigen den Katalogteil *s. v.*

6387 Dazu, was architektonisch unter *basilicae* zu verstehen ist, cf. oben 496.

den können[6388]. Es macht den Anschein, dass das Theater von Nikaia (Iznik) ein besonders stark westlich römisch geprägter Bau gewesen sein muss; neben den bei kleinasiatisch römischen Theatern sonst ganz unüblichen *basilicae* ist hier die einzige Bühnenfront mit nur drei Bühnentoren vorhanden und der ganze Koilonunterbau wurde weitgehend frei in *opus caementicium* mit Hausteinschalen errichtet wurde; mit dieser für die Bauleute wohl eher ungewohnten Bautechnik dürften auch die im Briefwechsel genannten Risse zusammenhängen, welche an der Ruine allerdings bisher nicht nachgewiesen worden sind. Auch die nachgewiesenen *tribunalia* passen zu einem Theater in westlicher Tradition. Auf der anderen Seite ist aber doch festzuhalten, dass dennoch Elemente der kleinasiatischen Tradition vorhanden sind, welche dazu führen, den Bau zur Gruppe der kleinasiatisch römischen Theater zu rechnen. Zu nennen ist nicht nur die überzogene Grundform des Koilons, das mit dem Bühnenbereich verbunden ist. Traditionelle Elemente sind auch die Aufgangstreppen vom Diazoma ins obere Koilon und die gepflegte Analemmagestaltung. Was das Bühnenhaus angeht steht aber Nikaia (Iznik) unter den kleinasiatisch römischen Theatern den westlichen Bauten zweifellos am nächsten, während Side, wie erwähnt, hinsichtlich des Aufbaus des oberen Koilons und der Gestaltung von dessen Aussenfassade den westlichen Vorbildern besonders nahe kommt.

Ins mittlere 2. Jahrhundert n. Chr. und in dessen zweite Hälfte sind Limyra, Myra, Perge, Sagalassos, Selge und Side anzusetzen. Die frühere Datierung von Perge um 120 n. Chr. beruhte auf den Ehrungen für *Plancia Magna*, in welcher die Stifterin gesehen wurde. Die Ausgräber datieren das Theaters nun auf Grund der Bauornamentik jedoch erst in spätantoninische bis frühseverische Zeit, mit einem Baubeginn wohl unter Marcus Aurelius in den sechziger oder siebziger Jahren des 2. Jahrhunderts n. Chr.[6389]. Die Datierung von Limyra ins Ende des 2. Jahrhunderts, d. h. in severische Zeit beruht auf der Analyse der Bauornamentik[6390], dasselbe gilt für Sagalassos. In Myra kommt noch hinzu, dass für den Theaterbau eine Stiftung des Opramoas von Rhodiapolis in der Folge des Erdbebens von 141 n. Chr. inschriftlich bezeugt ist, was auf eine Entstehungszeit in der zweiten Jahrhunderthälfte führt. Etwas früher, noch im mittleren 2. Jahrhundert n. Chr., sind Selge[6391] und Side[6392] errichtet worden.

Fragt man, ob sich innerhalb der zwei Jahrhunderte, während derer Theater des kleinasiatisch römischen Typus gebaut worden sind, eine Entwicklung nachzeichnen lässt, fällt zunächst auf, dass die besonders grossartigen und gut erhaltenen Bauten in die spätere Zeit fallen. Demgegenüber ist deutlich, dass die hellenistischen Elemente, soweit sie nicht weiterentwickelt wurden, wie die Aufgangstreppen ins obere Koilon, nach dem 1. Jahrhundert n. Chr. verschwinden. Dies gilt für die Radialkorridore und auch für die aufwendigere Gestaltung der Analemmata, für welche die prachtvollsten Beispiele wie Alabanda ganz an den Anfang des 1. Jahrhunderts zu setzen sind. Eine Neuerung des 2. Jahrhunderts n. Chr., die möglicherweise, wenn die Spätdatierung von Perge zutrifft, erst nach der Jahrhundertmitte aufgekommen ist, sind die figürlichen Friese an den Sockeln der Architekturordnungen der Bühnenwand. Einfachere Rankenfriese sind dagegen seit hellenistischer Zeit als Architekturschmuck möglich.

Fragt man abschliessend nach der Verbreitung des Typus der kleinasiatisch römischen Theaters innerhalb Kleinasiens, zeigt sich, dass ein erstes Kerngebiet für die Errichtung kleinasiatisch römischer Theater das Mäandertal mit dem anschliessenden Karien gewesen ist, wo die frühen Bauten von Alabanda und bald danach in Nysa sowie weiter oben im Mäandertal Hierapolis, das grosse Theater von Laodikeia und Tripolis errichtet worden sind. Die Vermutung, dass der neue Theatertypus in Karien herausgebildet worden ist, wo es eine intensive hellenistische Theaterbautradition gegeben hat, dürfte nicht fehlgehen. Im weiteren Einflussgebiet ist im 1. Jahrhundert auch das Theater von Philadelphia in Lydien entstanden. Ob hier allenfalls auch Pessinus in Phrygien anzufügen wäre, dessen Datierung unbekannt ist, muss offen bleiben. Geographisch ganz für sich bleibt, wenn es tatsächlich zur Gruppe der kleinasiatisch römischen Bauten gehört hat, Amastris in Paphlagonien an der Südküste des Schwarzen Meers. Isoliert im 1. Jahrhundert n. Chr. liegt auch das offenbar eher frühe

6388 Für einen Überblick über den Stand der Grabung cf. B. Yalman, EAA, Secondo suppl. 1971–1994, IV (1996) 9, Abb. 11. Danach ist im Bühnenbereich jedoch weitergearbeitet worden, cf. zuletzt Yalman, in: KST 17, 2, 1995 (1996) 355. 357, Abb. 16. 19.

6389 cf. dazu N. Atik, AA 2000, 321.

6390 Limyra ist in der Inschrift des Opramoas von Rhodiapolis, entgegen manchen Aussagen in der Literatur, nicht genannt, cf. den Katalogteil *s. v.*

6391 Die von De Bernardi 1, 53 vorgeschlagene Spätdatierung ins dritte Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. ist allein schon aus allgemein historischen Gründen auszuschliessen. cf. auch den Katalogteil *s. v.*

6392 Die von Mansel, Side a. O. (oben Anm. 6101) 138 vorgeschlagene Datierung wird durch eine Inschrift gestützt. De Bernardi 3, 141f. datiert ins vierte Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr. cf. den Katalogteil *s. v.*

Theater von Tlos in Lykien; aus seiner geographischen Lage im Bezug zum Kerngebiet des neuen Bautypus erklären sich möglicherweise die vielen Besonderheiten dieses Baus, vielleicht einer lokale Sonderentwicklung.

Im 2. Jahrhundert n. Chr. und vor allem in dessen zweiter Hälfte finden sich die wichtigen Theater des kleinasiatisch römischen Typus in Pamphylien und in angrenzenden Bereichen von Pisidien und von Lykien. Es handelt sich um ein geschlossenes Gebiet. Wie es im Einzelnen zu dieser Verschiebung des Verbreitungsgebiets gekommen ist, muss offen bleiben; festzuhalten ist, dass hier grosse Bauaufgaben zu erfüllen waren, während im Bereich der kleinasiatischen Westküste die grossen Theater im Wesentlichen bereits gebaut waren bzw. hellenistische Grossbauten umgebaut wurden. Die übrigen Bauten des 2. Jahrhunderts liegen geographisch isoliert und sind oft auch wenig bekannt. Neben Nikaia (Iznik) in Bithynien steht das römische Theater in Pergamon in Mysien, die beiden einzigen Bauten des Typus im Nordwesten Kleinasiens. Vereinzelt sind auch das hadrianische Theater von Aizanoi in Phrygien, Elaiussa Sebaste in rauhen Kilikien und Anazarbos in Kilikien in der Ebene, wo jeweils zu fragen ist, weshalb der kleinasiatisch römische Bautypus gewählt wurde, während gleichzeitig im selben Gebiet auch Theater des westlichen römischen Typus errichtet worden sind.

Zusammenfassende Bemerkungen

Die Untersuchungen haben gezeigt, dass es sich beim kleinasiatisch römischen Theatertypus, wie er im 1. und 2. Jahrhundert nach Chr. auftritt, um eine eigenständige Theaterform handelt, welche insbesondere in West- und Südwestkleinasien belegt ist. Die Gesamtzahl der bekannten Bauten ist mit 19 nicht sehr hoch. Der Bautypus vereinigt Elemente der hellenistischen Theaterbautradition insbesondere Kleinasiens mit Neuerungen, die aus dem westlichen Theaterbau übernommen wurden. Angestrebt wurde ein geschlossener Grundriss nach westlichem Vorbild, der im Aufriss nur teilweise umgesetzt werden konnte, da man grundsätzlich am rechteckigen Bühnenhaus hellenistischer Tradition mit einem davor gesetzten hohen Proskenion festhielt. Neu war das Einfügen einer architektonischen, meist zweigeschossigen Bühnenfront, welche die westliche *scaenae frons* aufnahm. Auch technische Neuerungen wurden übernommen. So wurde das Koilon zumindest in seinem oberen Teil des Öfteren frei gebaut, ebenso auch die Koilonflügel. Einerseits wurde dabei, wie im Westen, als Bautechnik das *opus caementicium* verwendet, was eine kostengünstigere Produktion erlaubte. Andererseits wurde oft die technisch und kostenmässig aufwendige Hausteintechnik beibehalten, ganze Theater mit grossen Dimensionen wurden weiterhin in dieser traditionellen Bauweise errichtet. Auch in manchen Einzelheiten wurde die hellenistische Tradition weitergeführt, so in der Gestaltung der Analemmata, in der Errichtung von Radialkorridoren auf das mittlere Diazoma und in der Treppenführung vom Diazoma ins obere Koilon. Doch nur dieser letzte Bereich wurde weiter entwickelt, die anderen Elemente hellenistischer Tradition treten nach dem 1. Jahrhundert n. Chr. zurück. Eine wichtige Neuerung seit dem mittleren 2. Jahrhundert ist schliesslich, dass in den Sockelzonen der Architekturwände bei grossen und reich dekorierten Theatern erzählende Friese angebracht werden, deren Inhalte sich oft auf den lokalen Mythos und die lokale Geschichte bezogen. Der Typus des kleinasiatisch römischen Theaters ist auf Kleinasien beschränkt geblieben und hat in der weiteren Entwicklung des Theaterbaus keine Rolle mehr gespielt. Überall sonst im Osten des Reiches hat sich offenbar, wie im Westen, das Theater des römischen Typus durchgesetzt.

In der Kaiserzeit umgebaute hellenistische Theater in Kleinasien

Zahlreiche hellenistische Theater in Kleinasien sind in der Kaiserzeit umgebaut worden. Dabei fällt auf, dass meist der Bühnenhausbereich betroffen war, der neu gebaut oder doch wesentlich umgebaut worden ist. Nachdem der typisch kleinasiatisch römische Bautypus analysiert worden ist, stellt sich hier die Frage, in wieweit die zahlreich belegten Umbauten hellenistischer Theater in Kleinasien die Umwandlung der älteren Bauten in solche des neuen kleinasiatisch römischen Typus bezweckten. Darum soll es im Folgenden gehen.

Für die 33 kleinasiatischen hellenistischen Theater in Alinda 2, Arykanda 2, Bargylia 2, Ephesos 2–5, Erythrai 2, Halikarnassos 2, Hyllarima 2, Iasos 3, Kaunos 2, Kelainai/Apameia Kibotos 2, Kibyra 2, Knidos (oberes Theater) 2, Knidos (unteres Theater) 3–4, Kyme 2, Laodikeia am Lykos (grosses Theater), im Letoon 2, im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander 3, in Metropolis 2, Miletos 4–5, Oinoanda 2, Orthosia 2, Patara 2, im hellenistischen Theater auf der Burg von Pergamon 3, in Priene 3, Prusias 2, Rhodiapolis 2, Sardeis 2, Seleukeia Sidera 2–3, Stratonikeia 2, Telmessos 2, Termessos 2, Tralleis 2 und im Theater A 2 in Troia ist in der Kaiserzeit ein Umbau, manchmal auch mehrere, im Bereich des Bühnenhauskomplexes nachgewiesen. Nur bei den zehn Bauten in Aphrodisias, 2–3, Assos 2, im griechischen Theater von

Balbura 2, in Ephesos 6, Erythrai 3, im hellenistisches Theater von Magnesia am Mäander 4, in Miletos 5, Notion 2, Orthosia 2 und Termessos 3 ist nicht der Bühnenhausbereich, sondern der Koilonbereich oder die Orchestra in der Kaiserzeit von Umbauarbeiten betroffen[6393].

Bei einigen wenigen Theatern ist man offensichtlich bestrebt gewesen, den hellenistischen Bau in einen solchen des kleinasiatisch römischen Typus umzuwandeln, wozu neben der Bühnenfront insbesondere das tiefe trapezförmige Proskenion gehört hat, welches mit den Analemmata verbunden wurde; damit waren die Parodoi verstellt und nicht mehr zu benutzen. Zu nennen sind hier die Theater von Alinda 2 (?), Ephesos 2–4 (?), Magnesia 3; Miletos 4 und Tralleis 2 (?). Auch Sardeis 2 ist offenbar ein Theater des kleinasiatisch römischen Typus gewesen. Der Bau ist nicht ausgegraben und weitgehend unbekannt[6394], und es bleibt daher offen, ob es sich um den Umbau eines Theaters der griechischen Zeit handelt oder eher um einen völligen Neubau vom kleinasiatisch römischen Typus; in diesem Fall wäre Sardeis oben unter den kleinasiatisch römischen Neubauten aufzuführen. Für eine weitere Analyse ist Sardeis 2 aber auf Grund des beschränkten Kenntnisstandes ohnehin unergiebig. Die anderen eben genannten Bauten sollen im Einzelnen besprochen werden.

Auf Grund der erhaltenen Baureste und dank einer Reihe inschriftlicher Quellen ist die Baugeschichte des Theaters von Ephesos im Einzelnen recht detailliert nachzuzeichnen. Das Theater ist in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhundert v. Chr. errichtet worden und hat in der Kaiserzeit wesentliche Veränderungen erfahren[6395]. Zum hellenistischen Koilon hinzu wurde ein unter Domitian eingeweihtes Bühnenhaus des römischen Typus errichtet. Zu diesem gehörte auch das tiefe trapezförmige Proskenion, an dessen in die Orchestra hinein vorgeschobenen Front Halbsäulenpfeiler verwendet wurden; in der Forschung ist zwar umstritten[6396], ob es sich beim ganzen Proskenion um die hellenistische Anlage handelt, doch ist dies angesichts der grossen Tiefe und vor allem auch, weil dann bereits das hellenistische Proskenion die Parodoi verstellt hätte, unwahrscheinlich; die römische Bühnenfront steht über derjenigen des hellenistischen Bühnenhauses. Der römische Neubau setzt die Rückversetzung der ursprünglichen Analemmata des Koilons voraus, von denen Elemente in den Unterbau integriert worden sind. Im entstandenen Zwischenraum zwischen dem Proskenion und den neuen Analemmata, d. h. auf der Innenseite der ursprünglichen Analemmata (!), wurde auf beiden Seiten ein überwölbter Korridor in die Orchestra, ein *aditus* eingerichtet, der zuvor der Schmalseite des Bühnenhauses entlang geführt ist. Bald nach dem Abschluss der Arbeiten, und wohl innerhalb desselben Planungsvorganges, wurden die zurückgesetzten Analemmata neu aufgebaut, zunächst im Jahr 92 n. Chr. dasjenige im Norden, zwischen 102 und 112 n. Chr. dann das Südanalemma. Dabei wurden die zurückgenommenen Koilonflügel als riesige *caementa*-Strukturen, die zu einem guten Teil erhalten sind, neu aufgebaut. Eine letzte, inschriftlich genannte, aber im Einzelnen nicht genauer bezeichnete bauliche Massnahme in den Jahren 141–143 n. Chr. betraf das Proskenion. Es könnte sich dabei um die Vermauerung der Proskenionfront gehandelt haben, bei welcher Gelegenheit die Halbsäulen an den flavischen Pfeilern abgemeisselt wurden; Diese Massnahme muss nicht notwendigerweise, wie dies in der Literatur geschieht[6397], mit der Einrichtung einer Arena erklärt werden, denn geschlossene Proskenien waren bei kleinasiatisch römischen Bauten, wie oben dargelegt wurde, das Übliche. Die hellenistische Orchestra muss offensichtlich im Zusammenhang mit dem neuen Proskenion beträchtlich vergrössert worden sein, wofür einige untere Sitzreihen im Koilon entfernt wurden[6398]; nur die mittlere Radialtreppe führte aus dem Koilon bis in die nunmehr mit einer hohen Einfassung umgrenzte Orchestra hinunter. Ob die Doppeltreppe vor dem Proskenion bereits zum ursprünglichen römischen Proskenion gehörte oder später angefügt wurde, ist nicht bekannt. Das Proskenion hatte einen Steinplattenboden, doch bleibt unklar, ob dieser ursprünglich ist oder einen älteren Holzboden ersetzt hat. Der Aufriss des Bühnenhauses hat sich zeichnerisch rekonstruieren lassen[6399]. Das Bühnengebäude hatte über dem Sockelgeschoss zunächst zwei Geschosse mit einer ionischen

6393 Hier bleiben Umbauten zur Arena und die Einrichtung von Kolymbethren unbeachtet. Zu solchen Veränderungen unten 763–770. und 770–777.

6394 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

6395 cf. den Plan in Heberdey/Niemann/Wilberg, FiE 2 a. O. (oben Anm. 38) 8, Abb. 6 und zu den Veränderungen im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

6396 cf. den Katalogteil *s. v.* und besonders W. Alzinger, in: RE Suppl 12 (1970) 1627, 47–61, *s. v.* Nachträge: Ephesos, B.

6397 cf. den Katalogteil *s. v.*

6398 Heberdey/Niemann/Wilberg, FiE 2 a. O. 45f. mit Abb. 86 setzen die Entfernung der untersten Sitzreihen und die damit entstandene hohe Orchestraeinfassung erst in die Zeit der Vermauerung des Proskenions und datieren diese a. O. 48 erst zwischen 140 und 144 n. Chr. Am Bau sind allerdings keinerlei Spuren erhalten, welche eine solche Spätdatierung begründen.

6399 cf. H. Hörmann, JdI 38/39, 1923/24, 344, Abb. 8. A. Öztürk, Architectura 35, 2005, 9, Abb. 5.

und einer Komposit-Ordnung[6400]. Es gab fünf Bühnentore, die Inneneinteilung nahm diejenige des hellenistischen Baus mit einem langen Saal oder Korridor und neun Räumen dahinter auf. Die gerade Bühnenfront überbaut die hellenistische Bühnenwand und weist zwischen den drei mittleren Toren zwei flache Kurvennischen mit je einer doppelten Säulenstellung auf, eine ungewöhnliche Ausgestaltung. In der Nischenstruktur mag der Typus der westlichen Nischenfront anklingen, ohne dass er tatsächlich übernommen worden wäre; im Westen sind es die Bühnentore, die in den Nischen angeordnet sind! Die im Theater von Ephesos zu beobachtenden Baumassnahmen legen ein eindrückliches Zeugnis ab für einen umfassenden Umbau, dem keinerlei Zerstörung vorausgegangen zu sein scheint. Vielmehr ging es darum, ein grosses hellenistisches Theater[6401], das mit einem für die ursprüngliche Erbauungszeit sehr prächtigen Bühnenhaus[6402] ausgestattet war, mit grossem Aufwand in ein Theater des kleinasiatisch römischen Typus umzubauen; alle für ein solches charakteristischen Elemente sind denn auch beim umgebauten Theater vorhanden. Offensichtlich war der hellenistische Bau als nicht mehr zeitgemäss empfunden worden. Als Vorbild für eine Erneuerung wurde aber nicht etwa, wie dies ja denkbar gewesen wäre[6403], auf westliche römische Theater zurückgegriffen[6404], sondern auf den kleinasiatisch römischen Typus, der nicht viel früher, jedenfalls in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. geschaffen worden war[6405]. Der Beginn der Umbauarbeiten in Ephesos ist nicht genauer bekannt, doch wird man diesen im mittleren 1. Jahrhundert n. Chr. ansetzen. Zweifellos handelte es sich um ein Gesamtprogramm, vielleicht mit Ausnahme der sekundären Veränderungen am Proskenion, das sich auf Grund der Inschriftquellen in mehrere Bauabschnitte aufteilen lässt, welche aber, weil die erhaltenen Teile der hellenistischen Analemmata unter dem römischen Bühnenhaus liegen, nicht als voneinander unabhängige Umbauaktivitäten verstanden werden können. Wenn in Ephesos, das zu den grössten Städte Kleinasiens dieser Zeit zählt, der kleinasiatisch römische Typus als Modell gewählt worden ist, zeigt dies mit aller Deutlichkeit, mit welchem Prestigewert der neue Theatertypus in Kleinasien schon unmittelbar nach seiner Einführung verbunden war.

Ein entsprechendes Bild ergibt die Analyse der Veränderungen beim grossen Theater von Miletos 4, welches mit seiner Breite von 140 Metern Ephesos noch übertrifft und zu den allergrössten Theatern der griechisch-römischen Welt gehört[6406]. Auch wenn für die römischen Phasen noch keine so eingehende Publikation vorliegt wie für die griechischen, lässt sich die Baugeschichte dennoch nachzeichnen. Auch in Miletos wurde das griechische Bühnenhaus, welches eine längere Baugeschichte gehabt hat und zuletzt eine prachtvolle hellenistische Ausstattung ähnlich wie in Ephesos aufwies[6407], wohl in neronischer Zeit[6408] durch ein Bühnenhaus des römischen Typus ersetzt, das wie seine Vorgänger über der älteren Stadtmauer sass[6409]. Das zum Bühnenhaus gehörende 6,5 m tiefe Proskenion mit einer kaum wahrnehmbaren Trapezform hatte eine geschlossene Front mit drei Türen und offensichtlich von Anfang an einen Boden aus Steinplatten, die auf Pfeilern aufruhten. Vor der glatten Front stand eine Reihe von ionischen Halbsäulenpfeilern in hellenistischer Tradition, die nicht mit der Wand verbunden waren; auffällig ist die Zusammensetzung aus verschiedenfarbigem Marmor[6410]. Es kann sich angesichts des Materials kaum um wiederverwendete Elemente des hellenistischen Proskenions handeln, vielmehr muss die Pfeilerwand als reiner Schmuck und als allgemeine Reminiszenz an hellenistische Proskenien verstanden werden. Die Bühnenfront der ersten römischen Phase[6411] mit einer Breite von etwa 36 m war oberhalb eines Sockelgeschosses zweigeschossig.

6400 Auf die Aufstockung mit einem weiteren Geschoss und die damit verbundenen Baumassnahmen wird unten 656 zurückzukommen sein.

6401 Was die Gesamtbreite und das geschätzte Fassungsvermögen angeht, ist Ephesos, jedenfalls in der römischen Ausbauphase des Koilons, mit dem *theatrum Marcelli* in Roma zu vergleichen!

6402 cf. dazu oben 175f. 224.

6403 Nachdem die hellenistischen Koilonflügel mit den Analemmata ohnehin durch Neubauten ersetzt werden mussten, hätte man ohne zusätzlichen Aufwand genau so gut die neuen Analemmata auch nach westlichem Modell in eine Flucht bringen und das Bühnenhaus daran anschliessen können.

6404 Zu kaiserzeitlichen Theaterbauten nach westlichem Vorbild in Kleinasien cf. unten 627–637.

6405 Zur Datierung des neuen Typus cf. oben 614–614.

6406 Zu den Grössenabmessungen der westlichen römischen Theater oben 277 mit Anm. 2730. Auch 313.

6407 Zum hellenistischen Bühnenhaus von Miletos cf. den Katalogteil *s. v.* und oben 175.

6408 Die Datierung ist nicht ganz gesichert, cf. P. Hermann, Milet 1899–1980, IstMitt, 31. Beih 1986, 175–185, und D. McCabe, in: Milet 1899–1980 a. O. 186–189. Eine Datierung in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts, wohl nicht zuletzt auch in Konkurrenz mit Ephesos, muss in jedem Fall das Richtige treffen.

6409 Auf die Erhöhung um ein drittes Geschoss und die damit verbundenen übrigen Veränderungen wird unten 656 eingegangen.

6410 Der unkanellierte untere Teil der Stützen bestand aus rotem, der kanellierte obere aus schwarzem, Kapitell und Gebälk wieder aus weissem Marmor; cf. Th. Wiegand, Milet, 5. Vorläufiger Bericht, SBBerlin 1906, 251f.

6411 Zur dreigeschossigen Bühnenfront der zweiten Phase cf. unten 656f.

Mit Hilfe der erhaltenen Bauglieder liess sich die Front[6412] rekonstruieren. Das erste Säulengeschoss war ionisch, das zweite korinthisch. In der flachen Kurvennische stand eine zweigeschossige Aedicula mit einem gesprengten Giebel im Obergeschoss[6413]. Zum römischen Bühnenhaus tritt in Miletos ein römisches Koilon hinzu, das jünger als dieses ist[6414]. Das Koilon ist einheitlich, doch ergaben sich Abweichungen durch die lange Bauzeit. Bemerkenswert ist, dass das neue Theater, wie die Nischen in der Orchestraumfassung zeigen, von Anfang an für die Verwendung auch als Arena eingerichtet war. Von einem Teil der Forschung wird das römische Koilon erst mit dem dreigeschossigen Bühnenhaus der Phase Miletos 5 verbunden[6415], das römische Bühnenhaus der Phase Miletos 4 wäre danach mit dem hellenistischen Koilon zusammen verwendet worden. Eine Inschrift im Koilon, welche um 200 n. Chr. zu datieren ist, bezeugt den Abschluss der Arbeiten[6416]. Über das hellenistische Koilon in Miletos ist leider nur wenig bekannt, seine Gesamtbreite hätte nur etwa 73 m betragen, doch ist dies nicht ganz gesichert[6417]. Die Benutzung eines so kleinen Koilons zusammen mit dem neuen römischen Bühnenhaus während mehr als einem Jahrhundert scheint durchaus unwahrscheinlich, auch hätte die feste Verbindung von Bühnenhaus und Proskenion mit dem Koilon dann erst in der Phase Miletos 5 realisiert werden können, obgleich sie vom Gesamtplan her schon für die Phase 4 vorgesehen gewesen sein muss. Wahrscheinlicher ist daher, einen Bauablauf ähnlich wie in Ephesos 2–4 anzunehmen, bei welchem das hellenistische Theater in ein solches des neuen kleinasiatisch römischen Typus umgebaut worden ist, wobei zunächst das Bühnenhaus und in unmittelbarem Anschluss daran das Koilon realisiert wurde. Während in Ephesos das Koilon hellenistischer Zeit bloss umgebaut werden musste, war in Miletos offensichtlich ein Neubau erforderlich. Der Aufwand war damit noch grösser als in Ephesos, der Prestigedruck, der zum Neubau in Form eines kleinasiatisch römischen Theaters geführt hat, muss sehr stark gewesen sein, wohl auch die Konkurrenz zu Ephesos, was dafür sprechen könnte, dass der dortige Neubau etwas früher begonnen worden ist.

Im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander sind im Bühnenhausbereich tiefgreifende Umbauten beobachtet worden, die sich in einer Bauphase 3 zusammenfassen lassen. Wie der Blick auf den Plan zeigt[6418], ist hier ein bis zu den Innenecken der Analemmata des hellenistischen Koilons vorgeschobenes Proskenion des kleinasiatisch römischen Typus vorhanden, dessen mindestens 2,3 Meter hohe Front bis auf drei Türen geschlossen war. Als Innenstützen im Hyposkenion sind auch Spolien verwendet, die Stützen dürften einen Steinplattenboden getragen haben. Über der mittleren Tür gab es auch hier eine Doppeltreppe, die römische Orchestra war gegenüber der ursprünglichen hellenistischen abgetieft. Die durch das Proskenion verstellten Parodoi, welche gleichzeitig teilweise aufgefüllt wurden[6419], sind durch Zugänge ersetzt, die sich seitlich neben der Rückwand des Bühnengebäudes öffneten und ins Hyposkenion führten, von wo aus durch die genannten drei Türen die Orchestra erreicht werden konnte. Das Proskenion war nun über Rampen[6420] zu betreten, die an Stelle der Parodoi angelegt wurden. Über das Bühnenhaus, welches mit dem ins 1. Jahrhundert n. Chr. zu datierenden römischen Proskenion gleichzeitig ist, ist nur wenig bekannt, der Steinplan ist wenig aussagekräftig. Offenbar wurden Architekturglieder einer Bühnenfront gefunden, ohne dass eine Rekonstruktion des Aufbaus möglich gewesen wäre[6421]. Zusammenfassend lässt sich zu Magnesia dennoch festhalten, dass es hier gelungen ist, durch geeignete bauliche Massnahmen den hellenistischen Bau in einen solchen des kleinasiatisch römischen Typus umzubauen. Auch wenn der bauliche Aufwand sehr viel geringer gewesen sein muss als in Ephesos 2–4 und Miletos 4, sind doch alle erforderlichen Elemente wie der geschlossene Grundriss, das hohe geschlossene Proskenion und eine gerade Bühnenwand mit einer Architekturordnung vorhanden gewesen.

Als ein weiteres Beispiel für die Umwandlung eines hellenistischen Baus in ein Theater des kleinasiatisch römischen Typus muss Tralleis 2 gelten, dessen Erhaltungszustand[6422] schon zum Zeitpunkt der Freilegung für eine

6412 cf. E. Altenhöfer, in: Milet 1899–1980, IstMitt, 31. Beih. 1986, 168, Taf. 22.

6413 Auf die ungewöhnliche Form der Bühnenfront von Milet weist auch Altenhöfer, Milet 1899–1980 a. O. 171 hin.

6414 So Krauss, Milet 4, 1 a. O. (oben Anm. 2045) 51.

6415 cf. Krauss, Milet 4, 1 a. O. Taf. 13.

6416 cf. G. Kleiner, Die Ruinen von Milet (1968) 70f. Baubeginn des Koilons im frühen 2. Jahrhundert n. Chr. nach Altenhöfer, a. O. 167.

6417 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

6418 cf. W. Dörpfeld, AM 16, 1894, Taf. 1.

6419 cf. die Schnittzeichnungen bei W. Dörpfeld, AM 16, 1894 a. O., Taf. 3, 2.

6420 cf. W. Dörpfeld, AM 16, 1894 a. O., Taf. 2 u. und die Schnittzeichnung Taf. 3.

6421 Heute ist vom hellenistischen Theater von Magnesia so gut wie nichts mehr erhalten, cf. den Katalogteil *s. v.*

6422 cf. C. Humann/W. Dörpfeld, AM 18, 1893, Taf. 13. Danach De Bernardi 3, Taf. 20, A.

genauere Analyse nicht ausreichte; heute ist der Bau offenbar weitgehend abgetragen[6423]. Deutlich ist, dass es in Tralleis 2 ein nur teilweise untersuchtes tiefes Proskenion des kleinasiatisch römischen Typus gab, dessen geschlossene Front[6424] zwischen den Innenecken des nur geringfügig überzogenen Koilons lag. Vor der Proskenionfront gab es auch hier eine Doppeltreppe über einem mittleren Türdurchgang. Von den Stützen des Proskenionbodens, der aus Steinplatten bestanden haben dürfte, sind im Hyposkenion nur die Basen gefunden worden. Vom Bühnenhaus selber ist so gut wie nichts bekannt, die Zugehörigkeit einer dort gefundenen Karyatide zu dessen Dekoration steht keineswegs fest[6425]. Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass zum beschriebenen Proskenion eine Bühnenfront mit einer Architekturordnung gehört haben wird, da der blosse Einbau eines Proskenions kaum Sinn machen würde. Tralleis 2 kann daher, wie das hellenistische Theater von Magnesia 3, als Beispiel für ein hellenistisches, zu einem kleinasiatisch römischen umgebautes Theater gelten. Die Datierung im Einzelnen ist nicht gesichert, ein Ansatz im 1. Jahrhundert n. Chr., wenn auch wohl kaum schon in augusteischer Zeit, ist sehr wahrscheinlich[6426].

Ein letztes Beispiel ist möglicherweise Alinda 2[6427]. Auch hier ist allerdings die Dokumentationslage ungenügend, denn Orchestra und Proskenionbereich sind nicht ausgegraben. Fest steht, dass in römischer Zeit vor die Vorderwand des hellenistischen Bühnenhauses in knappem Abstand eine zusätzliche Mauer gesetzt worden ist, die seitlich je etwa 1,5 Meter über die Schmalseite des hellenistischen Bühnenhauses vorsteht[6428]. Die römische Mauer könnte vielleicht eine Architekturdekoration getragen haben, doch lässt sich ohne Grabungen nichts Genaueres aussagen. Die römische Mauer hat fünf Öffnungen, während das hellenistische Bühnenhaus nur drei Tore gehabt zu haben scheint. Zwei weitere müssen in dessen Frontwand, die nicht ausreichend hoch erhalten ist, ausgebrochen worden sein, denn sonst machen die fünf Öffnungen in der römischen Mauer keinen Sinn[6429]. Für einen Umbau von Alinda zu einem Theater des kleinasiatisch römischen Typus spricht aber insbesondere das sekundäre Proskenion, von welchem Teile des Steinplattenbodens erhalten sind. Es verstellt die Parodoi und scheint bis zu den Analemmata zu reichen, auch wenn die Proskenionfront heute nicht zu erkennen ist. Im mittelgrossen Theater von Alinda scheint sich damit eine Umgestaltung zum neuen Theatertypus in einfachster Form erhalten zu haben, die wohl ebenfalls frühkaiserzeitlich zu datieren ist[6430].

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass fünf Beispiele für Umbauten hellenistischer Theater in solche des kleinasiatisch römischen Typus namhaft gemacht werden können, zu welchen allenfalls auch noch Sardeis 2 kommen könnte[6431]. Bemerkenswert scheint, dass alle Beispiele ins 1. Jahrhundert n. Chr. zu gehören scheinen und dass sich alle im Gebiet, in welchem der neue Theatertypus offenbar geschaffen wurde[6432], im unteren Mäandertal und im angrenzenden Karien, oder im Fall von Ephesos 2–4 doch in dessen unmittelbarerer Nähe befinden. Aus dem Bereich, in welchem im 2. Jahrhundert der Schwerpunkt für die Errichtung kleinasiatisch römischer Theater befand, also aus Pamphylien und den angrenzenden Landschaften, ist dagegen kein einziger solcher Umbau bekannt. Es scheint, dass der neue Theatertypus insbesondere kurz nach seinem Aufkommen grosse Vorbildwirkung gehabt hat. Schliesslich sei nochmals darauf hingewiesen, dass für einen solchen Umbau ein unterschiedlich grosser Aufwand getrieben wurde oder getrieben werden musste. In Miletos 4 wurde das riesengrosse Theater im Wesentlichen neu gebaut, in Ephesos 2–4 konnten wenigstens Teile des hellenistischen Koilons weiter benutzt werden. Dagegen hielt sich der Aufwand im hellenistischen Theater von Magnesia 3 und insbesondere in Alinda 2 in einem bescheideneren Rahmen, beschränkte sich im Wesentlichen auf den Neubau des Proskenions und die Einrichtung einer Architekturfront an der Bühnenwand. Auch in Tralleis 2 mag es ähnlich gewesen sein, doch ist auch denkbar, dass dort zusammen mit dem allein

6423 cf. den Katalogteil *s. v.*

6424 Dass die geschlossene Front sekundär sei, wie C. Humann/Dörpfeld, AM 18, 1893, 409 erwägen, ist ganz unwahrscheinlich, wenn man die übrigen Theater dieses Bautypus berücksichtigt.

6425 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

6426 Zur Datierungsdiskussion cf. den Katalogteil *s. v.*

6427 cf. den Plan bei De Bernardi 2, Taf. 28.

6428 Die Beobachtung am Bau zeigt, dass die bei De Bernardi 2, Taf. 28 als Elemente des hellenistischen Baus eingetragenen rechteckigen Vorsprünge mit der römischen Mauer vor der Front zusammengehen.

6429 Der Plan bei De Bernardi 2, Taf. 28 ist hier missverständlich; er zeigt nur das Koilon auf dem Niveau des Diazomas, denn der Bühnenhausbereich ist gar nicht so hoch erhalten.

6430 Eine Spätdatierung für den Steinplattenboden, wie sie De Bernardi 2, 197 angenommen hat, drängt sich nicht auf, nachdem auch anderswo, z. B. auch im nahen Alabanda, entsprechende Böden erhalten haben. Allgemein wird unten 651–653 auf die Steinplattenböden kleinasiatischer Theater eingegangen.

6431 Dazu oben 617.

6432 Dazu oben 614–616.

nachzuweisenden neuen Proskenion das ganze Bühnenhaus neu gebaut worden ist.

Eine weitere Möglichkeit für die Modernisierung eines Theaters bestand darin, ein bestehendes hellenistische Bühnenhaus durch einen vollständigen oder partiellen Neubau mit einer Architekturordnung nach westlichem Vorbild zu ersetzen. Dabei wurde aber, anders als bei den eben diskutierten Theatern, auf ein wesentliches Element des kleinasiatisch römischen Theatertypus verzichtet, nämlich auf die feste Verbindung des Bühnenhauses mit dem Koilon. Beispiele für römische Neubauten als Ersatz für oft nicht mehr fassbare hellenistische Bühnenhäuser sind die dreizehn Bauten in Bargylia 2, Erythrai 2, Iasos 3, Kaunos 2, Kibyra 2 (?), Metropolis 2, Patara 2, Priene 3, Rhodiapolis 2, Seleukeia Sidera 2, Stratonikeia 2, Telmessos 2 und das Theater A 2 in Troia, dazu kommt wohl auch das wenig bekannte Bühnenhaus des Theaters im Letoon. Unklar bleibt, ob das Bühnenhaus in Hyllarima vollständig erneuert wurde oder ob dort bloss eine römische Bühnenfront eingebaut wurde. Auch in Orthosia, das nicht freigelegt ist, bleiben die Einzelheiten des Umbaus im Bühnenhausbereich unklar.

Das hohe hellenistische Proskenion wurde dabei in Rhodiapolis 2, in Hyllarima, vielleicht im Letoon[6433] und wohl auch in Bargylia 2, wo hellenistische Bauglieder gefunden worden sind[6434], beibehalten[6435]; in Priene 3 wurde die hellenistische Pfeilerfront zugesetzt und so eine geschlossene Proskenionwand geschaffen. In Stratonikeia 2 wurde das hellenistische Proskenion seitlich je um zwei Joche erweitert[6436]. Bei den anderen Theatern wie Erythrai 2 (?), Iasos 3, Kaunos 2, Kibyra 2 (?), das untere Theater in Knidos 3–4, Metropolis 2, Patara 2 und Telmessos 2[6437] ist das hellenistische Proskenion gleichfalls ersetzt worden. Unbekannt bleibt das Proskenion in Seleukeia Sidera 2–3. Die neugebauten Proskenien waren überall hoch und ausser in Metropolis geschlossen[6438]. Sie nahmen damit den Proskeniontypus auf, welcher für die kleinasiatisch römischen Bühnenhäuser charakteristisch ist. In Iasos 3 und im unteren Theater von Knidos 3–4, sind Reste vorhanden, welche zeigen, dass die Proskenionfront verstuckt gewesen ist. In Iasos 3, in Knidos 3–4 und in Kaunos 2 ist eine Mitteltür vorhanden, in Stratonikeia 2 sind es drei Türen; hier gibt es vor dem Proskenion eine einläufige Treppe. 5 Türen in der Proskenionfront finden sich in Patara 2 und in Telmessos 2. In Patara hat das Proskenion eine nur wenig artikulierte Trapezform, die Front war mit Pilastern gegliedert. Der Bühnenboden bestand zunächst aus Holz. Wie die Inschrift[6439] aus dem Jahr 147 n. Chr. bezeugt, hat *Vilia Prokla* in Patara 2 dann ein Logeion mit einem Plattenboden errichten lassen; Teile der Marmorplatten sind bei den neuen Grabungen identifiziert worden, und auch das Tonnengewölbe, auf welchem der Boden lag, wurde nachgewiesen. In Iasos 3 ist ein Nischenschmuck mit je einer Halbrundnische zwischen Rechtecknischen zu beiden Seiten der Mitteltür vorhanden, welcher an die westlichen *pulpitum*-Fronten[6440] erinnerte, aber auch mit dem Marmorproskenion im kleinasiatisch römischen Theater von Hierapolis verglichen werden kann. Auch im unteren Theater von Knidos 3–4 hat es an der nur teilweise freigelegten römischen Proskenionfront Nischen gegeben. In Kaunos 2 ist die hellenistische Proskenionfront als Schmuckfront beibehalten worden, dahinter wurde jedoch eine geschlossene neue Proskenionmauer gesetzt. In Telmessos 2 wurde der Holzboden des hellenistischen trapezförmigen Proskenions durch einen festen, auf Ziegelbogen über Pfeilern aufruhenden Boden ersetzt. In Metropolis wurde das hohe hellenistische Vollsäulen-Proskenion gegen das Sitzhaus hin vorgeschoben und im Hyposkenion wurde eine weitere Stützenstellung in Form von unkannelierten Säulen eingebaut, welche den hölzernen Bühnenboden gestützt hat. In Iasos 3 bestand der Proskenionboden, welchen von Stützen, darunter viele Spolien getragen wurde, aus Holz. In Kibyra 2 deuten Bogensteine auf einen ehemals vorhandenen festen Steinplattenboden hin. Im unteren Theater in Knidos 3 wurde ein Holzboden in Knidos 4 durch einen solchen aus Steinplatten ersetzt, welcher von

6433 Bisher ist erst ein Halbsäulenpfeiler gefunden worden, der *in situ* steht, cf. Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. (oben Anm. 617) 149, Abb. 2.

6434 Vom Proskenion sind abgesehen von den dorischen Architekturgliedern keine Baureste bekannt.

6435 Bei der Steinsetzung zwischen den Flügeln des Koilons des Theaters A in Troia handelt es sich nicht um ein Proskenionfundament, sondern um eine späte Kanalabdeckung, teilweise aus Spolien des Koilons; cf. den Katalogteil *s. v.*

6436 Nach Mert, IstForsch 2008 a. O. (oben Anm. 426) 33 mit Abb. 21. Die Vermehrung der Joche ist bei der Aufrisszeichnung bei Mert, IstForsch 2008 a. O. 102, Abb. 13 eingetragen, nicht aber beim Grundriss des römischen Theaters bei Mert, IstForsch 2008 a. O. 98, Abb. 112, wo das hellenistische Proskenion nur leicht modifiziert ist!

6437 Hier ist nur der gerade Mittelteil erneuert worden, die geschlossenen Flügel in Quaderwerk blieben stehen. Über die ursprüngliche Form des Mittelteils ist nichts Sicheres bekannt.

6438 In Kibyra 2 ist die Form des Proskenions, das verschüttet ist, bisher nicht bekannt.

6439 cf. De Bernardi 4, 210f. und zur Deutung der Inschrift im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Patara, Theater.

6440 Zu diesen oben 446–451.

einem in Längsrichtung eingezogenen Mörteltonnengewölbe getragen wurde.

Die neu errichteten Bühnenhäuser mit Architekturordnungen benutzten gelegentlich geeignete Teile der Vorgängerbauten weiter. So wurden in Iasos 3 die vergleichsweise geringen Abmessungen des hellenistischen Bühnenhauses beibehalten und dessen Rückmauer und Seitenmauern weiter benutzt. Eine Weiterbenutzung des hellenistischen Bühnenhauses liegt auch im unteren Theater von Knidos 3–4 vor, dessen Unterbau weitgehend mit Mörtelwerk aufgefüllt wurde; frei blieben nur drei überwölbten Durchgänge von hinten ins Hyposkenion. Auch die drei Bühnentore mussten sowohl in Iasos 3 wie auch in Knidos 3–4 offenbar wegen der vorgegebenen Struktur des hellenistischen Baus beibehalten werden. Auch in Bargylia 2 wurden in die drei Räume des Unterbaus des nicht freigelegten Bühnenhauses Mörtelgewölbe eingezogen und der Raum darüber wurde bis zum Gehniveau des Hauptgeschosses mit Mörtel aufgefüllt; die Zahl der Bühnentore ist auch für den hellenistischen Bau unbekannt, doch müssen entsprechend der Einteilung in drei Kammern und auch angesichts der geringen Grösse drei Tore vorhanden gewesen sein. Auch der römische Umbau wird die Tore beibehalten haben. In Priene 3 ist im hellenistischen Bühnenhaus im Untergeschoss eine mittlere Längsmauer eingezogen worden und danach sind wie in den anderen genannten Bauten Gewölbe eingezogen worden, welche den Boden des Hauptgeschosses zu tragen hatten; auch hier wurden die drei Bühnentore beibehalten. In Kaunos 2 wurde das vergleichsweise grosse hellenistische Bühnenhaus, welches mehr als drei Bühnentore oder Thyromata besessen haben dürfte[6441], stark umgebaut; die Rückmauer des griechischen Bühnenhauses wurden weiter benutzt, hinter seine Frontmauer kam diejenige des römischen Bühnengebäudes zu stehen. Im Sockelgeschoss des Bühnenhauses wurden im Weiteren sechs Gewölben eingezogen. In Stratonikeia 2 scheinen nach Ausweis der bisher freigelegten Reste die römischen Eingriffe im eigentlichen Bühnenhaus über den Einbau einer Architekturfront hinaus nicht sehr weitreichend ausgefallen zu sein. In Metropolis wurde offenbar bloss die Frontwand des Bühnenhauses verstärkt, Elemente der Bühnenarchitektur scheinen nicht bekannt zu sein[6442].

Häufiger wurde jedoch der ganze Bühnenhauskomplex erneuert, was aufwendiger war, aber auch eine Vergrösserung der Dimensionen oder eine grössere Tiefe für das Proskenion ohne zusätzliche Raumbeanspruchung in der Orchestra ermöglichte, wie dies wohl oft erwünscht war; dies lässt jedenfalls die Einschränkungen in Iasos 3 vermuten. In Erythrai 2 ist das römische Bühnenhaus gegenüber dem griechischen zurückversetzt worden, während für das römische Proskenion, wie schon erwähnt, die Flucht des hellenistischen Vorgängers beibehalten wurde. Damit wurde zusätzliche Bühnentiefe gewonnen. In Rhodiapolis 2 wurde das römische Bühnenhaus hinter das hellenistische Proskenion gesetzt, über den Vorgänger ist nichts bekannt, ebenso wenig bei den Neubauten von Seleukeia Sidera 2, Telmessos 2 und Troia A 2[6443]. Vom Bühnenhaus von Kibyra 2 ist nur der Sockelbereich der Architekturfront im Hauptgeschoss bekannt; das restliche Bühnenhaus, das man sich als dahinterliegenden Rechteckgrundriss vorstellen muss, ist bisher nicht freigelegt.

Nun geht es um die Form und Ausgestaltung der neuen Bühnenhäuser im Einzelnen. Soweit bekannt, besteht der Komplex aus einem meist trapezförmigen Proskenion[6444] und einem rechteckigen, dahinter stehenden Bühnenhaus. In Erythrai 2 ist die Tiefe des hellenistischen Proskenions, wie erwähnt, durch Zurücksetzen des neuen Bühnenhauses vergrössert worden. In Rhodiapolis 2 ist die Lage des hellenistischen Bühnenhauses nicht bekannt. In Priene 3 wurde die Bühnenfront im Hauptgeschoss auf die eingezogene Mittelmauer zurückgenommen und die Bühnentiefe damit um 2, 30 Meter vergrössert; der hellenistische Bühnenteil behielt den Holzboden, der von Gewölben getragene neue Abschnitt erhielt einen Mosaikboden. Im grossen Theater von Troia A ist das neue Bühnenhaus gegenüber dem bestehenden Koilon sehr weit zurückgesetzt, sodass sich eine Bühnentiefe von gegen sechs Metern ergibt; für den Bühnenboden sind keine Stützen nachgewiesen. Möglicherweise handelte es sich um ein niedriges *pulpitum* des westlichen Typus; auch das Bühnenhaus selber ist stark westlich geprägt. Dagegen ist im unteren Theater von Knidos 3–4 die Front des neuen Proskenions gegenüber dem Vorgänger etwas vorgezogen, um die Tiefe etwas zu erhöhen. In Iasos 3 erreicht das Proskenion, dessen Gesamtform nicht bekannt ist, eine beträchtliche Tiefe; es ist gegenüber dem hellenistischen Vorgänger zwischen die Innenecken der Analemmata vorgeschoben. In Kaunos 2 und in Strato-

6441 cf. den Katalogteil *s. v.* und oben 224.

6442 Genauere Angaben in den Publikationen fehlen bisher, cf. den Katalogteil *s. v.*

6443 Hier wurden offenbar nur einzelne Elemente des Ziegeldachs gefunden.

6444 Wie schon erwähnt ist die Form des Proskenions in Kibyra 2 und Seleukeia Sidera 2 nicht bekannt.

NIKEIA 2 hat man die hellenistische Proskeniontiefe beibehalten.

Das Bühnenhaus weist meist fünf Bühnentore auf; nur in IASOS 3, im unteren Theater von KNIDOS 3–4, in PRIENE 3, in STRATONIKEIA 2[6445] und vermutlich auch in BARGYLIA 2 sind nur drei Tore vorhanden. Für SELEUKEIA SIDERA 2–3, und für das grosse Theater A 2 in TROIA ist die Zahl der Bühnentore nicht bekannt; das ausreichend breite Bühnenhaus von SELEUKEIA SIDERA 2–3 kann fünf Tore gehabt haben; TROIA A ist dagegen ein besonderer Bau. Die Bühnenfronten sind gerade, wie erwartet werden kann.

Auch über den Aufriss der kaiserzeitlich umgebauten, hier besprochenen Bühnenhäuser ist nur wenig bekannt. In IASOS 3 hat es mindestens acht Säulen gegeben, in KAUNOS 2 und wohl auch in HYLLARIMA 2 zehn, in KIBYRA 2 mindestens zehn, in TELMESSOS 2 16 Säulen. Nicht sicher zu bestimmen ist die Säulenzahl im unteren Theater von KNIDOS 3–4, wo vier Sockel vor die Front des hellenistischen Bühnenhauses gestellt worden sind. Bei den übrigen Bauten, mit Ausnahme des Theaters A von TROIA 2, bleibt die Säulenzahl unbekannt. Für das untere Theater in KNIDOS 3–4 und für BARGYLIA 2 ist eine ionische Architekturordnung bezeugt, in RHODIAPOLIS 2 und STRATONIKEIA 2[6446] sind Architekturteile geborgen worden, bei den übrigen Bauten sind nur die Säulensockel nachgewiesen. In PRIENE 3 hat es keine freistehende Säulenordnung gegeben, die Mitteltür war durch zwei seitliche Vorsprünge, Pfeiler oder Halbsäulen, herausgehoben. Zwischen den drei Bühnentoren waren zwei Halbkreisnischen angeordnet; von Gerkan[6447] vermutete, dass die Bühnenwand zweigeschossig war und ergänzte in der Nordostecke eine Treppe ins Obergeschoss. Vom Aufbau der Wand sind ausser Sockelelementen keine Reste erhalten geblieben. In PATARA 2 finden sich im Hyposkenion an der Frontwand des Bühnenhauses Sockel für eine Architekturordnung aus Marmor mit 14 Säulen, deren zusammengestürzte Elemente im Hyposkenion liegen[6448]. Eine Rekonstruktion der zweigeschossigen Front ist vorgelegt worden. Die *valvae regiae* waren durch einen grossen Bogen oberhalb der Türöffnung besonders hervorgehoben. Auch die Rückwand des Theaters von PATARA wies vier grössere und zwei schmale Sockel für eine zweigeschossige Säulenordnung auf; von den insgesamt acht Säulen sind einzelne ionische Säulenbasen *in situ* erhalten.

Der Aufriss des Theaters A 2 von TROIA ist offenbar besser bekannt, doch liegen bloss kurze Berichte vor[6449]. Die dreigeschossige Bühnenfront hätte danach eine dorische, eine ionische und eine korinthische Ordnung gehabt, was unter den bisher betrachteten kaiserzeitlichen Theatern Kleinasiens ganz ungewöhnlich ist. Die gefundenen Architekturteile führen dazu, eine Architekturfront mit vier Ädikulen anzunehmen. Aber auch der Grundriss des Bühnengebäudes ist ungewöhnlich. Einzigartig sind die acht zungenartig vorspringenden Fundamente für eine gerade Säulenstellung. Der Bühnensaal war nach Schliemanns Plan[6450], der durch die neuen Grabungen offenbar bestätigt wird, in fünf Räume unterteilt, die seitlichen mit einem Vorsprung bis zur Vorderflucht der Säulenpostamente. Daneben scheinen auch unterschiedlich breite *basilicae* vorhanden gewesen zu sein. Nach Aussage der Ausgräber ist das römische Bühnenhaus des Theaters A 2 von TROIA vielleicht noch unter Augustus oder wenig später errichtet worden[6451]. Hinsichtlich seines Grundrisses und hinsichtlich der Geschosszahl unterscheidet es sich von den übrigen bisher in Kleinasien besprochenen Bauten. Die Vermutung liegt nahe, dass der Bau sich direkt und ohne Kenntnis der kleinasiatischen Theaterentwicklung an westliche Vorbilder angelehnt hat. Dazu passt auch, dass im Orchestrabereich ein Reliefmedaillon mit der römischen Wölfin[6452] entdeckt worden ist. Enge Beziehungen zwischen Troia und Augustus sind historisch bekannt[6453].

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich auch die römisch umgebauten hellenistischen Theater Kleinasiens, mit Ausnahme eben von TROIA A, nach dem Vorbild der kleinasiatisch römischen Theater, nicht nach westlichen Modellen ausgerichtet haben, die mit ihrer vielräumigen Bühnenhausform auch nicht sehr geeignet gewesen wären. Das kleinasiatische Vorbild äussert sich insbesondere in der Beibehaltung, besonders aber in der Neukonstruktion von hohen Proskenien, denen soweit möglich eine im Vergleich zu den hellenistischen Vorgängerbauten grössere Tiefenausdehnung gegeben wurde. Auch hinsichtlich der Bühnentore, der Säulenzahl und der Geschosse entsprechen

6445 I. H. Mert, Der Theater-Tempelkomplex von Stratonikeia, in: C. Berns u. a., Patris und Imperium. Kolloquium Köln 1998, BABesch Supplement 8, 2002, 191, Abb. 11 nimmt drei Bühnentore an.

6446 Mert, Der Theater-Tempelkomplex a. O. rekonstruiert eine dreigeschossige Bühnenfront. Jetzt auch Mert, IstForsch 2008 a. O. (oben Anm. 426) 102, Abb. 13.

6447 cf. Gerkan, Priene 84 mit Abb. 10.

6448 In der Stifterinschrift der Vilia Prokla aus dem Jahr 147 n. Chr. wird die Bühnenfront, welche ihr Vater Quintus Vilius Titianos gestiftet hat, als προσκήνιον bezeichnet.

6449 Zuletzt die älteren Ergebnisse zusammenfassend Ch. B. Rose, in: StTroica 1, 1991, 70f.

6450 cf. H. Schliemann, Troja (1884) 235, Abb. 121.

6451 cf. Rose, StTroica 1, 1991, a. O. 73.

6452 cf. Schliemann, Troja a. O. 236, Abb. 122.

6453 cf. M. Korfmann, DNP 12/1, 2002, 862, *s. v.* Troia.

die Umbauten, soweit dies noch kenntlich ist, dem Vorbild der kleinasiatisch römischen Bauten[6454]. Mit Umbauten der beschriebenen Art gelang es, das Theater einer Stadt mit geringeren Kosten zu modernisieren, als sie für die aufwendigen Bauten in Ephesos 2, im hellenistischen Theater von Magnesia am Mäander, in Miletos 4 und in Tralleis 2 erforderlich gewesen sein müssen[6455]. Es handelt sich bei den besprochenen Beispielen ja auch meist um kleinere Theater oder Theater mittlerer Grösse in Zentren, die in der Kaiserzeit keine überregionale Bedeutung hatten. Was die Zeitstellung angeht[6456], fällt auf, dass die Umbauten oft erst im 2. Jahrhundert n. Chr. ausgeführt wurden, in Erythrai 2 vielleicht aus Anlass des Kaiserbesuches des Hadrian im Jahr 124 n. Chr., in Patara 2 in hadrianischer Zeit, in Kaunos 2 jedenfalls vor 165 n. Chr., in Seleukeia Sidera 2 vor der Mitte des 2. Jahrhunderts, in Iasos 3 erst im späten 2. Jahrhundert. Nur in Metropolis werden die Umbauten in die augusteische Zeit oder später datiert. Im unteren Theater von Knidos 3 ist der römische Umbau des Bühnenhauses inschriftlich in traianisch-hadrianische Zeit datiert. Der nicht genauer eingegrenzte Neubau in Telmessos 2 ist im 2. Jahrhundert entstanden. Der Umbau in Kibyra 2 wird erst ins erste Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. datiert, was doch sehr spät scheint. Von ihrer geographischen Verbreitung her liegen die Umbauten hauptsächlich in Ionien und Karien, einzelne Bauten aber auch in Lykien und im Innern von Pisidien. Die Umbauten in Stratonikeia 2 werden teils augusteisch, teils in das 2. Jahrhundert n. Chr. datiert[6457].

Eine noch einfachere Lösung zur Modernisierung des Bühnenhauses war es, vor die Bühnenwand des weiter benutzten hellenistischen Bühnenhauses mit seinem Proskenion eine Architekturwand des römisch westlichen Typus einzufügen, wie dies in Arykanda 2, in Kelainai/Apameia Kibotos, in Prusias 2 (?)[6458], und in Termessos 2 gemacht worden ist[6459]. Eine genauere Vorstellung lässt sich nur für Termessos 2 gewinnen, wo die neue Bühnenfront zwölf Säulen aufwies; die zweigeschossige Säulenordnung war unten korinthisch, das Obergeschoss hatte Kompositkapitelle. Säulenzahl und Aufbau entsprechen damit dem auch für die kleinasiatisch römischen Theater Üblichen[6460]. Ein gebogener Architrav im Sturz vor der Mitteltür zeigt an, dass im Gebälk des Obergeschosses eine Kurvennische vorhanden gewesen sein muss. In Arykanda 2 sind wohl bloss acht Säulen geplant gewesen[6461]. Die Ordnung ist unbekannt, doch deuten unfertige Architekturglieder darauf hin, dass die Säulenfront nie wirklich fertiggestellt gewesen ist; wie weit sie tatsächlich oberhalb der Sockelfundamente einmal aufrecht stand, ist ungewiss. In Kelainai/Apameia Kibotos finden sich im Hyposkenion vier Fundamente für die Sockel einer Säulenstellung auf dem Niveau des hellenistischen Proskenions. Diese muss zwischen den fünf Bühnentoren gestanden haben und dürfte insgesamt 8 Säulen umfasst haben, von denen allerdings keine Reste nachgewiesen sind. In Prusias 2 sind es allein einzelne Architekturglieder, welche das Vorhandensein einer Säulenfront belegen. Wie schon bei den umgebauten hellenistischen Bühnenhäusern fällt auch bei den vier hier zusammen betrachteten Bauten mit einer sekundär eingefügten Bühnenfront auf, dass die Veränderungen meist sehr spät zu datieren sind[6462]. Termessos 2 gehört ins vierte Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr., Prusias 2 wird sogar erst ins erste Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. datiert. Für Arykanda 2 wird als Bauzeit die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. vermutet. Keine Angaben gibt es für Kelainai/Apameia Kibotos. Eine besondere Situation zeigt sich im hellenistischen Theater auf der Burg von Pergamon 3 (?). Hier war der ursprüngliche Bühnenkomplex mobil und aus Holz gestaltet[6463]. Später wurde ein langes und sehr schmales Fundament in Mörteltechnik mit Quaderschalen eingezogen, das kaiserzeitlich sein muss. Es hat einen mittleren Durchgang und Treppen an der Front gegeben[6464]. Es muss sich um die Überreste eines festen Bühnenbereichs handeln, doch ist unklar, ob das Fundament als Unterbau einer Architekturfront oder als Teil eines Proskenions zu deuten ist.

Schwierig zu beurteilen ist wegen der ungenügenden Forschungslage das weitgehend eingestürzte Bühnenhaus von Oinoanda 2, welches einen hellenistischen Bühnenhausgrundriss mit fünf Bühnentoren und eine gerade Architekturfront mit Sockeln für zehn Säulen verbindet; einige wenige Architekturglieder aus lokalem Stein sind erhalten.

6454 Zu den Bühnenhäusern dieser Bauten oben 596–608.
6455 Zu den vier letztgenannten Bauten oben 617–620.
6456 Zu den Datierungen im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*
6457 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Stratonikeia, Theater.
6458 Zur wohl noch späthellenistischen Datierung von Prusias 2 cf. den Katalogteil *s. v.*; das Proskenion ist nicht freigelegt, auch die Vorderwand des Bühnenhauses ist unbekannt.
6459 Möglicherweise gehört auch Hyllarima hierher, cf. hier oben 621.
6460 Dazu oben 599–603.
6461 Nach Knoblauch/Witschel, AA 1993, 245 mit Anm. 103 blieb der Umbau unvollendet.
6462 cf. zur Datierung im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*
6463 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*, auch oben 223.
6464 cf. den Plan bei R. Bohn, AvP 4 a. O. (oben Anm. 740) 13f., Taf. 10. Heute sind diese Einzelheiten wenig deutlich.

Das Proskenion war rechteckig, hatte eine geschlossene Front und wohl eine dorische Ordnung. Die Datierung des Bühnenhauses im Einzelnen ist umstritten, zuletzt wurde ein Ansatz im frühen 1. Jahrhundert n. Chr. vorgeschlagen[6465]. Wegen des Vorhandenseins einer Architekturfront der westlichen Art ist eine vorkaiserzeitliche Entstehungszeit sehr unwahrscheinlich. Für das geschlossene Proskenion gibt es einige wenige hellenistische Vorbilder[6466], die meisten Proskenien dieser Form gehören jedoch in die Kaiserzeit. Für Oinoanda 2 zeichnen sich zwei mögliche Erklärungen ab. Entweder ist die Säulenfront sekundär eingefügt worden, das Bühnenhaus wäre dann noch in hellenistischer Zeit entstanden. Oder das Bühnenhaus von Oinoanda 2, einer doch eher abgelegenen Stadt im Innern Lykiens, kombiniert in einmaliger Weise Elemente eines traditionellen hellenistischen Bühnenhauses mit der neuen, aus dem Westen kommenden Architekturfront; diese zweite Hypothese scheint wahrscheinlicher, sie müsste aber durch Untersuchungen am Bau noch bestätigt werden. Eine Entstehung in der beginnenden Kaiserzeit, vielleicht aber auch erst, als das Vorbild des kleinasiatisch römischen Typus bereits wirksam war, wäre dann durchaus möglich.

Schliesslich sind noch einige weitere Bauten zu erwähnen, wo sich Veränderungen im Bühnenhausbereich abzeichnen. In Halikarnassos 2 sind am hellenistische Pfeilerproskenion die Intercolumnien mit Marmorquadern sorgfältig zugesetzt worden. Auf diese Weise konnte das Theater, welches bereits über eine hellenistische Architekturfront verfügt hat[6467], mit vergleichsweise geringem Aufwand modernisiert werden. Die in die Kaiserzeit zu datierende Veränderung ist sicher in diesem Sinn zu interpretieren. In Seleukeia Sidera 3 ist nach der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. das Bühnenhaus teilweise erneuert worden[6468]. Dabei wurde eine wohl zweigeschossige Bühnenfront aus Marmor errichtet, welche eine korinthische Ordnung, vielleicht auch eine ionische Ordnung aufwies. Gleichzeitig scheint auch der Anbau einer Struktur mit drei Halbrundnischen auf der Rückseite erfolgt zu sein; bisher ist unklar, ob sich der Anbau auch beim Nordteil des Bühnengebäudes fortsetzt, seine Funktion muss daher offen bleiben.

Wenig geben das obere Theater in Knidos 2 und dasjenige in Kyme 2 für die Diskussion des Umbaus hellenistischer Bühnenhäuser her. Im oberen Theater von Knidos 2 bezeugen einzelne Architekturglieder eine korinthische Ordnung für die Bühnenfront[6469]; der ganze Bühnenhausbereich ist im Übrigen verschüttet. In Kyme 2 ist neben der Orchestra wohl aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. nur eine Mauer bekannt, welche das späthellenistische Proskenion überbaut und nach Aussage der Ausgräber erst spätantik zu datieren ist. Ein besonderes Problem stellt das grosse Theater von Laodikeia am Lykos dar. Vom Plan[6470] ist, was das Bühnengebäude angeht, ausser der flachen Kurvennische an der Front nichts Konkretes bekannt; das Bühnenhaus ist nicht ausgegraben, der ganze Bereich ist verschüttet[6471]. Die gestelzte Koilonform[6472] führt zur Annahme, dass das Sitzhaus in dieser Form kaiserzeitlich sein muss. Ob es einen hellenistischen Vorgänger gegeben hat, worauf die beiden verschiedenen Sitztypen deuten könnten, bleibt unsicher. Das Verhältnis der hohen Einfassungsmauer der Orchestra zum Sitzhaus bleibt vorerst unklar[6473]. Solange der Bau nicht genauer bekannt ist, bleibt auch offen, ob und wie der Bühnenhausbereich mit dem Koilon verbunden war, ebenso, ob es sich um einen Umbau eines hellenistischen Theaters oder um einen Neubau des kleinasiatisch römischen oder des westlich römischen Typus handelt.

Neben den zahlreichen, hier diskutierten und in ihren Zusammenhang gestellten Veränderungen an den Bühnenhäusern hellenistischer Theater sind solche, die die Orchestra und das Koilon betreffen, weit weniger häufig und auch weniger bedeutend. *Vilia Prokla* und *Tiberius Claudius Flavianus Eudemos* hatten in Patara 2, wie ihre Inschriften bezeugen[6474], vor 147 n. Chr. das Koilon erweitert; *Tiberius Claudius Flavianus Eudemos* errichtete den Theatertempel oben im Zentrum des Koilons[6475]. Auch im griechischen Theater von Balbura 2 ist eine Erweiterung des Sitzhauses erfolgt; ob sie allerdings erst in die Kaiserzeit fällt, ist

6465 cf. den Katalogteil *s. v.*

6466 cf. oben 192.

6467 cf. zu diesem hellenistischen Bühnenwandtypus oben 220, dazu den Katalogteil *s. v.*

6468 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

6469 cf. Antiquities of Ionia 3 a. O. (oben Anm. 2227) Taf. 24f. Die Zugehörigkeit zum Bühnenhaus ist wahrscheinlich, aber nicht gesichert.

6470 cf. jetzt den neuen Plan bei C. Şimşek/M. Ayşem Sezgin, Olba 19, 2011, 201, Abb. 22. Der Plan von Sperti, Laodicea di Frigia 1 a. O. (oben Anm. 6241) 84, Abb. 44 ist dagegen fehlerhaft!

6471 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Laodikeia am Lykos, grosses Theater. Einen besseren Erhaltungszustand gibt wohl Laborde, Asie Mineure a. O, (oben Anm. 6031)) Taf. 39. cf. auch den Plan Antiquities of Ionia 2 a. O. (oben Anm. 6241) Taf. 49.

6472 Zur Problematik der Koilonform cf. den Katalogteil *s. v.* Laodikeia, grosses Theater.

6473 cf. zu weiteren Einzelheiten den Katalogteil *s. v.* Laodikeia, grosses Theater.

6474 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Patara, Theater.

6475 Zur Interpretation der Inschriften und den darin genannten Bauaktivitäten im Koilon cf. den Katalogteil *s. v.* Patara, Theater.

fraglich[6476]. In Aphrodisias bezeugt eine Inschrift die Erbauung des Koilons in iulisch-claudischer oder flavischer Zeit; unklar ist, wie sich dieses Koilon zum Bühnenhaus des Zoilos aus frühaugusteischer Zeit verhält[6477]. In Orthosia hat man den ersten Rang mit feinem Kalkstein erneuert, die Sitzstufen erhielten dabei eine besondere Form. Die Arbeiten an den Koila in Ephesos und Miletos im Zusammenhang mit der Anpassung an den kleinasiatisch römischen Theatertypus sind oben[6478] bereits ausführlich besprochen worden. Darüber hinaus sind keinerlei Erweiterungen hellenistischer Koila fassbar, die Dimensionierung der Sitzhäuser scheint im Allgemeinen bereits in hellenistischer Zeit grosszügig genug ausgefallen zu sein. Reparaturen am Koilon mit Hilfe von Spolien sind in Notion 2 erfolgt, nicht weiter präzisierte Reparaturen wurden im Theater von Ephesos noch im 4. Jahrhundert n. Chr. ausgeführt. In Termessos 3 wurde, wie in Perge, oberhalb des Koilons eine Pfeilerporticus errichtet; die vorgeschlagene Datierung in die Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr. erscheint sehr spät.

In Termessos 2 wurde die südliche Parodos sekundär mit einem Radialgewölbe in Haustein überdeckt, das auf einer neu errichteten Aussenwand aufruhte und ein *tribunal* sowie zusätzliche Sitzreihen trug; weshalb diese Verbindung nur auf der einen Koilonseite realisiert worden ist, bleibt unbekannt, ebenso, ob die Arbeiten zusammen mit dem oben beschriebenen Einbau der Säulenfront erfolgt sind[6479]. Möglicherweise handelt es sich um einen späten und nicht fertig ausgeführten Umbauversuch, um das hellenistische Theater von Termessos 1 dem kleinasiatisch römischen Typus anzugleichen.

Veränderungen in der Orchestra nach Abschluss der Bautätigkeit im Koilon sind in Aphrodisias bezeugt, wo der Boden zur Zeit des Kaisers Antoninus Pius abgesenkt worden ist, offenbar zur Nutzung als Arena; Arenaspiele sind hier bereits für die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. bezeugt. Der Steinboden der neuen Orchestra und die tiefe Bühnenfläche vor dem späthellenistischen Säulenproskenion zeigen jedoch, dass das Bühnenspiel weiterhin eine wichtige Funktion des Theaters blieb; mit dem Umbau wurde das Säulenproskenion des Zoilos zu einem Teil der Architekturhintergrundes. In Assos 2 wurde als Orchestraeinfassung wohl im späteren 2. Jahrhundert eine Hermenbalustrade errichtet[6480].

Zusammenfassend kann nach der Untersuchung der römisch umgebauten hellenistischen Theater in Kleinasien festgehalten werden, dass die Umbauten in der ganz überwiegenden Mehrzahl den Bühnenhausbereich betrafen und zum Zweck hatten, die traditionellen Bühnenhäuser zu modernisieren oder durch neue, den aktuellen Anforderungen genügende Bühnenhäuser zu ersetzen. Bedenkt man die doch recht grosse Zahl von dreissig in diesem Sinn erneuerten Bühnenhäuser, muss der Innovationsdruck stark gewesen sein; die hellenistischen Bühnenhäuser müssen als altmodisch empfunden worden sein, obgleich sie wohl auch weiterhin, wie nicht veränderte Theater anzeigen, bespielbar gewesen wären. Natürlich waren wegen der viel geringeren Bühnentiefe dabei aber Einschränkungen in Kauf zu nehmen. Demgegenüber genügten die hellenistischen Koila offenbar zumeist weiterhin den Ansprüchen.

Als Vorbild für die Umbauten der Bühnenhäuser dienten Theater des kleinasiatisch römischen Typus. Dieser, wie oben gezeigt wurde[6481], neuartige und originelle Bautypus hatte traditionelle Elemente des griechischen Theaterbaus, insbesondere desjenigen in Kleinasien, mit den neuen westlichen Elementen verbunden und dabei das überzogene Koilon als Grundform beibehalten, ebenso die hellenistische Grundrissform des rechteckigen Bühnenhauses mit vorgesetztem hohem Proskenion. Daher konnten Elemente für die Erneuerung der hellenistischen Theater, welche alle ein überzogenes Koilon hatten, übernommen werden. Die westliche römische Bühnenhaustypologie war dagegen wenig geeignet, da sie den ganzen Bereich zwischen den Analemmata mit mehrgeschossiger Raummasse ausfüllte. Westliche Einzelelemente wie *parascaenia*[6482] oder *basilicae*[6483] wurden daher, wenn überhaupt, nur in Einzelfällen übernommen.

Insgesamt kann so von einer sehr eigenständigen Entwicklung der Theaterarchitektur der Kaiserzeit in Kleinasien gesprochen werden, die sich vom übrigen Theaterbau der Kaiserzeit abhebt.

Übrige kaiserzeitliche Theater in Kleinasien

Nachdem die kleinasiatisch römische Theaterentwicklung mit ihren Auswirkungen auf die umgebauten hellenistischen Theater Kleinasiens dargelegt worden ist, werden nun die zahlreichen kaiserzeitlichen Theaterneubauten aus Kleinasien untersucht, die nicht dem kleinasiatisch römischen

6476 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*
6477 Für mögliche Erklärungshypothesen cf. den Katalogteil *s. v.*
6478 cf. oben 617. 619.
6479 Zur Chronologie im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*
6480 Allgemein zu Orchestraeinfassungen dieser Art unten 559. 650.
6481 cf. oben 590–616.
6482 cf. oben 607 zu den Seitenräumen in Perge mit Treppenaufgängen auf die *tribunalia*, in welchen man einen Anklang an westliche *parascaenia* sehen könnte.
6483 cf. oben 623 zum Theater A von Troia 2.

Typus folgen. Es wird darum gehen, zu erkennen, in wie weit diese Bauten den westlichen Theatertypus aufnehmen, in wie weit sie allenfalls die traditionelle hellenistische Form weiterführen, ferner wie sich ihr Verhältnis zu den kleinasiatisch römischen Bauten darstellt und ob allenfalls gegenseitige oder auch einseitige Beeinflussungen zu erkennen sind.

Zur Gruppe der übrigen kaiserzeitlichen Theater in Kleinasien gehören die folgenden 33 Bauten: Adada, Aigai, das grosse Theater und das kleine Theater oder Odeion in Alexandreia Troas, Anemurion, Ankyra in Galatien, Antiocheia (Yalvaç), Aspendos, Augusta, Blaundos, Daphne, Diokaisareia, Epiphaneia, Hadrianopolis (Eskipazar), das Nordtheater von Hierapolis, Hieropolis-Kastabala, Kelenderis, das Theater beim Forum in Kremna, das Osttheater in Kremna, Kyzikos, Nisa, Olba, Olympos, Ouasada, das kleine Theater oder Odeion in Parion, das Theater im Asklepieion von Pergamon, Phaselis, Pompeiopolis in Paphlagonien[6484], Smyrna, Teos, das grosse Theater von Tieion, das Theater C in Troia und das römische Theater in Xanthos[6485].

Bei näherem Zusehen zeigt sich bald, dass viele der aufgezählten Bauten nur in sehr schlechtem Zustand erhalten oder aber bisher nicht ausgegraben sind, dass aber auch der Forschungsstand oft zu wünschen lässt, so dass manche dieser Theater für eine gründlichere Analyse wenig hergeben. Bei einigen wenigen Bauten, und zwar beim kleinen Theater in Alexandreia Troas, beim kleinen Theater von Parion, und beim Theater C in Troia handelt es sich möglicherweise nicht um Theater, sondern um Odeia. Weil aber eine Überdachung nicht nachgewiesen ist, werden sie hier zusammen mit den Theaterbauten besprochen. Trotz der oft ungünstigen Dokumentationslage wird im Folgenden versucht, diese neugebauten römischen Theater in Kleinasien, welche nicht dem kleinasiatisch römischen Typus folgen, eingehender zu analysieren.

Wenn unter einem Bau vom westlichen römischen Typus ein Theater verstanden wird, dessen Grundriss und Aufriss geschlossen sind, der Bühnenbereich und das Koilon also konstruktiv fest verbunden sind, und das eine niedrige Bühne, ein *pulpitum*, und eine *scaenae frons* aufweist[6486], finden sich unter den hier oben angeführten Theatern nur verhältnismässig wenige Beispiele. Es sind dies die Theater in Anemurion, Ankyra in Galatien, Aspendos, Diokaisareia, im Asklepieion von Pergamon, in Smyrna, das grosse Theater von Tieion (?) und das Theater C in Troia. Das Theater in Teos und das römische Theater in Xanthos, möglicherweise auch Diokaisareia, zeigen eine feste Verbindung zwischen Koilon und Bühnenbereich, haben aber eine hohe Bühne in kleinasiatischer Tradition und ein begehbares Hyposkenion.

Daneben lässt sich eine weitere Gruppe von Theatern zusammenstellen, bei welchen der Bühnenhausbereich und der Koilonbereich getrennt sind, die also in dieser Hinsicht einer hellenistischen Tradition folgen, wo jedoch das Koilon eine Halbkreisform hat. Zu nennen sind hier Aigai (Nemrud Kale), Blaundos, Daphne, Hieropolis-Kastabala, das Theater am Forum und das Osttheater von Kremna, Nisa, Olba, Olympos und Phaselis, wohl auch das Nordtheater in Hierapolis.

Schliesslich bleibt eine grössere Gruppe von Bauten, von denen sich kein Gesamtbild mehr gewinnen lässt. Dazu gehören Adada, das grosse Theater und das kleine Theater oder Odeion von Alexandreia Troas, Antiocheia (Yalvaç)[6487], Augusta (Gübe), Epiphaneia, Hadrianopolis (Eskipazar), Kelenderis, Kyzikos, das kleine Theater oder Odeion in Parion und Pompeiopolis. Nochmals genannt seien hier das römische Theater von Balbura und dasjenige in Bithynion, wo unsicher bleibt, ob es sich in Wirklichkeit nicht um Bauten des kleinasiatisch römischen Typus handelt[6488].

Kleinasiatische Theater des westlichen römischen Typus

Zunächst wird hier auf die Bauten eingegangen, die das westliche Vorbild übernommen haben. Zu den oben angeführten Beispielen für diesen Typus, Anemurion, Ankyra in Galatien, Aspendos, Diokaisareia, Asklepieion von Pergamon, Smyrna, Theater C in Troia sowie Teos und Xanthos dürften unter den nur unvollständig bekannten Theatern mit einiger Wahrscheinlichkeit noch vier dazukommen, nämlich das grosse Theater und das kleine Theater oder Odeion von Alexandreia Troas, Antiocheia (Yalvaç)

6484 Das Theater von Pompeiopolis in Paphlagonien wurde zuerst in einer geomagnetischen Aufnahme identifiziert und seit 2012 in Suchschnitten untersucht, cf. den Katalogteil s.v. Pompeiopolis (Taşköprü), Theater.

6485 Das kleine Theatron in Mnara ist möglicherweise hellenistisch zu datieren, seine Funktion bleibt offen.

6486 cf. zur Definition des westlichen römischen Theatertypus oben 261.

6487 Es bleibt auf Grund der aktuellen Publikationslage offen, ob der nach den Grabungen von 1997 erstelle schematische Plan bei M. Taşlıalan, MKKS 8, 1997, 341, welcher einen überzogenen Koilongrundriss zeigt, tatsächlich nachgewiesen worden ist.

6488 Zu diesen beiden Theatern cf. schon oben 589 mit Anm. 6036.

und Kyzikos. Als einzige bekannte Bauten in Kleinasien sind die Koila der beiden Bauten in Alexandreia Troas ganz in der Technik des *opus caementicium* gebaut, auch wenn sie in den Hang gesetzt sind. Über den Bühnenhausbereich des grossen Theaters ist fast nichts bekannt, der Plan bei Choiseul-Gouffier[6489] macht aber deutlich, dass sehr wohl ein Bühnenhaus der westlich römischen Art vorhanden gewesen sein kann. Beim kleinen Theater oder Odeion von Alexandreia Troas reichen die Pfeilerreste nicht aus, um ein genaueres Bild vom Bühnenhaus zu zeichnen[6490]. Für das Theater von Antiocheia (Yalvaç), von dessen Plan bisher nur eine allgemeine Vorstellung gewonnen werden kann[6491], ist ein überwölbter *aditus* zwischen Koilon und Bühnengebäude belegt; auch die Gesamtform spricht für ein Theater des westlichen Typus, zumindest in der zweiten Ausbauphase des frühen 4. Jahrhunderts n. Chr.[6492] Am wenigsten sicher ist die Zuordnung des Theaters von Kyzikos, über das nur wenig bekannt ist, wo aber allein schon die Dimensionen – die Gesamtbreite liegt bei 100 Metern – für einen westlichen Bau sprechen; die heute noch vorhandene Geländemulde lässt es als unwahrscheinlich erscheinen, dass das Theater vom kleinasiatisch römischen Typus hätte gewesen sein können. Die genannten Bauten werden im Folgenden, soweit möglich, in die Diskussion der besser erhaltenen Theater des westlichen Typus mit einbezogen.

Das Koilon

Was die Konstruktionsweise des Koilons angeht, findet sich nur gerade bei einem Bau, im grossen Theater von Alexandreia Troas, ein vollständig in *opus caementicium* errichtetes Sitzhaus. Das untere Koilon ruhte auf einem überwölbten Ringkorridor. Solange das Koilon nicht näher untersucht worden ist, bleibt unklar, ob das ganze Koilon frei gebaut und in den Hang gestellt worden ist[6493], oder ob es, was wahrscheinlicher ist, teilweise doch an den Hang gelehnt ist. Auch das kleine Theater oder Odeion von Alexandreia Troas, welches teilweise freigelegt ist, zeigt eine vergleichbare Konstruktion. Sicher ist, dass der obere Rang über einer Reihe von Radialkammern und einem äusseren Ringkorridor errichtet worden ist; offen bleibt, ob das untere Koilon gebaut oder an den Hang gesetzt ist. Alle übrigen Bauten dieser Gruppe sind teilweise an den Hang gelehnt, wobei die Flügel, wie dies schon bei griechischen Koila der Fall gewesen war[6494], gebaut werden mussten. In Diokaisareia, Smyrna und Teos war das obere Koilon frei gebaut, wie dies auch im Westen häufig vorkommt[6495]. Aber auch vollständig angelehnte Koila, wie sie in Anemurion, Ankyra in Galatien, Antiocheia (Yalvaç), Aspendos, im Theater im Asklepieion von Pergamon, im grossen Theater von Tieion, in Troia C und in Xanthos, wohl auch in Kyzikos begegnen, sind bei westlichen Theatern oft vorhanden[6496]. Allerdings fällt auf, dass diese Koilonform, welche der griechischen Bauart entspricht, bei den kleinasiatischen Theatern des westlichen Typus deutlich vorherrscht. Aus der hellenistischen Tradition heraus verständlich[6497] ist die vielfach belegte Verwendung der Quadertechnik ohne Mörtel für die Koilonflügel, so in Ankyra, Antiocheia (Yalvaç), Aspendos, Diokaisareia, wo auch der ganze oberer Rang massiv gebaut zu sein scheint, im grossen Theater von Tieion, im Theater C von Troia, im römischen Theater von Xanthos und in Antiocheia (Yalvaç), während in Anemurion, im Asklepieion von Pergamon, in Smyrna und in Teos Mauerschalen in Quaderwerk mit einer *caementa*-Füllung verbunden sind. Auch die *caementa*-Technik war also verbreitet.

Die Grundform des Koilons ist in der Regel, wie dies für die Theater des westlichen Typus charakteristisch ist[6498], der Halbkreis. Nur in Ankyra in Galatien macht das Koilon wohl etwas weniger als einen Halbkreis aus, was mit der steilen Hanglage zusammenhängen mag[6499], während in Antiocheia (Yalvaç) der Koilonhalbkreis geringfügig überzogen zu sein scheint[6500]. Ganz ungewöhnlich ist die Grundform des Theaters C in Troia, die einer Halbellipse folgt[6501].

6489 Choiseul-Gouffier, Voyage pittoresque de la Grèce 2 a. O. (oben Anm. 175) Taf. 44. Danach Wieseler 105, Taf. 14, 12.

6490 Die Pfeilerreste erscheinen aber zu schwach, um eine Überdachung des Theaters zu tragen und in diesem damit ein Odeion zu erkennen.

6491 cf. St. Mitchell/M. Waelkens, Pisidian Antioch (1998) 92, Abb. 18. Der schematische Plan bei M. Taşlıalan, MKKS 8, 1997, 341 zeigt einen überzogenen Koilongrundriss, doch ist offen, ob ein solcher durch die Grabungen tatsächlich nachgewiesen worden ist.

6492 Der nachgewiesene *aditus* scheint zu dieser zweiten Bauphase zu gehören. Der ursprüngliche Bau soll vielleicht noch hellenistisch sein, cf. den Katalogteil *s. v.*

6493 Dafür gibt es im Westen Beispiele, cf. oben 556.

6494 Dazu oben 63 und 80.

6495 Dazu oben 316f. und 322.

6496 Dazu oben 317f. und 323f.

6497 **Dazu schon oben 592 zur Bautechnik bei den kleinasiatisch römischen Theatern.**

6498 Dazu oben 278. 299.

6499 Vereinzelt kommt dies auch bei westlichen Theatern vor. cf. oben 327 zu Bilbilis.

6500 cf. dazu hier oben 327, Anm. 6487.

6501 cf. den Plan bei Rose, StTroica 2, 1992, 54, Abb. 17.

Die Innengliederung der Koila dieser Gruppe von Bauten entspricht, soweit sie bekannt ist, dem bei westlichen Theatern Üblichen[6502]. Zumeist sind zwei durch ein mittleres Diazoma getrennte Ränge vorhanden, nur in Smyrna hat es wohl drei Ränge gegeben[6503], was angesichts der Grösse des Theaters nicht überrascht[6504]. Kleine Bauten wie das Theater C in Troia kamen mit einem Rang aus. Die Anzahl der Kerkides[6505] beträgt in Diokaisareia, im Theater im Asklepieion von Pergamon und im Theater von Troia C fünf, die mit Ausnahme von Diokaisareia und von Tieion, wo nur vier Treppen vorhanden sind, von jeweils sechs Radialtreppen begrenzt werden[6506]. Im vergleichsweise grossen Theater von Aspendos sind neun Kerkides mit zehn Radialtreppen vorhanden, im oberen Rang sind es infolge der Verdoppelung der Radialtreppen und wegen des Vorhandenseins je einer zusätzlichen Kerkis oberhalb der *tribunalia* 20 Kerkides mit 21 Treppen. Auch im römischen Theater von Xanthos sind im ersten Rang neun Kerkides vorhanden; hier sind auch aussen zwischen den geraden *tribunalia* und den Analemmata Treppen eingefügt, was auf eine Gesamtzahl von zwölf Radialtreppen führt. Auch in Xanthos sind die Kerkides im oberen Rang verdoppelt worden, doch bleibt infolge des Erhaltungszustands ihre Zahl unbekannt; der obere Rang hat jedoch in jedem Fall keinen ganzen Halbkreis eingeschlossen. Für Smyrna gibt der alte Plan[6507] zehn Kerkides mit elf Radialtreppen für den ersten und den zweiten Rang an, die im dritten Rang auf 20 Kerkides mit 21 Treppen verdoppelt worden wären, doch ist die obere Koiloneinteilung in Analogie zu Ephesos rekonstruiert worden[6508]. Bei allen übrigen hier diskutierten Theatern bleibt die Innengliederung des Koilons unbekannt. Die Verdoppelung der Kerkides im oberen Rang, wie sie für Aspendos und Xanthos belegt ist[6509], ist auch bei westlichen Theatern üblich[6510]. Was dagegen im Vergleich mit den westlichen Vorbildern auffällt, ist die ungerade Kerkiszahl bei allen Beispielen, mit der möglichen Ausnahme von Smyrna, wo die Einteilung wohl nicht gesichert ist[6511]. Eine ungerade Anzahl von Kerkides ist bei westlichen Theatern eher selten[6512]. Hier lässt sich bei den kleinasiatischen Theatern wohl eine hellenistisch griechische Tradition fassen, auch wenn zu sagen ist, dass auch bei griechischen Theatern gerade Kerkiszahlen nicht selten sind[6513]. Charakteristische Elemente eines westlich römischen Theaters sind die *tribunalia*, welche an der Nahtstelle zwischen Zuschauerraum und Bühnenhauskomplex sitzen und hinsichtlich der Funktion eng mit dem Spielbetrieb römischer Art verbunden sind[6514]. Unter den Theatern des westlichen Typus in Kleinasien sind nur zwei Bauten, Aspendos und das römische Theater von Xanthos, für welche *tribunalia* nachgewiesen sind. Die *tribunalia* waren in der Regel vom Bühnenhaus her zu erreichen, wie dies in Aspendos der Fall ist. In Xanthos wurden die *tribunalia* jedenfalls auf der Westseite, wo die Situation erhalten ist, über die Radialtreppen von oben erreicht. Ausgeschlossen werden kann das Vorhandensein von *tribunalia* im Theater im Asklepieion von Pergamon und auch in demjenigen von Troia C, in allen übrigen Fällen bleibt die Frage offen. So wäre es etwa durchaus möglich, dass es auch in Antiocheia (Yalvaç), Diokaisareia und im grossen Theater von Tieion *tribunalia* gegeben hat. Im übrigen sind, wie oben erwähnt worden ist, auch bei den Theatern des kleinasiatisch römischen Typus in Anazarbos, Nikaia, Limyra, Perge und Selge *tribunalia* belegt[6515]; dort ist bereits die Frage gestellt worden[6516], in wie weit die Funktion der *tribunalia* in Kleinasien derjenigen im Westen entsprochen hat.

In Anemurion, Ankyra in Galatien, Aspendos, Smyrna und im römischen Theater von Xanthos ist der Koilonhalbkreis um die *aditus*-Breite verlängert, also etwas gestelzt. Auch bei den westlichen Theatern ist diese Form verbreitet[6517]; sie hat den Vorteil, eine regelmässige Kerkiseinteilung zu ermöglichen, die *aditus*-Zugänge mit den darüber angeordneten *tribunalia* liegen ausserhalb des Halbkreises. Im Theater im Asklepieion von Pergamon sind an der Stelle von *aditus* Aufgangstreppen vorhanden, im Theater im Gymnasium von Pergamon, fehlen *aditus*,

6502 Zur Einteilung der Cavea in *maeniana* bei den westlichen Theatern oben 330f.

6503 cf. O. Berg/O. Walter, AM 47, 1922, 19f.

6504 Die Dreiteilung wird durch die Zugänge und den Ringkorridor bestätigt.

6505 Zur *cuneus*-Einteilung in den westlichen Theatern cf. oben 336–346.

6506 Zur Anordnung der Radialtreppen bei westlichen Theatern oben 346f.

6507 cf. Berg/Walter, AM 47, 1922, Taf. 1.

6508 cf. Berg/Walter, AM 47, 1922, 20; cf. auch die Schnittzeichnung Taf. 3, 1.

6509 In Smyrna ist die Verdoppelung wohl blosse Rekonstruktion in Analogie zu Ephesos, cf. Berg/Walter, AM 47, 1922, 20.

6510 Dazu oben 345f.

6511 cf. Berg/Walter, AM 47, 1922, 18–20.

6512 cf. oben 340f.

6513 cf. oben 91f.

6514 Zu den *tribunalia* in westlichen Theatern oben 348–350, zu ihrer Funktion im Rahmen des politischen Systems oben 348.

6515 Im hellenistischen Theater von Termessos ist am Südflügel nachträglich ein *tribunal* eingebaut worden, cf. den Katalogteil *s. v.* und oben 626.

6516 cf. oben 595.

6517 Dazu oben 378.

beide Male hat das Koilon eine exakte Halbkreisform, auch dies eine Lösung, die im Westen gut belegt ist[6518]. Der obere Abschluss des Koilons besteht oft in einer Umfassungsmauer, wie sie im kleinen Theater oder Odeion von Alexandreia Troas, in Anemurion und in Kyzikos nachgewiesen ist und vielleicht auch im grossen Theater von Alexandreia Troas[6519] vorhanden war. Ursprünglich war auch das Koilon in Aspendos mit einer Umfassungsmauer abgeschlossen. Gelegentlich begegnet aber auch eine *porticus in summa cavea*[6520], so wohl in Smyrna[6521] und wahrscheinlich in Diokaisareia sowie, in einem sekundären Ausbauzustand, in Aspendos[6522]. Auch im Theater im Asklepieion von Pergamon dürfte über dem Ringkorridor oben eine *porticus in summa cavea* gestanden haben. Im grossen Theater von Tieion findet sich oben ein umlaufender Ringkorridor in Hausteintechnik, welcher einen oberen Rang mit Sitzstufen oder eine *porticus in summa cavea* getragen haben kann.

Da die meisten der hier zusammengestellten Theater des westlichen Typus weitgehend an den Hang gelehnt sind, kommt der Aussenfassade des Koilons eine geringe Bedeutung zu, soweit davon überhaupt etwas erhalten ist. In Aspendos ist für alle Aussenmauern des Koilons und für das Bühnenhaus dasselbe schlichte Quaderwerk aus langen und wenig hohen Quadern verwendet, welche in nicht sehr regelmässigen Schichten verlegt sind[6523]. In Antiocheia (Yalvaç) sind die Analemmata sehr sorgfältig aus Quadern mit unterschiedlicher Schichthöhe gefügt; vereinzelt sind Bossen stehen geblieben. In Ankyra in Galatien, wo nur die Analemmata bekannt sind, findet sich bei diesen ein Bossenquaderwerk mit unregelmässigem Randschlag und nicht ganz regelmässig durchgezogenen Schichten[6524]; ein dekorativer Anspruch dürfte vorhanden sein. Auch in Teos sind nur Reste der Analemmata vorhanden, für welche eine Fassade aus nicht fein geglätteten, regelmässig versetzten Quadern gewählt wurde[6525]; da es sich um einen Mörtelbau handelt, ist mit dem Quaderwerk mit Bestimmtheit ein repräsentativer Anspruch verbunden. Auch in Diokaisareia, einem reinen Quaderbau, bestehen die wegen des Versturzes nicht sehr deutlich sichtbaren Analemmata aus Quaderwerk[6526]. Schliesslich sei noch vermerkt, dass die Analemmata des Theaters im Asklepieion von Pergamon zum grösseren Teil modern aufgebaut sind [6527]; die am Westanalemma erhaltene originale Bausubstanz zeigt, dass Quaderlagen unterschiedlicher Höhe vorhanden waren[6528]. In wieweit bei der beschriebenen Analemmagestaltung die hellenistisch kleinasiatische Tradition nachwirkt[6529], ist schwer abzuschätzen. Sicher für Ankyra in Galatien, für Antiocheia (Yalvaç), aber wohl auch für Teos dürfe dies zutreffen, und auffällig ist auch die Differenzierung beim nicht genauer datierten Theater von Anemurion. Anderseits zeigt sich in Aspendos, dass auch bei einem repräsentativen Bau der äussere Aspekt kein grosses Gewicht hat; die schlichte Aussenform, die weitgehend auch auf Schmuckelemente verzichtet, ist bei Aspendos schon immer aufgefallen.

Ein letzter Aspekt, der bei der Diskussion des Koilons der westlich römischen Theater in Kleinasien noch zu berücksichtigen ist, sind die Zugänge von aussen in das Koilon[6530]; auch für diese Frage gibt der Erhaltungszustand der hier besprochenen Denkmäler oft nichts her. Zunächst kann festgehalten werden, dass es keine mittleren Radialzugänge in die Orchestra gibt[6531]; solche waren wegen der angelehnten Konstruktionsweise nicht möglich. Auch sonst sind die Möglichkeiten für Zugänge von aussen ins Sitzhaus wegen der angelehnten Konstruktionsweise beschränkt. Ebene überwölbte Durchgänge von aussen auf das Diazoma sind nachgewiesen in Anemurion, Antiocheia (Yalvaç), Diokaisareia[6532] und im grossen Theater von Tieion. In Xanthos[6533] ist das Koilon so stark in das Gelände eingetieft, teilweise bereits für den hellenistischen Vorgängerbau,

6518 Dazu oben 342.

6519 Falls der Plan von Choiseul-Gouffier, Voyage pittoresque 2 a. O. (oben Anm. 175) Taf. 44 zutrifft. Danach Wieseler 105, Taf. 14, 12.

6520 **Allgemein zur Verbreitung dieses Bauelements bei den kaiserzeitlichen Theatern Kleinasiens unten 648f.**

6521 Reste von Zungenmauern sind als Unterbau von Gurtbogen einer *porticus* interpretiert worden, cf. Berg/Walter, AM 47, 1922, 19 und Taf. 3, 1.

6522 In Ankyra, Teos, im Theater C in Troia, in Xanthos, und Antiocheia (Yalvaç) bleibt der obere Abschluss des Koilons unbekannt.

6523 cf. Graefe Taf. 10. 13–14.

6524 cf. I. Bayburtluoğlu, AnadoluYil 1, 1986, 19, Abb. 7.

6525 Unpubliziert, eigene Beobachtung.

6526 Unpubliziert, eigene Beobachtung.

6527 **cf. W. Radt, Pergamon, Geschichte und Bauten, Funde und Erforschung einer antiken Metropole (1988) Farbtaf. 29. Maximos 136f.**

6528 cf. die wenigen publizierten Aufnahmen des Zustands des Theaters im Asklepieion bei der Auffindung, Wiegand, 2. Bericht a. O. (oben Anm. 6310) Taf. 10, Plan. O. Deubner, Das Asklepieion von Pergamon (1938) 46f., Abb. 41f. O. Bayatlı, Bergama Asklepion'unda kieserlerin onarımı, 4. Türk Tarih Kongresi, 1952, 233f., Abb. 6–10 (mit Dokumentation des Zustandes vor dem Neubau). Radt, Pergamon, Geschichte a. O. Abb. 128 (Zustand 1932).

6529 Dazu allgemein oben 129–134 und für die kleinasiatisch römischen Bauten oben 609f.

6530 Zur Ausgestaltung solcher Zugänge im Westen oben 359–367.

6531 Zu diesen oben 336–339.

6532 Neben einem zentralen Durchgang gab es wohl auch je einen an den Flügeln.

6533 cf. Maximos 215f.

dass einfache Tore auf das mittlere Diazoma ausreichten und nur auf der Ostseite eine Zugangstreppe erforderlich war. In Aspendos ist ganz auf Zugänge von aussen verzichtet worden. Für Aspendos ist diese Tatsache im Grund erstaunlich, denn Zugänge oben wären ohne grösseren Bauaufwand zu errichten gewesen und hätten zur Erschliessung des Koilons beigetragen, zumal die Stadt selber oder doch ihr öffentlicher Kern sich auf der Hügelkuppe oberhalb des Theaters befunden hat. Das Koilon war allerdings nicht bloss über die *aditus* erschlossen, sondern auch über die beiden von aussen zugänglichen Treppenhäuser an den Bühnenhausflügeln, die bis auf das Diazoma führen, aber von der Kapazität her doch eher beschränkt sind und zudem auch den Zugang der Notabeln auf die *tribunalia* zu gewährleisten hatten. Auch im Theater im Asklepieion von Pergamon hat es keine Zugänge von aussen gegeben, was hier jedoch darin begründet ist, dass das Theater Teil des Heiligtums war und von dort her betreten werden sollte. Dies wurde mit einer besonderen Treppenlösung ermöglicht[6534], indem beidseits des Bühnenhauses Treppen im Winkel auf das mittlere Diazoma geführt sind. Von dort aus erfolgte die Verteilung der Zuschauer nach unten und nach oben; *aditus* waren nicht vorhanden. Für das schlecht bekannte grosse Theater von Smyrna ist die Zugangslösung auf das untere Diazoma bekannt[6535]. Es gab im Winkel nach oben geführte Treppen von den *aditus* her; vom Zugang der Ostseite sind Reste beobachtet worden, ein symmetrisch angelegter auf der Westseite kann ergänzt werden. Ähnliche Zugänge hat es in den umgebauten Koila der Theater von Ephesos und Miletos gegeben[6536], die für Smyrna als vorbildlich angenommen werden können, ohne dass an eine direkte Anknüpfung an hellenistische Lösungen gedacht werden muss, wie sie zuletzt im frühkaiserzeitlichen Theater von Nysa aufgegriffen worden sind[6537]. Der Zugang zum oberen Diazoma, vermutlich über den Ringkorridor, bleibt in Smyrna unbekannt. Eine besondere Zugangslösung findet sich im bisher nur zum kleinen Teil freigelegten Theater von Didyma, dessen Gesamtform noch nicht sicher bekannt ist; hier stieg von aussen eine radiale Treppe durch die Umfassungsmauer hindurch auf das mittlere Diazoma hinauf. Schliesslich ist festzuhalten, dass Radialkorridore hellenistischer Tradition, wie sie bei den frühen Theatern des kleinasiatisch römischen Typus noch begegnet sind[6538], bei den kleinasiatischen Bauten des westlichen römischen Typus nicht belegt sind.

Wenig bekannt ist, wie die Treppenaufgänge vom Diazoma ins obere Koilon angelegt worden sind, welche in Kleinasien eine eigene, in die hellenistische Zeit zurückreichende Tradition haben[6539] und für welche bei einigen kleinasiatisch römischen Theatern neue Lösungen entwickelt worden sind[6540]. Nur in Aspendos, in Diokaisareia und im Theater im Asklepieion von Pergamon sind überhaupt solche Treppen nachgewiesen. In Pergamon haben sie die traditionelle Form der griechischen Theater[6541], indem die Radialtreppen einfach durchlaufen. Bei den beiden anderen Bauten sind offen ansteigende Treppen in der Diazomarückwand verwendet, wie sie schon bei hellenistischen kleinasiatischen Bauten vorkommen. In Diokaisareia handelt es sich um einfache Treppen[6542], in Aspendos um gegen aussen ansteigende Doppeltreppen[6543]. Die hier gewählte Lösung, welche die Doppeltreppen hinter der Mittelachse der Kerkides des unteren Ranges anordnet, ist sehr elegant und funktional; sie nimmt aber die etwa gleichzeitig erfolgte Entwicklung bei den Theatern des kleinasiatisch römischen Typus, wo die Treppen nun verdeckt ausgeführt werden[6544], nicht zur Kenntnis.

Abschliessend ist noch eine besondere Anlage in Antiocheia (Yalvaç) zu erwähnen. Dort führt eine Hauptstrassenachse der Stadt in einem etwa 54 m langen und 5 m weiten Tunnel unter dem Südflügel des Koilons hindurch[6545]. Die Konstruktion ist bisher nicht genauer untersucht, doch steht fest, dass der Tunnel ein Hausteingewölbe hatte. Auch ein Zugang aus dem Tunnel ins Koilon war vorhanden. Die bemerkenswerte Anlage soll im Zusammenhang mit einer bedeutenden Erweiterung des ursprünglich vielleicht noch hellenistischen oder doch frühkaiserzeitlichen Theaters stehen, die mit der Schaffung der neuen Provinz Pisidia durch

6534 cf. den Plan bei E. Boehringer, in: Neue Deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im vorderen Orient (1959) Beilage 5 neben S. 160.

6535 cf. den Plan bei Berg/Walter, AM 47, 1922, 20f., Taf. 1. 3, 1.

6536 In Ephesos, vielleicht auch in Miletos dürft schon das hellenistische Koilon solche Zugänge von den Analemmata her aufgewiesen haben.

6537 cf. oben 121.

6538 cf. oben 611.

6539 cf. dazu oben 609.

6540 Dazu oben 612f.

6541 Dazu oben 105–107.

6542 Zu den hellenistischen Parallelen oben 117, zu Beispielen bei den kleinasiatisch römischen Theatern oben 609.

6543 Zu den hellenistischen Parallelen oben 117, zu Beispielen bei den kleinasiatisch römischen Theatern oben 613.

6544 **cf. oben 613f. Nicht ganz auszuschliessen ist, dass die ersten Beispiele** für verdeckte Treppenaufgänge, insbesondere Perge, wenig jünger als Aspendos sind.

6545 cf. den Stadtplan bei Mitchell/Waelkens, Pisidian Antioch a. O. (oben Anm. 6491) 92, Abb. 18, dazu auch 106–108, Photo 66–68.

Diokletian zusammenhängen dürfte, als Antiocheia (Yalvaç) zur Provinzhauptstadt aufstieg[6546].

Die Orchestra

Die Orchestren der Theater des westlichen römischen Typus in Kleinasien zeigen, wie zu erwarten, eine Halbkreisform. Dort, wo die *aditus* nicht zum Koilonhalbkreis geschlagen werden, kommt dazu noch die *aditus*-Tiefe. Es sind dies, wie oben[6547] schon ausgeführt, die Theater von Anemurion, Ankyra in Galatien, Aspendos, Diokaisareia, Smyrna und das römische Theater von Xanthos. Auch im grossen Theater von Alexandreia Troas, wo nur ein sehr alter Plan zur Verfügung steht[6548], scheint dies der Fall zu sein. Eine exakte Halbkreisform haben das Theater im Asklepieion von Pergamon und dasjenige im Gymnasium von Pergamon, wo es jedoch keine *aditus* gibt. In Teos weist die bisher nicht freigelegte Orchestra auf dem weitgehend ergänzten veröffentlichten Plan[6549] eine exakte Halbkreisform auf, wie sie die Position des Bühnenbereichs nahelegt; ob es *aditus* gegeben hat, ist bisher nicht bekannt; diese müssten dann in den Koilonhalbkreis integriert gewesen sein[6550]. Auf die aussergewöhnliche Halbellipsenform des Theaters C in Troia, die auch an der Orchestra abzulesen ist, wurde bereits hingewiesen[6551]. Während bei den westlichen Theatern die Grundrisse mit in den Caveahalbkreis einbezogenen *aditus* und diejenigen mit *aditus*, die zum Halbkreis hinzugeschlagen wurden, nebeneinander vorkommen[6552], scheint in Kleinasien die Form mit zum Koilonhalbkreis hinzugeschlagener *aditus*-Breite die übliche zu sein, mit Teos als einziger möglicher Ausnahme.

Nur im grossen Theater von Alexandreia Troas (?), Anemurion, Ankyra in Galatien, Aspendos, Diokaisareia, im grossen Theater von Tieion und im römischen Theater von Xanthos sind überhaupt *aditus* nachgewiesen[6553]. Soweit überhaupt zu erkennen dürften diese in Alexandreia Troas, in Diokaisareia und im grossen Theater von Tieion von aussen gerade in die Orchestra geführt haben. Auch im römischen Theater von Xanthos ist dies der Fall, doch ist hier nur der eine wirklich benutzbar, der zweite, westliche endet blind im gewachsenen Felshang, und es ist wohl, wie die Geländesituation zeigt[6554], nie daran gedacht gewesen, ihn bis ins Freie zu führen. In Anemurion und vielleicht in Smyrna führen die *aditus* im Winkel ins Innere[6555]; in Anemurion finden sich neben den Seitenwänden des Bühnenhauses Türen in den Analemmata, in Smyrna[6556] war der vermutete Ost-*aditus* vielleicht durch einen seitlichen Saal nach aussen geführt, doch ist der veröffentlichte Plan an dieser Stelle offenbar wenig abgesichert. Einen ungewöhnlichen Verlauf haben die *aditus* in Ankyra in Galatien; bisher ist allerdings nur derjenige im Osten freigelegt. Im innersten Bereich hatte er die Form eines überwölbten radialen Korridor in der äussersten Radialkammer des Unterbaus des Koilonflügels; von hier öffnete sich eine Bogentür auf einen neben der Bühne liegenden überwölbten Raum, eine weitere Bogentür führte in einen Nebenraum des Bühnengebäudes, eine letzte Tür von hier schliesslich nach aussen. Insgesamt entsteht für die *aditus* dieser Theater ein buntes Bild. Was im einzelnen Fall jeweils zur je getroffenen Lösung geführt hat, bleibt offen. Dass so oft von der im Westen überwiegenden *aditus*-Führung mit radialem Verlauf abgewichen wurde, hängt aber sicher auch damit zusammen, dass die Bühnenhäuser der Theater des westlichen Typus in Kleinasien nie die ganze Breite des Koilons erreicht haben, wie dies im Westen üblich gewesen ist.

Die Orchestraeinfassung hat die übliche Form eines Sockels vor den untersten Sitzreihen, so in Diokaisareia, Teos und im grossen Theateer von Tieion. In Xanthos ist der untere Koilonabschluss bei der Einrichtung einer Arena zerstört worden, die ursprüngliche Form bleibt unbekannt. In wie weit Treppen eine Verbindung zwischen Orchestra und Koilon herstellten, ist zumeist nicht bekannt, obgleich solche Verbindungen dort nötig gewesen sein müssen, wo die *aditus* als Hauptzugänge in das Koilon gedient haben[6557]. Sonst ist nur im Theater C in Troia ein klareres Bild zu gewinnen. Hier ist die 1,3 m hohe Einfassung, welche von der zweiten und der fünften Radialtreppe durchstossen wird, sekundär; anfänglich reichten die Sitzstufen bis an den Orchestrarand. In Aspendos findet sich unmittelbar am Orchestrarand eine profilierte Fussbank, die durch eine

6546 So Mitchell/Waelkens, Pisidian Antioch a. O. 110.

6547 cf. oben 627.

6548 cf. Choiseul-Gouffier, Voyage pittoresque 2 a. O. (oben Anm. 175) Taf. 44. Danach Wieseler 105, Taf. 14, 12.

6549 cf. N. Tuna, AST 14, 1, 1996, 229, Plan 4. Dazu auch den Katalogteil *s. v.*

6550 Zu dieser Grundrisslösung bei westlichen Theatern cf. oben 378.

6551 cf. oben 628.

6552 Je nach der Region sind Unterschiede zu verzeichnen, cf. oben 382–384. Ob die Variante mit nur teilweise zum Halbkreis geschlagenen *aditus* auch in Kleinasien belegt ist, lässt sich auf Grund des vorliegenden Planmaterials nicht nachweisen.

6553 Zu den *aditus* und ihrem Verlauf bei den westlichen Theatern cf. oben 382–386.

6554 cf. E. Frézouls, CRAI 1990, 877f., Abb. 3, Taf. 1, 3.

6555 cf. Berg/Walter, AM 47, 1922, 14, Taf. 1.

6556 cf. den Plan bei Berg/Walter, AM 47, 1922, Taf. 1.

6557 Zu anderen nachgewiesenen Zugangsformen bei den westlichen Theatern cf. oben 365–367.

sekundär eingerichtete Lehnenbankreihe ausser Gebrauch gesetzt worden ist; es gab also keinen Sockel am Orchestrarand.[6558]

Über die Ausgestaltung der Orchestra im Einzelnen ist wenig bekannt, manche Orchestren sind nicht freigelegt. In keinem Fall ist ein *balteus* nachgewiesen[6559], ebensowenig gibt es flache Stufen für Ehrensitze[6560]. Auch Altäre im Orchestrabereich sind nirgends bezeugt[6561]. In Anemurion und in Aspendos ist für die Orchestra ein Steinplattenboden[6562] nachgewiesen, im Theater C von Troia bestand der Boden aus *opus signinum*[6563]. In Ankyra in Galatien hatten die *aditus* einen Steinplattenboden[6564]. In Teos ist ein Euripos beobachtet worden, im grossen Theater von Tieion führt ein kleiner Abflusskanal vom Orchestrazentrum unter das Bühnengebäude. Sonst sind keine Angaben über die Entwässerung[6565] der Orchestra bekannt.

Der Bühnenbereich

Verglichen mit der Dokumentation zu den Koila ist die Forschungslage zu den Bühnenhäusern des westlichen Typus in Kleinasien eher noch ungünstiger, obgleich doch gerade hier die Beziehungen zum Westen besonders klar herausgearbeitet werden könnten. Bei den folgenden Theatern sind Elemente des Bühnenbereichs nachgewiesen: im grossen Theater und im kleinen Theater oder Odeion von Alexandreia Troas, in Anemurion, in Antiocheia (Yalvaç), in Aspendos, in Diokaisareia, im Theater im Asklepieion von Pergamon, in Smyrna, in Teos, im grossen Theater von Tieion, im Theater C in Troia und in Xanthos. Allerdings sind die erhaltenen Reste nicht immer sehr aussagekräftig, nicht zuletzt auch, weil Bauten wie diejenigen in Alexandreia Troas, Anemurion, Antiocheia (Yalvaç), Diokaisareia, Teos und das grosse Theater in Tieion nur unzureichend untersucht worden sind; das in diesem Zusammenhang sehr wichtige Theater von Smyrna scheint heute weitgehend zerstört zu sein. Vollständige Grundrisse des Bühnenhauskomplexes sind nur in Aspendos und im Theater im Asklepieion von Pergamon erhalten.

Was bei einer ersten Übersicht über die zu diskutierenden Bühnengebäude auffällt, ist, dass diese ganz allgemein in ihrer Ausdehnung deutlich hinter der Gesamtbreite des Koilons zurückbleiben; Ausnahmen sind möglicherweise das grosse Theater von Alexandreia Troas und das Theater C in Troia, deren Gesamtbreite nicht bekannt ist. Im Westen ist dagegen das Bühnenhaus in der Regel, wenn auch keineswegs immer gleich breit wie die Cavea, was die Errichtung eines geschlossenen Gesamtbaus erleichtert hat. Dass eine geschlossene Wirkung auch erreicht werden kann, wenn das Bühnenhaus deutlich schmaler ist als das Koilon, veranschaulicht der gut erhaltene Bau in Aspendos[6566]; die Analemmata sind hier bis auf die Höhe des oberen Koilonabschlusses hochgezogen worden, welcher mit der Höhe des Bühnenhauskomplexes übereinstimmt[6567]. Aber natürlich bleibt im Einzelfall offen, in wie weit eine solche Lösung auch bei den anderen Theatern der hier besprochenen Gruppe verwendet wurde; bei einem riesigen Bau wie Smyrna wird man die Analemmata allein schon aus statischen Gründen kaum wie in Aspendos als blosse Mauerschalen hochgezogen haben! Bei den Theatern des kleinasiatisch römischen Typus ist eine solche geschlossene Wirkung im Aufriss nicht zu erreichen gewesen[6568]; in einer solchen dürfte unter dem formalen Gesichtspunkt ein Vorzug der Theater des westlichen Typus gelegen haben, der wohl auch in Kleinasien soweit möglich zum Tragen kam.

Die westlichen Theater haben als Bühne das *pulpitum*[6569], eine niedrige Spielfläche, die sich deutlich von den hohen Proskenien der hellenistischen griechischen[6570] und der kleinasiatisch römischen[6571] Theater unterscheidet. Die absolute Höhe des *pulpitum* kann sehr verschieden sein, doch bleibt es in jedem Fall so niedrig, dass anders als beim hohen Proskenion kein bequem zu betretendes Hyposkenion vorhanden ist. Das *pulpitum* ist eines der Kennzeichen der Theater des westlichen Typus. Es ist innerhalb der hier besprochenen Gruppe von Bauten in Ankyra in Galatien[6572], in Aspen-

6558 Für die Annahme von De Bernardi 3, 168 mit Taf. 32, a, das Orchestraniveau sei ursprünglich wesentlich tiefer gewesen, findet sich am Bau keinerlei Hinweis. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

6559 Zum *balteus* im Westen cf. oben 386f.

6560 Dazu oben 387–390.

6561 Zu Altären in westlichen Theatern oben 400–402.

6562 Zum Orchestraboden in westlichen Theatern oben 390–395.

6563 Dafür gibt es auch im Westen Beispiele, cf. oben 391. 547.

6564 Vom Orchestraboden, der auf dem Plan bei Bayburtluoğlu, AnadoluYil 1, 1986, 17, Abb. 2 eingetragen ist, sind jetzt keine Reste mehr zu erkennen.

6565 Zur Entwässerung der Orchestra im Westen cf. oben 395–400.

6566 cf. De Bernardi 3, 169. 171, Abb. 189. 197. Graefe Taf. 10f.

6567 Zur Gestaltung im Einzelnen cf. schon oben 510f. im Zusammenhang mit der Diskussion des Daches über Bühnenhaus und Bühne.

6568 Dazu oben 593f.

6569 Dazu oben 440–455.

6570 Zu diesen oben 170–173.

6571 Dazu oben 596–599 und zu den in der Kaiserzeit umgebauten Theatern griechischer Zeit auch 617–620. 621.

6572 Die absolute Höhe ist nicht bekannt, doch genügten vier Treppenstufen, um vom Orchestraniveau aus die Bühne zu erreichen.

dos[6573], im Theater im Asklepieion von Pergamon[6574] und im Theater C in Troia[6575], wohl auch im grossen Theater in Tieion belegt. In Xanthos ist die Bühne 2 m hoch, man wird daher anders als bei den übrigen Theatern westlicher Tradition von einem Proskenion sprechen[6576]. Auch in Teos war ein hohes Proskenion mit einem begehbaren Hyposkenion vorhanden. In Diokaisareia ist die Bühnenhöhe nicht bekannt; die Halbrundnische im Zentrum, deren Architrav vorhanden ist, muss aber eine gewisse Höhe erreicht haben, sodass auch hier aller Wahrscheinlichkeit nach ein Proskenion vorhanden war. In Antiocheia (Yalvaç) ist nur die Flucht der Bühnenwand sichtbar, ob es sich um eine hohe Bühne oder um ein *pulpitum* handelt, bleibt offen. Bei allen übrigen Bauten der Gruppe ist das *pulpitum* unbekannt, hohe Proskenia sind sonst nirgends nachgewiesen. Wenn bei drei Bauten hohe Proskenien statt eines *pulpitum* vorhanden sind, kann dies nur als ein Weiterleben der hellenistischen Tradition erklärt werden. In Xanthos kommt dazu, dass das römische Theater die Stelle des hellenistischen Theaters einnimmt, das bereits weitgehend in den Fels eingetieft gewesen ist; die Bühnenhöhe war daher für das römische Theater schon vorgegeben.

Der Bühnenboden[6577] bestand teilweise aus Holz, so in Teos und im Theater C in Troia, wo die Auflager für die Balken erhalten sind; in einer dritten Bauphase wurde hier das Hyposkenion aufgefüllt und als Bühnenboden ein Plattenboden eingebaut. In Aspendos muss das *pulpitum*, dessen Tiefe nicht bekannt ist, wohl ganz aus Holz bestanden haben, was ungewöhnlich ist. In Xanthos ist der ursprüngliche Holzboden sekundär durch einen festen Boden ersetzt worden, welcher auf einem ins Hyposkenion eingezogenen Tonnengewölbe ruhte; ähnliche Konstruktionen sind auch bei den kleinasiatisch römischen Bühnenhäusern[6578] und bei den Umbauten hellenistischer Bühnenhäuser[6579] anzutreffen. In Ankyra in Galatien ist dagegen der Unterbau in *opus latericium* für eine feste Bühne erhalten[6580]. Unklar bleibt der originale Zustand im Theater im Asklepieion von Pergamon.

Charakteristisch für die westlichen Theater ist die Nischenfront der *pulpita*[6581], die oft reich ausgeschmückt war. Auch bei den hier besprochenen kleinasiatischen Bauten gibt es Belege für *pulpita* mit Nischenfronten, welche direkt an die westliche Vorbilder anknüpfen. Im Theater im Asklepieion von Pergamon sind fünf Nischen vorhanden. Im Theater C in Troia gehört die *pulpitum*-Front mit einer Halbrundnische zwischen zwei Rechtecknischen und zwei seitlichen Treppen zur zweiten, wohl hadrianischen Bauphase. In Ankyra in Galatien war die *pulpitu*m-Front gerade[6582], doch gibt es zwei seitliche Aufgangstreppen. Das grosses Theater in Tieion hatte eine gerade *pulpitum*-Front. In Teos ist eine Nischenfront westlicher Art mit einem hohen Proskenion verbunden worden; die Proskenionmitte ist zerstört; denkbar ist, dass es dort eine grössere Nische gegeben hat, wie sie für das hohe Proskenion in Diokaisareia bezeugt ist. Eine Nischenfront des westlichen Typus ist auch beim Proskenion des kaiserzeitlich umgebauten Bühnenhauses von Iasos vorhanden[6583]. Über die Schmuckausstattung der *pulpitum*-Fronten der kleinasiatischen Theater des westlichen Typus ist über das bereits Gesagte hinaus nichts bekannt; nochmals hingewiesen sei auf Diokaisareia, wo eine anspruchsvollere Architekturgliederung vorhanden gewesen sein muss. Für Teos ist ein Wasserspiel an der Proskenionfront nachgewiesen, dessen Aussehen im Einzelnen nicht zu rekonstruieren ist; solche Wasserspiele waren auch bei westlichen Theatern nicht ganz selten[6584].

Ein charakteristisches Element der westlichen Bühnenhäuser ist die *scaenae frons*[6585], welche meist eine Nischengliederung aufgewiesen hat[6586], auch wenn daneben die gerade *scaenae frons* immer möglich blieb[6587]. Auch für die Bühnenwand sind die Beispiele innerhalb der Gruppe der kleinasiatischen Theater des westlichen Typus nicht sehr aussagekräftig. Architekturfronten sind nachgewiesen in Ankyra in Galatien, in Aspendos, im Theater im Asklepieion in Pergamon, in Teos, im Theater C von Troia und in Xanthos; auch für Anemurion, wo keine eindeutigen Reste vorhanden sind, kann eine Bühnenfront

6573 Hier ist die Bühne nicht erhalten, doch findet sich eine entlang dem Sockel der BH-Front eingearbeitete Kante etwa 1,5 m über dem Niveau des Orchestrabodens.

6574 Die *pulpitum*-Höhe beträgt 1,1 m.

6575 Die Höhe entspricht der Höhe der Orchestraeinfassungsmauer. Die Nischenfront des *pulpitum* gehört zur zweiten, hadrianischen Bauphase, cf. Rose, StTroica 4, 1994, 90.

6576 Ein über 2 m hohes Proskenion hatte auch das grosse römische Theater von Gortyn auf Kreta.

6577 Zur Bodenkonstruktion bei den westlichen Theatern oben 441.

6578 cf. oben 652.

6579 cf. oben 652.

6580 cf. I. Bayburtluoğlu, AnadoluYil 1, 1986, 18, Abb. 3.

6581 Dazu oben 443–451. Gerade *pulpitum*-Fronten bleiben im Westen eher selten.

6582 cf. Bayburtluoğlu, AnadoluYil 1, 1986, Abb. 2f.

6583 cf. oben 621.

6584 cf. oben 451. 453.

6585 Dazu im Einzelnen oben 403–440.

6586 Zu den westlichen Nischenfronten und ihrer Typologie oben 417–433.

6587 Dazu oben 412–417.

vorausgesetzt werden. Zunächst ist festzuhalten, dass es sich durchwegs um gerade Bühnenwände handelt. Dies ist bemerkenswert, nicht zuletzt auch, weil es bei den Theatern des kleinasiatisch römischen Typus[6588] und bei den umgebauten hellenistischen Bühnenhäusern[6589] keine Beispiele für Nischenfronten gibt. Im grossen Theater in Tieion, dessen Bühnenhaus nicht freigelegt worden ist, lässt sich erkennen, dass die Front gerade war. Offensichtlich hat die Nischenfront bei der Gruppe der westlichen Theater in Kleinasien keinen Vorbildcharakter erreicht, was trotz der eben genannten Ausnahmen auch für die übrigen kaiserzeitlichen Theater Kleinasiens, soweit sie bisher vorgestellt wurden, Geltung hat. Anders als bei den Theatern im Westen[6590] sind in der Regel nicht drei, sondern fünf Bühnentore vorhanden[6591], was auch bei den kleinasiatisch römischen Bühnenhäusern[6592] die Regel ist und aus der hellenistischen Tradition Kleinasiens hergeleitet werden muss[6593]. Einzige bekannte Ausnahme ist das Bühnenhaus in Teos mit offenbar nur drei Toren[6594], wo jedoch statt eines *pulpitum*, wie erwähnt, ein hohes Proskenion vorhanden ist! Die Anzahl der Säulen je Geschoss beträgt, soweit sie überhaupt bekannt ist, meist zehn, so im Theater im Asklepieion von Pergamon, in Teos, im Theater von Troia C und in Xanthos; es handelt sich somit um eher bescheidenere Säulenfronten. Bei den kleinasiatisch römischen Bühnenhäusern waren meist zwölf Säulen vorhanden[6595]; die Differenz rührt daher, dass dort neben den seitlichen Bühnentoren oft ein weiteres Säulenpaar aufgestellt wurde, während bei der hier besprochen Gruppe in der Regel nur eine seitliche Säule vorhanden ist. Eine Ausnahme macht, soweit bekannt, nur Aspendos, wo 20 paarweise aufgestellte Säulen vorhanden waren. Das Theater stellt sich damit neben die etwa gleichzeitigen grossen pamphylischen Bauten des kleinasiatisch römischen Typus; Perge und Side haben jeweils 18 Säulen je Geschoss, das Theater von Myra in Lykien hat sogar 20 Säulen. Die Architekturfronten der kleinasiatischen Theater des westlichen Typus hatten in aller Regel wohl zwei Geschosse, doch lässt sich die Geschosszahl nur für Aspendos, das Theater C von Troia und Xanthos noch bestimmen. Zweigeschossige Bühnenwände waren auch für die Theater des kleinasiatisch römischen Typus und die umgebauten hellenistischen Theater in Kleinasien die Regel[6596]. Für das Theater im Asklepieion von Pergamon wurde, gestützt auf die erhaltenen Architekturglieder, eine dreigeschossige Bühnenwand rekonstruiert[6597], was angesichts der übrigen Bauten in Kleinasien aber wenig wahrscheinlich scheint[6598].

Die Architekturordnung ist nur in wenigen Theatern bekannt. In Diokaisareia und im Theater im Asklepieion von Pergamon war sie korinthisch, im Theater C von Troia stand über einer ionischen eine korinthische Ordnung. Dieselbe Anordnung nimmt G. Niemann für Aspendos an[6599]. In Teos sind ionische Bauglieder, aber offenbar keine Säulenteile und Kapitelle gefunden worden[6600]; die Architekturteile können auch mit korinthischen Kapitellen verbunden gewesen sein. Oft wurde, wie dies für die Bühnenwände allgemein üblich ist, kostbares Material verwendet. Die Architekturfront in Aspendos bestand aus Marmor, und dies gilt auch noch für die Bühnenfront der zweiten Bauphase aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr. in Antiocheia (Yalvaç). Im Theater im Asklepieion von Pergamon war der Bühnenbereich mit Marmor inkrustiert, in Teos bestand die Bühnenfront aus blauweissem Marmor und in Xanthos sind Säulen aus Marmor und Granit gefunden worden. Besonders reich mit farbigem Marmor und Stein ausgestattet war das Theater C in Troia[6601]. In Ankyra in Galatien und im Theater im Asklepieion von Pergamon ist Statuenschmuck nachgewiesen. Im Theater C von Troia stand in der Mittelnische der Bühnenwand eine erhalten gebliebene Statue des Hadrian[6602], welche wohl anlässlich des kaiserlichen Besuchs im Jahr 124 n. Chr. aufgestellt worden ist[6603].

6588 cf. oben 600.

6589 cf. aber 618.

6590 Zu den Bühnentoren der westlichen Theater oben 229. 405.

6591 Auch in Smyrna scheint es fünf Tore gegeben zu haben, cf. den Plan bei Berg/Walter, AM 47, 1922, Taf. 1.

6592 cf. oben 229.

6593 cf. oben 600 und für die hellenistischen Bauten oben 230.

6594 Nachgewiesen sind nur drei Tore auf dem Niveau des Hyposkenions, doch sind, wie der Plan zeigt, kaum zusätzliche Tore im Hauptgeschoss denkbar. cf. N. Tuna, AST 14, 1, 1996, 229, Plan 4.

6595 cf. oben 601. Auch in Limyra gab es aber nur zehn Säulen.

6596 cf. dazu oben 601f. und 616f.

6597 cf. Wiegand, 2. Bericht a. O. (oben Anm. 6310) 26, Abb. 14. Deubner, Das Asklepieion a. O. (oben Anm. 6528) 46f., Abb. 40.

6598 Dreigeschossig sind nur die Bühnenwände einiger ganz grosser Theater, und dort handelt es sich um spätere Umbauten oder Neubauten. cf. unten 655–657. Da das Theater im Asklepieion im Grunde unpubliziert geblieben ist, lässt sich die vorgeschlagene Rekonstruktion nicht weiter überprüfen.

6599 cf. Niemann, Städte Pamphyliens 1 a. O. (oben Anm. 5144) 108, Taf. 24. Kapitelle sind offenbar keine erhalten geblieben.

6600 cf. B. Ögün, TürkArkDerg 13, 1, 1964, 116f., Abb. 5.

6601 cf. Rose, StTroica 4, 1994, 90. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass es sich hier tatsächlich um ein überdecktes Odeion handelt, doch scheint der Grabungsbefund eher für ein offenes Theater zu sprechen, cf. Rose, a. O. 88. Zur besonders kostbaren Ausstattung der Odeia cf. unten 733. 751.

6602 cf. Rose, StTroica 4 a. O. 91–93.

6603 cf. Rose, StTroica 4 a. O. 90.

Nur wenig lässt sich auch zum Grundriss und zum Aufriss der ganzen Bühnengebäude sagen. Herangezogen werden können hier die Bauten in Anemurion, in Ankyra in Galatien, in Aspendos, im Asklepieion von Pergamon, in Smyrna, in Teos, im Theater C von Troia und in Xanthos. Für die westlichen Bühnenhäuser sind Seitenräume und Rückräume charakteristisch, welche alle zusammen oder selektiv zusätzlich zum *pulpitum* und zur *scaenae frons* vorhanden sein können[6604]. Ein komplexes Bühnengebäude mit einem grossen Bühnensaal und einer Reihe von rückwärtigen Räumen scheint es in Smyrna gegeben zu haben; die exakte Form der ebenfalls vorhandenen Seitenräume bleibt unbekannt. Der Bühnenhausgrundriss ist auf dem einzigen bekannten, heute nicht mehr vor Ort überprüfbaren Plan[6605] stark ergänzt. Von der *scaenae frons* sind nur Teile der eigentlichen Bühnenwand mit zwei kleinen Nischen neben den *valvae regiae* im Plan nachgewiesen, aber keinerlei Reste von Säulensockeln[6606]. Durch erhaltene Bauglieder[6607] sind eine ionische und eine korinthische Säulenordnung belegt. Für die Bühne gibt es keine Nachweise. Insgesamt kann jedoch festgehalten werden, dass auch Smyrna mit Sicherheit nicht dem westlichen Grundrissschema mit *postscaenium*, *parascaenia*, *basilicae* und allenfalls einer *porticus post scaenam* entsprochen haben kann, welches auch bei keinem anderen kleinasiatischen Theater begegnet. Eine besondere kleinasiatische Grundrisslösung scheint in Aspendos und im Theater im Asklepieion von Pergamon fassbar zu sein. Sie liegt wohl auch in Anemurion vor, vielleicht auch in Teos, wo der Bühnenhausbereich nur teilweise freigelegt ist, und im Theater C von Troia, wo es Seitenräume neben dem *pulpitum*, aber keine Räume hinter der Bühnenwand, wohl aber eine vorgelegte Porticus gegeben hat. Man hat es bei den hier besprochenen Theatern des westlichen Typus in Kleinasien offenbar vermeiden wollen, Bühnenhäuser in der ganzen Breite des Koilons zu errichten, wie schon oben[6608] festgehalten worden ist. Andererseits wollte man eine feste bauliche Verbindung zum Koilon schaffen. Es lag dann nahe, seitlich der Bühne und des langen, manchmal unterteilten Bühnensaales Baukörper zu errichten, wie dies bei den genannten Theatern der Fall ist. Man konnte diese seitlichen Baukörper unterschiedlich nutzen. In Aspendos sind die Eckräume als Treppentürme ausgebaut, in Pergamon werden Zugangstreppen in einer besonderen Lösung um die Flügelbauten herumgeführt. Letztlich bleiben die Räume neben der Bühne, wo bei westlichen Bauten im Erdgeschoss die grossen *basilicae*[6609] angelegt wurden, jedoch Resträume ohne besondere Nutzung. In Ankyra in Galatien hat der nur teilweise bekannte Bühnenhausgrundriss die Form eines Mittelsaales mit seitlich angefügten Räumen, die direkt gegen den abgearbeiteten Fels stiessen[6610]. In Xanthos liegt ebenfalls eine Sonderlösung vor, das Bühnenhaus ist auf der Rückseite von der Agora begrenzt und hat daher eine Trapezform. Der Bühnenbereich ist nur durch die überwölbten *aditus* mit dem Koilon verbunden, eine Lösung, die ähnlich bei hellenistisch umgebauten Theatern begegnet[6611]; zu einer geschlossenen Wirkung als einheitlicher Baukörper ist es in Xanthos sicherlich nicht gekommen. Was den Aufriss des Bühnengebäudes angeht, ist nur Aspendos genauer bekannt. Dieses Bühnenhaus ist bereits oben[6612] im Zusammenhang der Diskussion über den Aufriss der westlichen Bühnengebäude ausführlich besprochen worden.

Zusammenfassende Bemerkungen

Zusammenfassend lassen sich für die römischen Theater des westlichen Typus in Kleinasien folgende Punkte festhalten. Was den Koilonbereich angeht, ist immer die Halbkreisform zu Grunde gelegt, wobei der Plantypus, bei welchem die *aditus*-Breite zum Halbkreis geschlagen ist, bevorzugt wurde. Frei gebaute Koila gibt es mit einer einzigen möglichen Ausnahme nicht, frei gebaute obere Ränge sind, anders als bei den kleinasiatisch römischen Bauten, eher selten; wie schon in hellenistischer Zeit wird vielmehr versucht, das Koilon so weit wie immer möglich an den gewachsenen Abhang zu lehnen. Die Koilonflügel, die gebaut werden müssen, sind oft mit Hausteinschalen versehen, welche den Mörtelhinterbau verdecken. In einzelnen Fällen werden die Analemmata durch eine besondere Quaderbearbeitung betont, auch dies ein Zeichen hellenistischer Tradition.

Für das Bühnenhaus wird immer eine gerade Bühnenwand gewählt, die Regel sind auch fünf Bühnentore, wie dies auch bei den kleinasiatisch römischen Bühnenhäusern zutrifft. Bemerkenswert ist, dass mehrfach statt eines nied-

6604 Dazu oben 478–493.

6605 cf. Berg/Walter, AM 47, 1922, Taf. 1. 2, 2.

6606 cf. Berg/Walter, AM 47, 1922, Taf. 2, 2. Die Front mit Halbsäulen und Säulenpaaren neben den *valvae regiae*, a. O. Taf. 3, 2, ist frei ergänzt. Zur vorgeschlagenen Rekonstruktion cf. a. O. 15f.

6607 cf. Berg/Walter, AM 47, 1922, 16. 17f. zu den vorhandenen Architekturgliedern, wo keine Halbsäulen erwähnt sind. Berg/Walter nehmen an, dass die Vollsäulen in die Wand eingelassen waren und nur als Halbsäulen vor diese heraustraten.

6608 cf. oben 632.

6609 Zu diesen oben 495–498.

6610 cf. den Plan bei Bayburtluoğlu, AnadoluYil 1, 1986, 17, Abb. 2.

6611 cf. oben 617.

6612 cf. oben 510f.

rigen *pulpitum* westlicher Art ein hohes Proskenion in hellenistischer Tradition bevorzugt wird, welches gelegentlich mit einem Nischenfassade nach Art der *pulpita* versehen ist; es entstehen auf diese Weise ausgesprochen hybride Formen. Was den Gesamtgrundriss des Bühnenhauses angeht, wird das westliche Vorbild nie übernommen. Dagegen ist eine eigene Grundrisslösung mit seitlichen Flügelbauten neben der Bühne entwickelt worden. Weitere Nebenräume beim Bühnenhaus begegnen nicht.

Wenn hier für den besprochenen Grundrisstypus die Bezeichnung Theater in westlicher römischer Tradition verwendet wurde, ist dies zwar zutreffend, aber doch zu relativieren. Theater des westlichen Typus im engeren Sinn hat es in Kleinasien keine gegeben, sondern nur Adaptationen an das westliche Vorbild, welche in Aspendos, im Theater im Asklepieion von Pergamon und im Theater C von Troia in besonders grossem Ausmass begegnen, ohne dass diese Bauten dabei ihre eigenständigen Elemente verloren hätten.

Kleinasiatische Theater in hellenistischer Tradition und übrige Theater der Kaiserzeit in Kleinasien

Übrig bleibt eine heterogene Gruppe von Theatern Kleinasiens, die mit Sicherheit kaiserzeitlich datiert werden können. Es sind dies Adada, Aigai, Augusta (Gübe), Blaundos, Daphne, Didyma, Epiphaneia, Hieropolis-Kastabala, Kelenderis, das Theater beim Forum und das Osttheater von Kremna, Nisa, Olba, Olympos, das kleine Theater oder Odeion in Parion und Phaselis. In die anschliessende Untersuchung eingeschlossen werden sollen aber auch einige weitere nicht genauer datierte Bauten, deren kaiserzeitliche Datierung wahrscheinlich ist, was für Akmonia, Kolybrassos, Ouasada, Sidyma und Tauion gilt, aber auch einige wenige weitere Theater, nämlich Astra und Zela. Andere weiter oben[6613] als ihrer Datierung nach unbestimmt angeführte Bauten bleiben dagegen ausser Betracht, da von ihnen keine nennenswerten Überreste erhalten sind[6614]. Gemeinsam ist den meisten hier zu betrachtenden 23 Theater, dass sie schlecht erhalten, oft nicht ausgegraben oder auch, selbst wenn sie besser erhalten sind, nur ungenügend publiziert wurden. Einigermassen aussagekräftige Pläne sind nur gerade für das Theater von Daphne vorgelegt worden. Das Theater von Didyma ist bisher erst durch Sondagegrabungen bekannt. Entsprechend ist auch nicht zu erwarten, dass über diese Theater eingehendere Aussagen gemacht werden können.

Überblickt man die hier zusammengestellten Theater, soweit der Erhaltungszustand dies erlaubt, hinsichtlich ihres Gesamtplanes, fällt auf, dass neben den oben gesondert besprochenen Typen der kleinasiatisch römischen Theater und der Theater des westlichen Typus noch eine weitere Grundrissform begegnet. Es handelt sich um Bauten, welche zumeist ein halbkreisförmiges Koilon und ein Bühnengebäude, oft mit einer Architekturwand, aufweisen, welch aber unverbunden nebeneinander stehen. Die Beispiele sind Aigai, Blaundos, Hieropolis-Kastabala[6615], Nisa, Ouasada, Olba (?)[6616], Olympos[6617] und Phaselis. Auch bei den weniger gut erhaltenen Bauten in Adada, Astra, Kremna (Osttheater und Theater am Forum) und Zela hat es keine bauliche Verbindung zwischen dem Koilon und dem Bühnengebäude gegeben. Auch das sonderbare römische Theater von Balbura mit seinem voll ausgebauten Proskenion muss hierher gehören, denn andernfalls hätte man kaum zuerst mit der Errichtung des Bühnenhauses begonnen.

Zunächst könnte man denken, dass diese Planform damit zu erklären ist, dass es sich um bereits in hellenistischer Zeit errichtete und später umgebaute Theater handeln könnte. Dies ist aber angesichts der Halbkreisform des Koilons bei den meisten Bauten unwahrscheinlich. Halbkreisförmige Koila haben Adada, Augusta (?), Blaundos (?), Epiphaneia, Hieropolis-Kastabala, Kelenderis , Kolybrassos, Olba, Olympos, Ouasada und Phaselis. Weniger als einen Halbkreis zeigen Aigai und das Osttheater in Kremna, das aber möglicherweise unfertig geblieben ist. Ein Sonderfall mit einem gestelzten Halbkreis liegt in Daphne vor, welches vom Ausgräber ins letzte Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr. datiert wurde; unklar ist,

[6613] Diese sind Adrassos, Apollonia am Rhyndakos, Attaleia, Gagai, Herakleia Salbake, Imbros, *Kiran Gölü*, Klaudiupolis, Klazomenai, Korydalla, Mastaura, Myndos, das grosse Theater von Parion, Pednelissos, Pitane, Tarsos, das kleine Theaters in Telmessos, das grosse Theater von Tieion, das kleine Theaters oder Odeion von Tieion/Tios und Zeugma; für Amida sind keine Einzelheiten bekannt. Die wahrscheinlich hellenistischen unter den nicht näher datierten Bauten, oben 589f., sind, soweit erforderlich, im Zusammenhang mit den hellenistisch datierten kleinasiatischen Theatern diskutiert worden.

[6614] Auch auf die oben 590 aufgezählten kaiserzeitlich datierten Theater, deren Grundrisstypus wegen ungenügender Erhaltung nicht mehr bestimmt werden kann, wird hier nicht zurückgekommen.

[6615] Hier kann eine Verbindung nicht ganz ausgeschlossen werden, der Bereich ist unausgegraben; es kann sich aber in jedem Fall nicht um viel mehr als ein verbindendes Mauerstück gehandelt haben.

[6616] **Die Überdeckung der Nordwestparodos mit einem Hausteingewölbe ist sekundär.**

[6617] Hier ist die Nordwestparodos sekundär mit einem zwischen das Nordwestanalemma und das Bühnenhaus eingefügten Hausteingewölbe überwölbt worden.

ob die überwölbten *aditus* zum ursprünglichen Bau gehört haben. Der Bau bleibt innerhalb der kleinasiatischen Bauten, aber auch unter den Theatern der Levante[6618], zu welchen er seiner geographischen Lage nach gehört, vereinzelt. Mit Astra, Didyma (?), dem Forumtheater in Kremna, Nisa (?) und Zela (?) stehen daneben nur wenige und nicht immer ganz gesicherte Zeugnis für einen überzogenen Koilon-Halbkreis in hellenistischer Tradition[6619].

Der Koilongrundriss in Astra ist überzogen, die Analemmata weichen nach griechischer Art gegen die Orchestra hin zurück; die umliegenden Bauten scheinen kaiserzeitlich zu sein. In Nisa scheint eine Inschrift den Bau ins 2. Jahrhundert n. Chr. zu datieren, falls sie sich nicht auf eine Erneuerung bezieht. Das Theater von Didyma ist im späteren 1. oder frühen 2. Jahrhundert n. Chr. errichtet worden[6620]. In Zela kann eine hellenistische Entstehungszeit nicht ganz ausgeschlossen werden. In den Übergang vom Hellenismus in die Kaiserzeit scheinen die beiden Theater in Kremna zu gehören. Doch gibt es auch sicher in die Kaiserzeit zu datierende Bauten wie Olba aus dem 2. Jahrhundert n. Chr.[6621], auch Aigai, Blaundos[6622], Olympos, Ouasada und Phaselis, die auf Grund der Bautechnik[6623] kaiserzeitlich datiert werden müssen. In Hieropolis-Kastabala sind *aditus* der römischen Art vorhanden.

Insgesamt scheint damit unabweisbar, dass neben den beiden oben besprochenen hauptsächlichen Grundrisstypen in Kleinasien eine Art Mischform begegnet, welche das Halbkreiskoilon westlicher Tradition[6624] mit einem frei stehenden Bühnenhaus in hellenistisch griechischer Tradition verbunden hat.

Nach diesen grundsätzlichen Beobachtungen sollen die Theater nun, wie dies für die kleinasiatisch römischen und für diejenigen des westlichen Typus gemacht worden ist, hinsichtlich ihrer einzelnen Teile näher analysiert werden.

Das Koilon

Zum Koilongrundriss ist im Zusammenhang mit der Gesamtform bereits das Nötige gesagt worden. Wie die früher besprochenen kleinasiatischen Theater der Kaiserzeit sind auch die hier zusammengestellten Bauten an den natürlichen Hang gelegt. Dies ist in Adada, Aigai (Nemrud Kale), Astra, Augusta (Gübe), Blaundos, Daphne, Epiphaneia, Hieropolis-Kastabala, Kelenderis, Kolybrassos, in den beiden Theatern in Kremna, in Nisa, Ouasada, Olba, Olympos, im kleinen Theater oder Odeion in Parion, in Phaselis, Sidyma, Tauion und in Zela der Fall. Im Osttheater von Kremna und in Zela sind die Stufen teilweise in den Fels geschnitten. Bei den kleinasiatisch römischen Theatern war aufgefallen, dass der obere Rang oft frei gebaut worden ist[6625], während dies bei den Theatern des westlichen Typus nur vereinzelt belegt ist[6626], obgleich der frei gebaute obere Rang doch wohl auf einen Einfluss aus der westlichen Theaterarchitektur zurückgehen dürfte[6627]. Bei einigen der hier zusammengestellten übrigen Theater ist ein gebauter oberer Rang nachgewiesen, so in Epiphaneia, Kelenderis, Olba und auch in Astra, während er bei einer Mehrzahl von Bauten, nämlich in Adada, Aigai (Nemrud Kale), Augusta (Gübe), Blaundos, Daphne, Hieropolis-Kastabala, beim Theater am Forum und beim Osttheater von Kremna, in Nisa, Olympos und Phaselis sowie in Kolybrassos und Zela ausgeschlossen werden kann. Was die Bautechnik angeht sass der obere Rang in Astra auf einer festen Steinpackung, während in Epiphaneia und Kelenderis Mörtelwerk verwendet worden ist. In Olba, wo der obere Rang sich nur erschliessen lässt, ist die Bautechnik nicht mehr zu bestimmen, doch dürfte es sich wie beim frei gebauten Koilonflügel um eine Aufschüttung gehandelt haben, *opus caementicium* ist an diesem Bau nicht verwendet worden. Nur in Epiphaneia ist ein innerer Ringkorridor unter dem gebauten Sitzhaus nachzuweisen.

Die Flügel der Koila all dieser Theater sind, wie üblich, gebaut, jedoch nicht immer erhalten und nachzuweisen. Verbreitet bleibt die reine Hausteintechnik wie in Adada, Astra, Daphne, beim Forumtheater in Kremna, wo das

6618 Zu diesen im Einzelnen unten 679–698.

6619 Unbekannt ist die Koilonform in Akmonia, im kleinen Theater von Parion, in Sidyma und in Tauion.

6620 Für eine sichere Beurteilung muss die weitere Freilegung abgewartet werden.

6621 Mit einer Bühnenfront werden Bauglieder verbunden, die in severische Zeit datiert werden.

6622 Hier sind im Bereich des eingestürzten Bühnenhauses einzelne Marmorelemente einer kaiserzeitlichen Bühnenfront aus Marmor zu sehen. Es gibt keine Hinweise am Bau dafür, dass diese Bühnenfront sekundär wäre, doch lässt sich dies beim jetzigen Zustand der Ruine auch nicht ganz ausschliessen.

6623 Zusammenfassend zur Bautechnik bei der Gruppe der übrigen kleinasiatischen Theater unten 638.

6624 Bei den griechischen Theatern sind Halbkreiskoila die seltene Ausnahme, cf. oben 87. Vielleicht noch hellenistisch zu datieren ist das halbkreisförmige Koilon des kleinasiatischen Theaters von *Kocaaliler*, cf. den Katalogteil *s. v.* Andernfalls wäre *Kocaaliler* den hier besprochenen Theatern anzuschliessen.

6625 cf. oben 591.

6626 cf. oben 628.

6627 cf. oben 317. 323–326.

Innere der Flügel massiv aus Steinen geschichtet ist[6628], in Nisa, in Ouasada sowie in Olba. Hausteinschalen mit Mörtelhinterfüllung sind in Aigai (Nemrud Kale), Hieropolis-Kastabala, Olympos und Phaselis vorhanden. Die Verwendung von *opus caementicium* mit unregelmässiger Schalung ist für Kelenderis nachgewiesen. Schalen aus Polygonalmauerwerk hat Epiphaneia, wo die Fassade durch türmchenartige, im Grundriss halbkreisförmige Vorbauten aus kleinteiligerem Polygonalwerk zusätzlich gegliedert ist. Augusta (Gübe) war ein Ziegelbau mit Verwendung von Mörtel. Die traditionelle Technik und die neue Mörtelbauweise sind in der Verwendung also etwa gleich häufig, während bei den kleinasiatischen Theatern des westlichen römischen Typus die Verwendung von Mörtelwerk zurückhaltender gewesen zu sein scheint; ob daraus Schlüsse zu ziehen sind, muss offen bleiben.

Eine besondere Situation, was die Koilonflügel angeht, liegt in Aigai (Nemrud Kale) vor, wo wegen der steilen Hanglage das Koilon deutlich weniger als einen Halbkreis einnimmt. Während der Nordflügel an den gewachsenen Hang gelehnt war, ist der schräg verkürzte Südflügel (cf. hier *Taf.* 2, 5) frei gebaut und enthält einen Zugangskorridor ins Koilon. Nahe von dessen innerem Ausgang führt rechtwinklig abgehend ein Aufgang mit einem Bogendurchgang ins obere Koilon. Die Gewölbe des Zugangskorridors sind im inneren Bereich, wo sie die Sitzreihen getragen haben, nicht wie anderswo ansteigend konstruiert, der Niveauunterschied wird vielmehr durch drei übereinander liegende abgestufte Hausteingewölbe erreicht[6629].

In keinem Fall ist als oberer Koilonabschluss eine *porticus in summa cavea* nachgewiesen. Einfache Umfassungsmauern sind in Augusta (Gübe), Daphne, Epiphaneia, Kelenderis, beim Forumtheater von Kremna, in Olba und in Phaselis sowie in Kolybrassos und Sidyma beobachtet worden. Wenig lässt sich auch zur Ausbildung der Koilonfassade sagen[6630], denn nur gerade im Theater am Forum in Kremna, in Olba und Phaselis sowie in Epiphaneia sind Reste der Koilonaussenseite sichtbar. In Epiphaneia ist eine geschlossene Mauer aus Polygonalwerk mit einer Halbsäulendekoration vorhanden, während die drei anderen Bauten eine Quaderfassade haben. In Kolybrassos ist die Umfassungsmauer aus Bruchsteinen geschichtet. In Augusta (Gübe) hat die Umfassungsmauer aus Ziegeln mit Mörtel bestanden, in Kelenderis ist eine Mörtelmauer erhalten.

Bei den hellenistischen Theatern Kleinasiens wurde auf die Ausgestaltung der Analemmafassaden grosses Gewicht gelegt[6631], und auch bei einer Reihe besprochenen kleinasiatischer Theater der Kaiserzeit sowohl von kleinasiatisch römischen[6632] wie auch vom westlichen Typus[6633] haben sich sorgfältiger ausgestaltete Analemmata gefunden. Solche besonders gestaltete Analemmata finden sich auch bei der hier besprochenen Gruppe der übrigen kleinasiatischen Theater der Kaiserzeit. In Olympos sind in gleichmässigen, aber nicht gleich hohen Schichten Bossenquader mit regelmässigem Randschlag versetzt worden[6634]. In Ouasada besteht das allein erhaltene Südanalemma aus sehr sorgfältig geglätteten grossen Quadern. In Phaselis sind es teils sorgfältig geglättete, teils bossiert gebliebene Quadern, dazwischen einzelne niedrige Schichten[6635]. Regelmässiges Quaderwerk mit vorstehenden niedrigen Zwischenschichten in sehr dekorativer Art zeigt das Theater von Aigai (Nemrud Kale)[6636]. In Olba[6637] und beim Theater am Forum von Kremna[6638] ist die Quadermauer des Analemmas wie die Koiloneinfassung gestaltet. Aus Quadern ist die Schale der Analemmata von Hieropolis-Kastabala gearbeitet[6639]. Sorgfältig geschnittene grosse Quadern für das Analemma finden sich in Astra[6640]. Auch in Nisa, wo die Koilonflügel eingestürzt sind, bestanden die Analemmafassade wie auch die Umfassungsmauer aus regelmässigen Quadern[6641]. Insgesamt ist eine repräsentative Hausteinfassade, oder, wie in Epiphaneia, eine andere repräsentative Ausgestaltung selbstverständlich. Eine besonders hervorgehobene Ausformung der Analemmata liegt nur in Aigai und in Phaselis sowie bei der Bossenquaderfassade in Olympos vor[6642]; man

6628 Zu dieser bei griechischen Theatern gut belegten Bautechnik cf. oben 328.

6629 cf. R. Bohn, Altertümer von Aegae, JdI, 2. Ergh. (1889) Abb. 45 neben S. 40. De Bernardi 4, 61f., Abb. 82f.

6630 cf. dazu für die kleinasiatisch römischen Bauten oben 609f., für die kaiserzeitlichen kleinasiatischen Bauten der westlichen Tradition oben 630f.

6631 Dazu oben 129–134 und auch Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. (oben Anm. 269) 684.

6632 cf. oben 609f.

6633 cf. oben 630.

6634 cf. H. Y. Özbek, AST 9, 1991, 15, Abb. 2.

6635 cf. J. Schäfer (Hrsg.), Phaselis. IstMitt Beih 24 (1981) 117–121, Taf. 54 c. Die Bossen sind teilweise nicht abgearbeitet worden.

6636 cf. Bohn, Altertümer von Aegae a. O. Abb. 45 neben S. 40.

6637 Eigene Beobachtung. Es sind keine Abbildungen publiziert.

6638 cf. S. Mitchell, Cremna in Pisidia (1995) 242, Farbtaf. 2, 2.

6639 Eigene Beobachtung. Es sind keine Abbildungen publiziert.

6640 Eigene Beobachtung. Es sind keine Abbildungen publiziert.

6641 Eigene Beobachtung. Es sind keine Abbildungen publiziert.

6642 Bossenquader können natürlich auch stehen bleiben, wenn eine abschliessende Glättung der Oberfläche nicht erfolgt ist, doch scheint in Olympos die Arbeit so regelmässig zu sein, insbesondere

kann hier von einem Nachleben der hellenistischen Tradition sprechen.

Zur Innengliederung der Theater in hellenistischer Tradition und der übrigen kleinasiatischen Bauten der Kaiserzeit lässt sich nur wenig aussagen, weil die zur Verfügung stehende Dokumentation besonders mangelhaft ist. Nur bei der Hälfte der hier zusammengestellten Theater ist die Rangeinteilung noch einigermassen kenntlich, nur bei einem Drittel der Bauten sind auch die Kerkides und Radialtreppen fassbar. Zwei Ränge gab es in Hieropolis-Kastabala, in Olympos, wo jedoch der ganze untere Rang entfernt worden ist und in Zela, ein einziger Rang war in Astra, Blaundos, im Osttheater von Kremna, in Nisa, Olba und Phaselis, wohl auch in Sidyma vorhanden[6643]. Didyma hatte in der ersten Phase zwei, in der zweiten Phase drei Ränge. Was die Kerkiseinteilung angeht, lassen sich in Hieropolis-Kastabala und in Nisa neun Keile erkennen, in Ouasada wohl sieben, in Olympos und wohl auch in Olba[6644] sechs, in Phaselis fünf und im kleinen Theater von Astra wohl drei. Soweit dies überprüft werden kann, übersteigt die Zahl der Radialtreppen diejenige der Kerkides, d. h. auch entlang den Analemmata hat es Treppen gegeben; einzig in Nisa erlaubt der Erhaltungszustand nicht, dies zu überprüfen[6645]. Wie schon für die kleinasiatischen Theater vom westlichen Typus[6646] ist festzuhalten, dass anders als bei den Theatern im Westen[6647] eine ungerade Anzahl von Kerkides dominiert. Keine Radialtreppen scheint es in Zela gegeben zu haben[6648]. Zur Frage nach der Art, wie der Aufgang vom mittleren Diazoma in den oberen Rang erfolgt ist, kann die hier besprochene Gruppe von Theatern nichts beitragen, denn nur in Hieropolis-Kastabala ist ein Diazoma baulich überhaupt noch feststellbar; im längeren erhaltenen Stück der profilierten Rückwand des Diazomas im mittleren Koilonbereich finden sich jedoch keine Aufgänge nach oben. Im selben Theater sind an den Flügeln auch Radialkorridore hellenistischer Tradition zu beobachten, ein dritter überwölbter Radialkorridor, dessen Verlauf auf der Aussenseite aber nicht geklärt ist, wurde bei einer Testgrabung im oberen Rang oberhalb der dritten Kerkis von Südosten festgestellt. Eine weitere Besonderheit dieses Theaters ist schliesslich die Lösung, welche gewählt wurde, um einen direkten Aufgang von den *aditus* ins Koilon zu ermöglichen. Dafür wurden die je äussersten Kerkides durch eine zusätzliche Mitteltreppe geteilt, auf welche sich unten Treppen öffneten, die parallel zu den Sitzreihen am inneren *aditus*-Ausgang ansetzen; eine vergleichbare Lösung, allerdings im Zusammenhang mit dem Radialkorridor auf das Diazoma, findet sich im hellenistischen Theater von Alinda[6649]. Insgesamt scheint für Hieropolis-Kastabala die Verbindung von Elementen der hellenistischen und solchen der kaiserzeitlich westlichen Tradition charakteristisch zu sein; in seiner Art ist dieser Bau in Kilikien, soweit Vergleiche möglich sind, vereinzelt geblieben.

Die Orchestra

Der Befund ist, was die Orchestra der hier besprochenen Gruppe von Theatern angeht, sehr dürftig. In allen Fällen ist die Orchestra verschüttet. Die Halbkreisform ist noch zu erkennen in Adada, Daphne, Hieropolis-Kastabala, Nisa, Olympos und Phaselis. In Astra war der Grundriss überzogen, die Analemmata finden sich jedoch in einer Flucht. Nur gerade in Nisa und in Phaselis ist die hohe Orchestraeinfassung noch fassbar. Auffällig ist in Phaselis der grosse Abstand zwischen dem Bühnenhaus und dem Koilon, die Parodosbreite ist nicht zum Halbkreis des Koilons geschlagen; ein Teil des Zwischenraumes wurde vom Proskenion eingenommen.

Eine besondere Situation findet sich in Daphne. Die gestelzte Orchestra und insbesondere der Euripos haben eine Form, wie sie nur in Theatern griechischer Zeit begegnet, sodass vermutet werden muss, dass dieser Bereich und

auch, was die Bossenoberflächen betrifft, dass eine dekorative Absicht vorliegen muss. Dekorativ eingesetztes Bossenquaderwerk findet sich schon bei Analemmata hellenistischer kleinasiatischer Theater, cf. oben 129–134, auch oben Anm. 6631.

6643 Drei Ränge sollen sich im sehr grossen (?), aber kaum erhaltenen Theater von Tauion noch abzuzeichnen, cf. den Katalogteil *s. v.* Der schematische Plan von Aigai (Nemrud Kale) bei Bohn, Altertümer von Aegae a. O. Abb. 40 neben S. 38 ist frei ergänzt, ebenso auch derjenige von Augusta (Gübe) bei M. Akok, TürkArkDerg 7, 2, 1957, 19, Taf. 22, Abb. 29; cf. dort zum Erhaltungszustand auch die Schnittzeichnung o. r.

6644 Es müssen mindestens vier Kerkides gewesen sein, cf. den Katalogteil *s. v.*

6645 In Blaundos ist die Einteilung nicht bekannt, obwohl Radialtreppen nachgewiesen sind. Für Kyllandos (?) ist einzig die Präsenz von Radialtreppen bezeugt.

6646 cf. oben 629.

6647 Dazu oben 339.

6648 Auch sonst ist gelegentlich festzustellen, dass keine Radialtreppen vorhanden sind, ohne dass angenommen werden muss, dass das Theater nicht funktionsfähig gewesen wäre; cf. oben 347. Oft wurden die Radialtreppen erst nach dem Versetzen der Sitzstufen eingehauen, cf. oben 105f., auch 751, und dies kann im einen oder anderen Fall unterblieben sein.

6649 cf. oben 117 und Isler, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. (oben Anm. 269) 685, Taf. 170, 2.

wohl auch Teile des Koilons zu einem frühhellenistischen Vorgängerbau gehören[6650].

Der Bühnenbereich

Noch weit ungünstiger als für das Koilon ist die Überlieferungslage zum Bühnenhauskomplex bei den 23 hier zusammengestellten Bauten. Nur gerade für elf Bauten sind überhaupt Teile des Bühnenhauskomplexes fassbar[6651], und diese sind durchwegs nicht sehr aussagekräftig. Es handelt sich um Aigai (Nemrud Kale), Blaundos, Daphne, Hieropolis-Kastabala, das Forumtheater von Kremna, Nisa, Olba, Olympos, Ouasada, Phaselis und Sidyma. Beim unfertig gebliebenen Osttheater in Kremna ist wohl nie mit dem Bau eines Bühnenhauses begonnen worden.

Teile eines Proskenions oder eines *pulpitum* sind nur bei einzelnen Bauten zu erkennen. In Phaselis hat es ein wohl gerades, 3,06 m hohes Proskenion gegeben[6652], an dessen Front sich zehn Halbsäulenpfeiler finden[6653]. Das Proskenion scheint vom hellenistischen Typus zu sein und dürfte mit einem Vorgängerbau zu verbinden sein. Im Hyposkenion war das Proskenion durch sechs erhaltene Türen mit dem Sockelgeschoss des Bühnenhauses verbunden. In Olympos hat die Bühnenvorderseite die Form einer geraden Quadermauer und weist eine Tür auf, es muss sich damit um ein hohes Proskenion handeln, das wohl einen dorischen Fries als oberen Abschluss hatte. Beim Forumtheater von Kremna ist im eingestürzten und verschütteten Bühnenbereich eine nach innen gerichtete halbkreisförmige apsisartige Struktur in Quaderwerk zu erkennen, die möglicherweise im Hyposkenion eines hohen Proskenions liegt, doch lässt sich keine sichere Vorstellung gewinnen[6654]. Der Bühnenhausbereich von Daphne wies zunächst ein fünf Meter tiefes Proskenion mit einer wahrscheinlich geraden hohen Front auf; beim Neubau nach einer Zerstörung wurde die Proskeniontiefe um einen Meter nach der Orchestra hin erweitert, die Höhe betrug nun zwei Meter; seitliche Treppen führten aus der Orchestra auf die Bühne hinauf. Die Länge des Proskenions in Hieropolis-Kastabala, von welchem heute nichts zu erkennen ist, wird in der älteren Literatur mit 19 Metern angegeben.

Wenige Angaben liegen zu den Bühnenwänden vor. In Daphne war die gerade Bühnenwand mit einer korinthischen Ordnung ausgestattet. Beim Neubau nach einer Zerstörung wurde sie auf einem verstärkten Fundament wieder aufgerichtet. Gerade Bühnenfronten sind auch in Aigai (Nemrud Kale), Blaundos, im Forumtheater von Kremna, in Nisa, in Olba und in Ouasada nachgewiesen. Beim eingestürzten Bühnenhaus in Aigai lässt sich die Bühnenfront in *opus caementicium* mit Quaderschalen und mit nur drei Türen noch deutlich erkennen[6655]. Es scheint nur acht Säulen unbekannter Ordnung gegeben zu haben, Teile der Architekturordnung sind erhalten. Auch in Olba sind nur drei Bühnentore vorhanden, von der aufgehenden Architektur sind keine Reste vorhanden. In Ouasada ist der Unterbau des BH in *opus caementicium* erhalten; es gab fünf Bühnentore, dazwischen und daneben Postamente für eine gerade Architekturfront, von welcher allerdings keine Bauglieder erhalten sind. Auch von einem Proskenion sind keine Reste vorhanden. In Blaundos gab es wohl fünf Bühnentore und eine Bühnenwand aus Marmor, von welcher einige wenige Bauglieder, darunter ein Teil eines Bogengiebels mit Zahnschnitt erhalten sind; nur ein Bühnentor ist sichtbar. Im Forumtheater von Kremna und in Nisa sind keinerlei Einzelheiten auszumachen.

In Hieropolis-Kastabala soll eine flache Kurvennische vorhanden sein, doch ist dies beim heutigen verschütteten Zustand der Ruine nicht zu überprüfen[6656]. Vom Aufriss sind einige Architekturglieder vorhanden[6657], die Ordnung lässt sich nicht bestimmen. Keine Säulenstellung an der Bühnenfront mit fünf Bühnentoren kann es in Phaselis gegeben zu haben, wo nicht nur Bauglieder, sondern auch Säulensockel fehlen; die in Bruchstein errichtete Vorderwand des Bühnenhauses muss verstuckt gewesen sein, die dies auch in Termessos der Fall war[6658].

Die Bühnenkomplexe der hier besprochenen Bauten haben die traditionelle hellenistische Form mit einem Proskenion vor einem rechteckigen Bühnenhaus[6659], wie sie auch bei den kleinasiatisch römischen Theatern aufgenom-

6650 cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*, zur besonderen Form des Euripos auch oben 640.

6651 Von Akmonia ist aus der Literatur die Breite bekannt.

6652 Nicht eingetragen auf dem schematischen Plan bei H. Schläger/J. Schäfer, AA 1971, 546, Abb. 3.

6653 Özbek, Bühnenhäuser a. O. (oben Anm. 6222) 56.

6654 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Kremna, Theater beim Forum.

6655 Der Plan bei Bohn, Altertümer von Aegae a. O. (oben Anm. 6629) Abb. 40 neben S. 38 trifft im Wesentlichen zu, abgesehen von den Türen in der Rückwand und den inneren Verbindungstüren, von welchen keine Reste erhalten sind.

6656 cf. den Katalogteil *s. v.*

6657 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

6658 Zu glatten Bühnenwänden in hellenistischen Theatern oben 228–230. Wegen der Verwendung von *opus caementicium* im Bühnenhaus ist in Phaselis aber eine hellenistische Datierung auszuschliessen.

6659 Dazu oben 170. 173.

men worden ist[6660]. In Aigai (Nemrud Kale) ist eine Innengliederung in drei Räume nachzuweisen, während in Olba, Ouasada und Phaselis, vielleicht auch in Daphne nur ein einziger Raum vorhanden ist. Oft ist allerdings nur der Umriss des Bühnenhauses zu erkennen, ohne dass Einzelheiten unterschieden werden könnten; dies trifft zu für Blaundos, für Hieropolis-Kastabala, für das Forumtheater von Kremna, für Nisa und für Olympos. In Nisa steht die Mitteltür der Rückseite mitsamt dem Architrav noch aufrecht.

Vielfach sind die Bühnenhäuser im Mauerkern in *opus caementicium* errichtet worden, doch wurde überall für die Aussenschalen ein sorgfältiges Quaderwerk verwendet; in Ouasada sind keine Reste von Aussenschalen aus Quaderwerk erhalten. Auch für Akmonia ist die Hausteintechnik belegt. Reine Quaderbauten ohne Verwendung von Mörtel waren offenbar das Bühnenhaus in Blaundos, dasjenige des Forumtheaters in Kremna, dasjenige in Nisa, vielleicht auch Hieropolis-Kastabala. Von der Ausstattung dieser Theater ist mit Ausnahme der wenigen schon angeführten Architekturglieder so gut wie nichts bekannt. Erwähnenswert ist immerhin, dass es in Akmonia einen heute nicht mehr erhaltenen Fries mit Gigantendarstellungen gegeben hat[6661].

Zusammenfassende Bemerkungen

Angesichts des wenig aussagekräftigen Denkmälerbestandes lassen sich zu den übrigen kleinasiatischen Theatern nur wenige zusammenfassende Bemerkungen anfügen. Bemerkenswert ist auch hier eine eher konservative Grundtendenz. Die Koila werden immer angelehnt, die Fassaden in Quaderbau errichtet, auch wenn das Innere in *opus caementicium* ausgeführt ist. Insbesondere wird aber bei den Bühnenhäusern der hellenistische Typus mit hohem Proskenion und rechteckigem Bühnensaal weitergeführt, sei dies in direkter Abhängigkeit von der hellenistischen Bautradition oder unter dem Einfluss der kleinasiatisch römischen Theater, welche diese Bühnenhausform als noch immer zeitgemäss auswiesen. Es handelt sich bei den hier zusammengestellten Bauten, soweit sie sich überhaupt fassen lassen, um kleinere Bauten und solche mittlerer Grösse[6662], die oft auch in wenig bedeutenden Städten gestanden haben. Einzig Epiphaneia und das nie fertig gestellte Osttheater in Kremna scheinen eine Dimension von 80 bis 90 Metern erreicht zu haben. Augusta (Gübe) misst 62 Meter, Kolybrassos nur 15 Meter!

Das wichtigste Ergebnis der Untersuchung der in hellenistischer Tradition stehenden und der übrigen kleinasiatischen Theater römischer Zeit ist zweifellos der Nachweis des bisher wenig beachteten Grundrisstypus der Theater, die ein halbkreisförmiges Koilon, wie es in der Kaiserzeit im Westen üblich ist, und ein Bühnenhaus in hellenistischer Tradition miteinander kombinieren, wobei die beiden Elemente, ganz in traditioneller griechischer Art, unverbunden nebeneinander stehen. Des wäre lohnend, diesen Bautypus am einen oder anderen repräsentativen Beispiel näher zu klären und genauer zu datieren. Gut erhaltene und daher geeignete Bauten gibt es mehrere, wie Hieropolis-Kastabala, das Forumtheater in Kremna, Nisa und Olympos; auch das stark verstürzte Bühnenhaus von Blaundos dürfte manche Aufschlüsse geben können.

Datierung und Verbreitung der übrigen römischen Theater in Kleinasien

Für die kleinasiatisch römischen Theater war festzuhalten, dass sie sich hinsichtlich ihrer Entstehungszeit und hinsichtlich der geographischen Lage auf bestimmte Landschaften konzentrieren. Dies kann von den übrigen kleinasiatischen Theatern der Kaiserzeit nicht behauptet werden, weder von denjenigen in westlicher Tradition noch von den restlichen. Theaterbauten entstehen in allen mehr oder weniger hellenisierten und später romanisierten Teilen Kleinasiens, bis in den Pontos (Zela) und bis nach Galatien (Tauion). Dies kann nicht überraschen, entspricht nur der Ausbreitung der hellenistischen und römischen städtischen Kultur, in deren Rahmen Theaterbauten selbstverständliche Elemente waren.

Während sich bei den kleinasiatisch römischen Theatern eine gewisse innere Abhängigkeit und eine Entwicklungstendenz hat erkennen lassen, ist dies für die bisher viel zu wenig bekannten Theater in hellenistischer Tradition nicht möglich. Bemerkenswert ist, dass bei den Theatern westlicher Tradition keine Übernahme eines Typus vorliegt, der dann in Kleinasien weiter verbreitet worden wäre. Vielmehr liegen Einzellösungen vor, die sich jeweils mehr oder weniger eng, aber eben nie vollständig an westliche Vorbilder anlehnen[6663]. Es kann daher nicht angenommen werden, dass der

[6660] cf. oben 596–600.

[6661] cf. Hamilton, Researches 1 a. O. (oben Anm. 189) 117, Abb.

[6662] Von Tauion, das eine Gesamtbreite von 115 m gehabt hat, ist so gut wie nichts bekannt. Die Koilongliederung in drei Ränge bleibt ganz unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

[6663] Bei den kaiserzeitlichen Theatern in Griechenland lässt sich insgesamt eine engere Anlehnung an die westlichen Vorbilder beobachten als in Kleinasien; cf. dazu oben 586f. Bei den kaiserzeitlichen Theatern im Nahen Osten zeigt sich, dass die westlichen Vorbilder

westliche Typus von einem zentralen Ort aus, gar vom Westen her gezielt verbreitet worden wäre. Warum in bestimmten Städten eher als in anderen ein westliches Vorbild für den Theaterbau gewählt wurde, muss daher im Einzelfall erklärt werden und bleibt in der Regel offen. In Ankyra in Galatien oder Troia, wo besondere Beziehungen zu Rom historisch belegt sind, versteht sich die Wahl leicht, ebenso in Alexandreia Troas, welches wohl schon seit Caesar eine römische Kolonie war[6664]. Im Asklepieion von Pergamon ist insgesamt westlicher römischer Einfluss deutlich[6665], das Theater westlicher Art, aber doch mit einer kleinasiatischen Bühnenhauslösung, versteht sich in diesem Zusammenhang gut. Weshalb aber die Stifter des Theaters von Aspendos, anders als dies in den Nachbarstädten der Fall war, nicht den repräsentativen kleinasiatisch römischen Typus gewählt haben, sondern eine mehr an westliche Vorbilder angelehnte, diese aber eben nicht wirklich übernehmende Form, bleibt letztlich offen[6666]. Für Smyrna kann man vermuten, dass der sehr späte Bau mit einem Baubeginn nach dem Erdbeben von 178 n. Chr. in eine Zeit fällt, als der kleinasiatisch römische Grundrisstypus nicht mehr aktuell war.

Was die chronologische Einordnung der übrigen hier zusammenfassend besprochenen Theater angeht, muss zunächst festgehalten werden, dass nur vergleichsweise selten exaktere Datierungshinweise vorliegen[6667], so für das grosse Theater von Alexandreia Troas (?), für den Umbau von Antiocheia (Yalvaç), für das durch eine Weihinschrift datierte Aspendos, für Daphne, für Didyma, für das Theater im Asklepieion von Pergamon, für Smyrna, für das Theater C in Troia und wohl für Xanthos. Die beiden Theater in Kremna können mit guten Gründen in den Beginn der Kaiserzeit datiert werden. Meist kann jedoch nur eine allgemeine Datierung in die Kaiserzeit gegeben werden, und wo diese auf ein Jahrhundert genau präzisiert wird, sind die Argumente oft nicht sehr stichhaltig. Dennoch ist deutlich, dass die Theaterbautätigkeit in Kleinasien in das 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. fällt, mit einzelnen möglichen Ausläufern noch im 3. Jahrhundert n. Chr.; so wurde Augusta (Gübe), das auch durch seine Ziegelbauweise aus dem Rahmen fällt, in das 3. Jahrhundert n. Chr. datiert. Umbauten hat es auch später noch gegeben, wie dies in Antiocheia (Yalvaç) deutlich ist. Umfassende Renovationen sollen in Daphne sogar noch im frühen 4. Jahrhundert n. Chr. stattgefunden habe. Die Vitalität der Städte zu den verschiedenen Zeiten hängt mit ihrem politischen und wirtschaftlichen Umfeld zusammen; dafür ist Antiocheia (Yalvaç) ein anschauliches Beispiel, und auch die späte Bautätigkeit in Daphne erklärt sich aus der spätantiken Blüte von Antiocheia am Orontes[6668] und Daphne.

Kaiserzeitliche Theater in Kleinasien: Einzelaspekte

Sitze, Lehnenbänke, Treppen

Die Form der Sitze in den kaiserzeitlichen Theatern Kleinasiens nimmt nicht selten die Form mit einfachem Profil vorn[6669] und einer Fuss-Eintiefung oben auf, wie sie schon in hellenistischer Zeit verbreitet war[6670], so im den römischen Theater von Balbura, im römischen Theater von Hierapolis, in Limyra, Patara und Phaselis. In Patara folgen die vier obersten, sekundär hinzugefügten Sitzreihen dem Vorbild des späthellenistischen übrigen Koilons. In Orthosia wurde bei der Erneuerung des ersten Rangs des Koilons die einfache Sitzform mit einer zusätzlichen feinen Leiste oberhalb der Standfläche bereichert.

Häufiger wird auf die Fuss-Eintiefung in Kombination mit dem einfachen Profil verzichtet, so in den 17 Bauten in Ankyra (Ankara)[6671], Antiocheia (Yalvaç), Astra, im Nordtheater von Hierapolis, Isaura Palaia, im Forumstheater in Kremna, im grossen Theater in Laodikeia[6672], in Nisa, Olympos, Orthosia, im kleinen Theater oder Odeion von Parion, in Pessinus, Pompeiopolis in Paphlagonien, Sidyma, Tripolis, Troia C und Zela. Auch diese Sitzform ist bereits in hellenistischer Zeit bezeugt[6673], wo sie aber im Vergleich zu den Beispielen mit einer Fuss-Eintiefung weit weniger häufig ist.

für die Gesamtanlage zwingend waren, während sich im Einzelnen Variationsmöglichkeiten ergaben; dazu unten 690–692.

6664 cf. E. Schwertheim, DNP 1 (1996) 465, *s. v.* Alexandreia [2].

6665 Der Asklepiostempel nimmt das Vorbild des Pantheons in Rom auf. cf. G. Gruben, Griechische Tempel und Heiligtümer [5](2001) 485.

6666 Der Architekt war ein Grieche, Zenon, Sohn des Theodoros; cf. De Bernardi 3, 173; 4, 232f (Inschriften).

6667 Zu den Datierungen im Einzelnen cf. die jeweiligen Katalogeinträge *s. v.*

6668 Zum nur literarisch bekannten Theater von Antiocheia am Orontes cf. den Katalogteil *s. v.,* ebenso zum Theater von Edessa.

6669 Zu dieser Sitzform oben 109–111.

6670 Dazu oben 347.

6671 Hier sind im Theaterbereich, aber modern verbaut, sowohl Sitzblöcke mit einfachem Profil vorn als auch solche mit einfachem Profil und einer zusätzlichen Leiste unten gefunden worden. Offen ist, ob beide zum Theater gehört haben; die Form mit Leiste würde man dann allenfalls einer prohedrieartigen Zone zuweisen. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Ankyra (Ankara).

6672 Hier ist bei einem Teil der Sitzstufen eine Eintiefung vorhanden, cf, den Katalogteil *s. v.* Laodikeia, grosses Theater.

6673 cf. oben 110f.

Zahlreicher sind Sitze mit einem komplexen Profil vorn, wie es dem Geschmack der Kaiserzeit offensichtlich besser entsprach. Die Beispiele sind Adada, Aizanoi, Aspendos, Blaundos, Daphne, Diokaisareia, Elaiussa Sebaste, Epiphaneia, das römische Theater in Hierapolis, Hieropolis-Kastabala, das grosse Theater in Laodikeia[6674], Miletos, Myra, Nysa, Olba, Ouasada, das Theater im Asklepieion von Pergamon, Perge, Sagalassos, Selge, Side und Tlos. In Theatern der griechischen Zeit sind komplexe Profile noch eher selten, doch sind sie seit 300 v. Chr. nachzuweisen[6675]. Auch bei den Sitzen mit komplexen Profilen sind in Kleinasien oft keine Fuss-Eintiefungen vorhanden. Sie fehlen in Adada, Aizanoi, Aspendos, Blaundos, Daphne, Diokaisareia, Epiphaneia, Hieropolis-Kastabala, im grossen Theater von Laodikeia, in Olba, Selge, und Tlos; in Sagalassos haben die Sitze teilweise eine Fuss-Eintiefung, teilweise fehlt eine solche. Wie bei den griechischen Theatern[6676] ist zu fragen, ob das Fehlen der Fuss-Eintiefung als Zeichen der Unfertigkeit zu verstehen ist. Bei den oben genannten Beispielen von Sitzen mit einfachem Profil vorn stellt das Weglassen der Fuss-Eintiefung oben eine Vereinfachung dar, und dies dürfte auch für die Beispiele mit komplexem vorderen Profil gelten. Nur in Sagalassos, wo im unteren Rang Sitzreihen mit komplexem Profil und einer Fuss-Eintiefung vorhanden sind, während diese im oberen Rang fehlt, könnte es sich um ein Zeichen der Unfertigkeit handeln.

Wurde für das Sitzprofil nicht die einfache Form gewählt, gab es schon in griechischer Zeit unterschiedliche, mehr oder weniger komplexe Ausgestaltungen[6677]. Auch bei den kaiserzeitlichen Theatern Kleinasiens sind verschiedene komplexe Profilformen belegt. Bei der grossen Mehrzahl der Beispiele wird jedoch die Form mit einer Deckplatte und darunter einem konvex-konkaven Profil aufgenommen, wie sie bei den griechischen Theatern seit dem Beginn des Hellenismus bezeugt ist[6678]. Unter den hier zusammengestellten kleinasiatischen Theatern gehören Adada, Aizanoi[6679], Blaundos, Diokaisareia, Elaiussa Sebaste[6680], Epiphaneia, Hierapolis[6681], Myra[6682], Olba, Ouasada, Perge[6683], Sagalassos[6684], Selge[6685] und Side[6686] hierher.

Daneben sind Sonderformen zu beobachten. In Aspendos[6687] folgt unter dem Deckplattenprofil ein Wulstprofil, dann eine Leiste und schliesslich ein einfach zurückweichendes Profil. In Anazarbos[6688] und in Daphne[6689] hat die Vorderseite der Sitzfläche die Form einer viertelkreisförmigen zurückweichenden Kehle, darunter folgt eine schmale Leiste, dann eine konkave flache Partie; ein ähnliches Profil fand sich schon in Amyzon[6690]. Im grossen Theater von Laodikeia[6691] hat die Vorderseite der Deckplatte ein Wulstprofil, darunter folgt etwas abgesetzt eine leicht konkave Sitzvorderseite, welche unten mit einer Leiste abgeschlossen ist. In Miletos[6692] setzt das konvex-konkave Vorderseitenprofil an der Vorderkante der Sitzfläche an; über der Standfläche ist eine Leiste eingeschoben. In Tlos[6693] ist die Vorderseite der Deckplatte als konvexer Viertelkreis mit einer Leiste als unterem Abschluss ausgebildet; darunter hat die Sitzvorderseite einen konkav-konvex-konkaven Verlauf. Im Theater im Asklepieion von Pergamon[6694] sind die Sitze aus drei Elemente zusammengesetzt, aus einer einfachen Vorderplatte, einer reich ausgebildeten Deckplatte mit Wulst, Kante und Hohlkehle und einer Vertiefung als Sitzfläche sowie einer dahinter liegenden Fussplatte. Nur neben den Treppen finden sich massive Einzelblöcke mit realistischen Löwenfüssen. Auch im kleinen Theater oder Odeion in Parion finden sich neben den Treppen massive Einzelblöcke mit realistischen Löwenfüssen, die restlichen Sitzreihen sind aus zwei hintereinander angeordneten Elementen (?) zusammengesetzt. In Smyrna liegt eine besondere zusammengesetzte Form vor, doch reicht die in

6674 Sitze mit komplexem Profil finden sich nur im Nordflügel.
6675 cf. oben 111f.
6676 cf. oben 110f.
6677 Zu dieser Sitzform oben 111f.
6678 cf. dazu 111. Das älteste Beispiel ist Eretria 2.
6679 cf. De Bernardi 3, Taf. 37, A.
6680 cf. Spanu/Meucci, Elaiussa Sebaste 1 a. O. (oben Anm. 5323) 193, Abb. 123.
6681 cf. Maximos 166, Abb. Nur die einfachen Stufenprofile gesehen hat C. Humann, Die Altertümer von Hierapolis, JdI Ergh 4 (1898) 15, Abb. 14.
6682 cf. De Bernardi 3, Taf. 43, A.
6683 cf. De Bernardi 3, Taf. 30, C.
6684 cf. De Bernardi 2, Taf. 9, A.
6685 cf. De Bernardi 1, Taf. 18, e-f.
6686 cf. Mansel, Side a. O. (oben Anm. 6101) 125, Abb. 102.
6687 cf. Niemann, Städte Pamphyliens 1 a. O. (oben Anm. 5144) 106, Abb. 84.
6688 cf. R. Posamentir/M. Hamdi Sayar, IstMitt 56, 2006, 346, Abb. 35.
6689 cf. D. N. Wilber, in R. Stillwell, Antioch-on-the-Orontes 2: The excavations 1933–1934 (1938) 63, Abb. 2.
6690 cf. oben 111 sowie J. und L. Robert, Fouilles d'Amyzon en Carie 1 (1983), 85, Abb. 90.
6691 Die Vorderseite der Sitzfläche ist bei den sichtbaren Elementen stark verwittert, die genaue Form lässt sich nicht mehr erkennen.
6692 cf. Maximos 159, Abb.
6693 cf. De Bernardi 3, Taf. 39, A.
6694 cf. Maximos 134, Abb.

der Literatur gegebene Beschreibung[6695] nicht aus, um sich davon ein exaktes Bild zu machen. Der Sitz ist aus zwei Elementen, einem offenbar unprofilierten Bankteil und einer dahinter liegenden Fussplatte zusammengesetzt.

In einigen wenigen Theatern, nämlich in Adada, im römischen Theater von Hierapolis und im grossen Theater von Laodikeia[6696], kommen im selben Koilon Sitze mit einfachem Profil und solche mit komplexem Profil nebeneinander vor. In Hierapolis weisen die Sitze aus Marmor, welche den ersten Rang und eine Kerkis des zweiten Rangs einnehmen, das komplexe Profil auf, während die Sitze aus Kalkstein, welche den Rest des oberen Ranges füllen, das einfache Profil zeigen[6697]. Im grossen Theater von Laodikeia könnte die Präsenz von zwei Sitztypen mit zwei Bauphasen zusammenhängen, doch ist die Baugeschichte bisher nicht klar[6698]. Unerklärt bleibt, weshalb im weitgehend verschütteten Theater von Adada eine Reihe von Sitzen im Südflügel ein einfaches Profil hat, während die übrigen sichtbaren Sitzstufen mit einem komplexen Profil versehen sind; denkbar ist, dass auch hier ältere Sitzstufen wiederverwendet worden sind. Zwei verschiedene Sitzstufentypen nebeneinander hat es auch im hellenistischen Theater von Alinda gegeben, wo die äussersten Kerkides aus Blöcken mit komplexem Profil bestehen, während die übrigen Sitzstufen mit einfachem Profil aus Sitzblock und Deckplatte zusammengesetzt sind[6699].

Vereinzelt bleiben in Kleinasien quaderförmige Sitze, die nur in Aigai (Nemrud Kale) und im grossen Theater von Tieion sicher nachgewiesen sind. Dazu kommt Zela, wo die Sitze aus dem gewachsenen Fels gehauen sind[6700]. Die Quaderform für die Sitzreihen ist ebenfalls schon für griechische Theater belegt[6701] und bei westlichen römischen Theatern die Regel[6702].

Wie schon bei den Theatern griechischer Zeit[6703] sind auch bei den kaiserzeitlichen Theatern Kleinasiens Lehnenbänke nicht selten. Sie sind in Aizanoi[6704], Aspendos[6705], Astra, Daphne, Diokaisareia, Hieropolis-Kastabala, Miletos, Myra, Nisa, im Theater im Asklepieion von Pergamon, in Perge, Sagalassos, Selge, Side, im Theater C von Troia und in Xanthos nachgewiesen, konnten aber auch, wie dies in Hierapolis und Nysa noch festzustellen ist, fehlen. In den meisten Fällen bilden die Lehnenbänke den oberen Abschluss eines Ranges und stehen am vorderen Rand des Diazomas, wie dies schon in der griechischen Zeit gut zu belegen ist[6706]. Beispiele sind Aizanoi, Aspendos, Diokaisareia, Hieropolis-Kastabala, Miletos[6707], Myra, das Theater im Asklepieion von Pergamon, Perge, Sagalassos, Selge, Side und Xanthos. Im kleinen Theater von Astra[6708] hat sich in Sturzlage ein einziges Bankelement gefunden; eine Aufstellung am oberen Abschluss des Sitzhauses ist auf Grund der Fundlage anzunehmen. In Daphne sind die Lehnenbankelemente wie auch die Sitzstufen nur in sekundärer Lage nachgewiesen; eine ursprüngliche Aufstellung auf dem Diazoma scheint jedoch wahrscheinlich. Auf Grund der erhaltenen Zeugnisse kann festgehalten werden, dass bei den kaiserzeitlichen Theatern in Kleinasien die übliche Form des Sitzhausabschlusses oberhalb des ersten Ranges und, wo wie in Miletos mehr als zwei Ränge, vorhanden waren, auch oberhalb des zweiten Ranges eine Lehnenbankreihe gewesen ist. Eine besondere Situation liegt in Nisa vor, wo die oberste Sitzreihe im mittleren Bereich vor dem Theatertempel als Lehnenbankreihe ausgebildet ist. Im Theater C von Troia ist im Zentrum des Koilons oben sekundär eine gerade Logenbank mit einer Fussbank aus Marmor eingebaut worden. Eine Lehnenbankreihe am Orchestrarand, welche die Funktion einer Prohedrie übernahm[6709], ist nur in Aspendos belegt, wo sie allerdings sekundär eingefügt ist. Unsicher bleibt, ob es auch in Sagalassos in der Orchestra Lehnensitze gab, oder ob die heute dort lie-

6695 cf. Berg/Walter, AM 47, 1922, 19. Zum Vergleich wird auf Ephesos und Priene verwiesen, deren zusammengesetzte Sitze im Einzelnen aber unterschiedlich konstruiert sind. Dazu oben 104 mit Anm. 743.

6696 Zu diesem Bau schon oben 112 mit Anm. 822.

6697 cf. Maximos 166f., Abb. und besonders den Katalogteil *s. v.* Hierapolis, römisches Theater. Früher war postuliert worden, dass die einfachen Sitzblöcke aus Kalkstein vom damals hellenistisch datierten Nordtheater von Hierapolis stammen, doch wird dies von den Ausgräbern jetzt bestritten; cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Hierapolis, römisches Theater und Nordtheater.

6698 cf. schon hier oben 588.

6699 cf. oben 108 und den Katalogteil *s. v.*

6700 Auch bei den Theatern griechischer Zeit ist die Quaderform für Sitze, die aus dem Fels gehauen sind, üblich, cf. oben 108f.

6701 cf. oben 108f.

6702 cf. oben 347f.

6703 cf. oben 123–125.

6704 Von den bei De Bernardi 3, Taf. 37, C eingetragenen Lehnenbänken auf dem Diazoma sind heute keine Reste mehr sichtbar.

6705 Ursprünglich sind die Lehnenbänke am vorderen Rand des Diazomas, während die Lehnenbankreihe am Orchestrarand sekundär eingebaut worden ist. cf. den Katalogteil *s. v.*

6706 cf. oben 113f.

6707 Die Lehnenbankreihe auf dem ersten Diazoma ist teilweise noch vorhanden, diejenige auf dem zweiten Diazoma ist dagegen nicht mehr erhalten; cf. den Katalogteil *s. v.*

6708 cf. den Katalogteil *s. v.*

6709 Zur Prohedrie in den Theatern griechischer Zeit oben 122–129.

genden Elemente vom oberen Diazoma herabgestürzt sind, was wahrscheinlicher scheint. Grundsätzlich stellt sich die Frage, wo in den kaiserzeitlichen Theatern Kleinasiens üblicherweise die Honoratioren und allfällige Ehrengäste Platz nahmen, da auch keine flachen Stufen für bewegliche Ehrensitze[6710] wie in den westlichen römischen Theatern nachzuweisen sind. Man wird annehmen können, dass die untersten Reihen für diese Besuchergruppe reserviert blieb, auch wenn die entsprechende Zone architektonisch nicht weiter abgehoben worden ist. In diesem Bereich wurden auch die Ehrenlogen[6711] eingebaut.

Für die Radialtreppen sind, wie bereits bei den griechischen Theatern, zwei Konstruktionsweisen zu beobachten. Wurden die Treppenstufen, wie dies in Adada, Aizanoi, Aspendos, Attaleia[6712], Diokaisareia, Hieropolis-Kastabala, Limyra, Myra, Nisa, Olba, Olympos, Ouasada, Perge, Pompeiopolis in Paphlagonien, Sagalassos, Selge, Sidyma und Xanthos, im römischen Theater von Balbura und in Analogie zum älteren Koilon auch bei der sekundären Koilonerweiterung in Patara der Fall ist, erst nach dem Versetzen der Sitzreihen eingehauen, ergab sich eine grössere konstruktive Festigkeit des Sitzhauses[6713], doch waren die Treppen oft weniger sorgfältig ausgeführt, denn das Ausarbeiten der inneren Ecken der Stufen gestaltete sich mühsam. Wenn die Treppen dagegen aus besonderen Blöcken gearbeitet waren, wie in Astra, Elaiussa Sebaste, Hierapolis, im Forumtheater von Kremna, im grossen Theater von Laodikeia, in Miletos, Nysa, im kleinen Theater oder Odeion von Parion, im Theater im Asklepieion von Pergamon, in Phaselis, in Side und im Theater C in Troia, resultierte eine regelmässigere Ausführung[6714], und es ergab sich der Vorteil, dass die Kerkides einzeln nacheinander gebaut werden konnten. In Tlos sind beide Treppenkonstruktionen am selben Bau vertreten. Die nachträglich herausgearbeiteten Treppenstufen sind bei den hier zusammengestellten kaiserzeitlichen Bauten etwas häufiger, während bei den Theatern griechischer Zeit die Lösung mit einzeln gearbeiteten Treppenstufen die beliebtere war[6715]. Beide Formen stehen aber gleichberechtigt nebeneinander; während die repräsentativen grossen Bauten von Aspendos, Myra und Perge die einfachere Lösung zeigen, finden sich gesonderte Treppenstufen in den kleinasiatisch römischen Theatern von Hierapolis, Miletos, Nysa und Side.

Schon bei den Theatern griechischer Zeit sind Löwenfüsse oder gelegentlich auch andere Elemente als seitlicher Abschluss der Sitzreihen und Lehnenbänke belegt, wenn auch nicht sehr häufig. Eine einfache Lösung mit einer senkrechten Leiste als seitlichem Abschluss der Lehnenbank zeigt unter den römischen Theatern Kleinasiens Astra[6716]. Eine senkrechte Leiste neben den Sitzreihen findet sich auch in Pompeiopolis in Paphlagonien. Löwenfüsse[6717] sind bei der hier betrachteten Gruppe von Bauten nicht selten. Sie finden sich in Aizanoi, Aspendos, Blaundos, im römischen Theater von Hierapolis, im grossen Theater von Laodikeia, in Miletos, Nysa, Olympos, Ouasada, im kleinen Theater oder Odeion von Parion, im Theater im Asklepieion von Pergamon, in Side, in Tlos und im Theater C in Troia. Die Zusammenstellung macht deutlich, dass es sich um einen zusätzlichen Schmuck handelt, welcher auch bei anspruchsvollen Bauten fehlen kann, aber auch bei eher bescheidenen Bauten wie Olympos vorhanden sein konnte. In der Regel finden sich die Löwenfüsse am seitlichen Abschluss der Sitzreihen neben den Treppen wie in Aizanoi, Attaleia[6718], Hierapolis, im grossen Theater von Laodikeia, in Miletos, Olympos, in Ouasada, im Theater im Asklepieion von Pergamon, in Side und in Tlos; in Nysa, bleiben die Löwenfüsse auf den ersten Rang beschränkt. In Aspendos sind die Löwenfüsse nur bei den Lehnenbänken auf dem Diazoma vorhanden und mit seitlichen Armlehnen kombiniert[6719]. Im Theater C in Troia sind Löwenfüsse nur an der Fussbank der sekundären Logenbank vorhanden. Die Ausarbeitung der Löwenfüsse ist im Einzelnen unterschiedlich. Neben realistisch durchgestalteten Beispielen wie im römischen Theater von Hierapolis, im grossen Theater von Laodikeia[6720], im kleinen Theater oder Odeion von Parion, im Theater im Asklepieion in Pergamon[6721], in Side[6722] und in Tlos gibt es in

6710 cf. oben 387–390.

6711 Zu diesen unten 647f.

6712 **Die Zugehörigkeit einiger Sitzstufen zum Theater ist nicht gesichert**, cf. den Katalogteil *s. v.*

6713 cf. oben 101. 105f.

6714 cf. oben 102f.

6715 cf. oben 106.

6716 Für ähnliche Lösungen bei griechischen Theatern cf. oben 109.

6717 Dazu 647.

6718 **Die Zugehörigkeit einiger Sitzstufen zum Theater ist nicht gesichert**, cf. den Katalogteil *s. v.*

6719 **cf. De Bernardi 3, 163, Abb. 176. Nur einzelne Lehnenbankelemente sind erhalten, die Löwenfüsse sind bestossen, ihre Form im Einzelnen ist nicht mehr zu bestimmen.**

6720 cf. Şimşek/Ayşem Sezgin, Olba 19, 2011, 198, Abb. 16.

6721 cf. Maximos 134, Abb. Hier liegt eine besondere Konstruktionsweise für die Sitzreihen vor, die Löwenfüsse sind als eigene Blöcke neben den Treppen gearbeitet.

6722 cf. Mansel, Side a. O. (oben Anm. 6101) 125, Abb. 102.

Attaleia[6723], Blaundos, und Olympos solche, die nur schematisch angelegt sind; es handelt sich hierbei zumindest in Blaundos, und Olympos um einfachere Bauten, die schematische Ausarbeitung braucht nicht zwingend als Zeichen für Unfertigkeit interpretiert zu werden. Teilweise lässt sich die schematische Ausarbeitung aber doch auf einen nicht vollständigen Abschluss der geplanten Arbeiten zurückführen, insbesondere in Nysa, wo sich neben einzelnen realistisch ausgearbeiteten Beispielen zahlreiche nur schematisch angelegte Löwenfüsse finden. In Miletos sind die Löwenfüsse im ersten und zweiten Rang ausgearbeitet, im dritten Rang nur schematisch angelegt; man kann sich fragen, ob auch hier Unfertigkeit vorliegt, oder ob eine Differenzierung der Ränge in solche für wichtigere und solche für weniger wichtige Zuschauer intendiert war[6724]. Schon in griechischer Zeit standen neben realistisch ausgearbeiteten selten auch schematisch angelegte Löwenfüsse[6725]. Für die Löwenfüsse mussten beim Versetzen der Sitzblöcke Bossen belassen werden, die später ausgearbeitet werden konnten. Es ist daher zu erwarten, dass ein solcher plastischer Schmuck dort begegnet, wo die Treppen aus besonderen Blöcken gearbeitet sind. Um so bemerkenswerter ist es, dass in Olympos und in Ouasada Löwenfüsse neben sekundär eingearbeiteten Treppen bezeugt sind. Daneben lässt sich als einziger Beleg aus griechischer Zeit Prusias stellen[6726]. Auch in Pompeiopolis in Paphlagonien, wo seitlich heruntergeführte Leisten vorhanden sind, sind die Treppen aus vorher vorbereiteten Bossen sekundär eingearbeitet. Für die realistisch ausgearbeiteten Löwenfüsse der Theater griechischer Zeit konnten oben zwei stilistisch verschiedene Typen unterschieden werden[6727]. Bei den hier zusammengestellten kaiserzeitlichen Beispielen wird in Miletos, in Nysa, im Theater im Asklepieion von Pergamon, in Tlos und auch bei der Logenbank im Theater C in Troia die Fussform mit muskelartiger Struktur des Beinteiles oberhalb der Pranke gewählt, wie sie oben[6728] für das zweite Theater von Magnesia am Mäander und für das Theater von Iasos beschrieben worden ist; dabei erhält der obere Abschluss des Löwenfuss-Elements eine halbkugelförmige Grundstruktur. In Aizanoi, im römischen Theater von Hierapolis, im grossen Theater von Laodikeia, in Ouasada und in Side lebt dagegen die einfachere hellenistische Form weiter[6729], bei welcher nur der Fussteil unterhalb der Sitzplatte plastisch ausgearbeitet ist, doch wird die Partie oberhalb der Pranke auch hier stark durchgegliedert. Bei der Logenbank des Theaters C in Troia findet sich ein Fuss des Typus mit halbkugelförmigem oberen Abschluss unterhalb der Fussauflage; die beiden Möglichkeiten der Gestaltung sind so kombiniert. In der Ausführung im Einzelnen lässt sich selbst innerhalb desselben Baus eine grosse Variationsbreite beobachten[6730].

Unsere kurze Analyse der Sitzformen macht deutlich, dass hier das Vorbild der Theater griechischer Zeit wirksam ist. Die bei den westlichen römischen Theatern übliche einfache Quaderform für die Sitze wird nicht übernommen. Festzuhalten ist schliesslich, dass sich bei den kleinasiatischen Theatern hinsichtlich der Sitzformen keine Differenzierung entsprechend den Grundrisstypen abzeichnet.

Logen im Koilon

Logen als Sitzbereich für einzelne herausragende Persönlichkeiten bleiben in griechischer Zeit ganz vereinzelt und sind auf den Osten beschränkt[6731]. Auch in den kaiserzeitlichen westlichen Theatern sind Logen sehr selten[6732]. Bei einigen Beispielen lässt sich dort die Loge mit der Präsenz des Kaisers verbinden, bei anderen bleibt die konkrete Funktion offen. In Kleinasien sind Logen in der Kaiserzeit mehrfach nachzuweisen. Belege gibt es für das römische Theater von Hierapolis, für das Letoon, für Miletos, Myra, Nysa, für das Theater im Asklepieion von Pergamon und für das Theater C in Troia. Mit Ausnahme des kleinen Theaters C von Troia liegen die Logen im unteren Koilonbereich in der Mitte, was nicht überrascht, den hier ist der beste Ort, um zu sehen und gesehen zu werden[6733] Unsicher bleibt, ob der kaiserzeitliche Einbau im Koilon von Tralleis, das wohl noch hellenistisch ist, als Loge oder als Altar zu deuten ist[6734]. Die exedraförmige Loge in Hierapolis[6735] gehört zum ursprünglichen Koilon[6736]; dies trifft vielleicht auch für

[6723] Die Zugehörigkeit einiger Sitzstufen zum Theater ist nicht gesichert, cf. den Katalogteil *s. v.*

[6724] Krauss, Milet 4, 1 a. O. (oben Anm. 2045) 89f., Abb.93–96; cf. auch Abb.90f.

[6725] cf. oben 114. 125.

[6726] cf. oben 114.

[6727] cf. oben 114f.

[6728] cf. oben 114.

[6729] cf. oben 114.

[6730] cf. zu Miletos Krauss, Milet 4, 1 a. O. 89f. mit Abb. 93–96

[6731] cf. oben 95.

[6732] cf. oben 350f.

[6733] Was für die schönen Frauen im Theater gilt, gilt auch für den Kaiser und die hohen Würdenträger, welche die Logen benutzen konnten: *Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae*. Ov. ars 1, 99

[6734] cf. den Katalogteil *s. v.*, dazu De Bernardi 3, Taf. 20, A.

[6735] cf. Maximos 166f., Abb.

[6736] Für das Koilon wird eine lange Bauzeit seit 60 n. Chr. angenommen; auf Grund des Bauablaufs muss die Loge vergleichsweise früh inner-

diejenige im Theater im Asklepieion von Pergamon zu[6737], wo die Loge den Platz von drei Sitzreihen der mittleren Kerkis im unteren Rang einnimmt und die Form einer Sitzbank hat, die hinten und seitlich durch eine Mauer abgeschirmt ist[6738]. Bei den übrigen angeführten Logen handelt sich um sekundäre Einbauten, sodass es nahe liegt, als Anlass der Einrichtung an ein besonders Ereignis, etwa einen Kaiserbesuch zu denken. In Theater C in Troia steht die Logenbank aus Marmor[6739] denn auch offenbar mit dem Besuch Kaiser Hadrians 124 n. Chr. in Zusammenhang. Bei den vier übrigen Bauten ist die Verbindung mit einem bestimmten Kaiserbesuch nicht möglich, die Entstehungszeit der Logen ist auch unterschiedlich. In Nysa[6740] muss die rechteckige Loge in der Form eines Podiums zu einem unbestimmten Zeitpunkt nach der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. eingerichtet worden sein. In Miletos[6741] hat der Logenplatz die Form eines durch vier Säulen getragenen Baldachins; die Datierung des Einbaus ist offen, das Koilon selber ist im 2. Jahrhundert n. Chr. erbaut worden[6742]. In Myra[6743] wurde die rechteckige, mit einer unsorgfältigen Quadermauer eingefasste Loge im Zusammenhang mit dem Umbau der Orchestra zur Arena eingerichtet, welcher zu einem nicht näher bestimmten Zeitpunkt im 3. Jahrhundert n. Chr. erfolgt ist[6744]. Die sekundäre Loge im Letoon[6745] bleibt innerhalb der Kaiserzeit undatiert. Allgemeine Schlüsse lassen sich aus dem Vorkommen der Logen in Kleinasien offensichtlich keine ziehen.

porticus in summa cavea

Bei den Theatern griechischer Zeit besteht der obere Koilonabschluss in der Regel in einer Umfassungsmauer und einem innen davor gesetzten oberen Umgang[6746]. Diese Lösung ist auch bei manchen westlichen römischen Theater belegt[6747]. Bei diesen findet sich daneben aber auch häufig eine Lösung mit einer *porticus in summa cavea* als oberem Abschluss[6748], wie sie vereinzelt bereits bei griechischen Theatern nachzuweisen ist[6749]. Auch bei den kaiserzeitlichen Theatern Kleinasiens ist die Lösung mit oberem Umgang und Umfassungsmauer nachgewiesen, so in Selge oder Tlos und möglicherweise auch in Sagalassos.[6750] Oft ist nur noch die Umfassungsmauer vorhanden, wie in Anemurion, Augusta, Daphne[6751], Epiphaneia, Kelenderis, im Forumtheater in Kremna und in Kyzikos. Dagegen bleiben Koila mit einer *porticus* als oberem Abschluss in Kleinasien selten. Archäologisch gesichert ist eine *porticus in summa cavea* nur bei drei Bauten, nämlich Aspendos, Perge und Termessos. Überall ist die *porticus* sekundär eingebaut worden, in Termessos in ein ursprünglich hellenistisches Koilon. Für das Koilon von Miletos 5 ist durch eine datierte Inschrift[6752] eine Säulen-*porticus* belegt, die gegen 200 n. Chr. im Bau war; während die Säulen bereits standen, fehlten die Bögen und Kreuzgewölbe für das *porticus*-Dach noch. Die *porticus in summa cavea*, von welcher keine Reste erhalten geblieben sind, gehört zum Neubau des Koilons, ist keine spätere Hinzufügung. Sie ist etwa gleichzeitig wie die Ausbauten in Perge und wohl auch in Aspendos und Termessos. Eine *porticus* wird in der älteren Literatur auch für Diokaisareia genannt[6753], doch sind heute keinerlei Reste sichtbar. Im Theater im Asklepieion in Pergamon findet sich hinter den obersten Sitzreihen ein überwölbter Ringkorridor, der eine *porticus* getragen

halb der Bauzeit eingerichtet worden sein. Offen bleibt daher, ob die Loge mit dem Besuch eines bestimmten Kaisers verbunden werden kann.

6737 Die heute zum grossen Teil neu aufgebaute Anlage ist weitgehend unpubliziert geblieben.

6738 cf. Deubner, Das Asklepieion a. O. (oben Anm. 6528) 48f., Abb. 41f. Maximos 136, Abb.

6739 cf. Ch. B. Rose, Troia. Traum und Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Stuttgart – Braunschweig – Bonn (1991) 183, Abb. 195.

6740 cf. Maximos 147, Abb.

6741 cf. Krauss, Milet 4, 1 a. O. (oben Anm. 2045) 81f., Abb. 63. Maximos 156, Abb.

6742 Kaiser Hadrian war im Jahr 129 n. Chr. in Miletos, cf. Birley, Hadrian a. O. 222. Unsicher ist, ob damals das römische Koilon schon gebaut war, cf. zur Datierungsproblematik den Katalogteil *s. v.*

6743 cf. De Bernardi 3, 203, Abb. 245. Maximos 197, Abb.

6744 Ein Zusammenhang mit der Reise Kaiser Caracallas nach Antiocheia und Alexandreia im Jahr 215 n. Chr., woran man zunächst denken könnte, dürfte nicht bestehen, denn der Kaiser scheint eine Route durch das Innere Kleinasiens benutzt zu haben und war daher nicht in Myra. cf. H. Halfmann, Itinera principum (1986) 224; D. M. Pippidi, in: Actes du IXe congrès international d'études sur les frontières romaines, Mamaïa 1972 (1974) 305.

6745 cf. Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. (oben Anm. 617) 171, Abb. 6.

6746 cf. oben 98f.

6747 cf. oben 367.

6748 cf. oben 367–371.

6749 cf. oben 99. 370.

6750 Ganz unsicher bleibt eine *porticus in summa cavea* im grossen Theater von Laodikeia, cf. dazu schon oben 596.

6751 Nach Meinung des Ausgräbers D. N. Wilber hat die Umfassungsmauer eine Kolonnade getragen, doch ist dies wenig wahrscheinlich; cf. den Katalogteil *s. v.*

6752 cf. den Katalogteil *s. v.* Miletos, Theater, besonders auch Th. Wiegand, AA 1904, 8; Th. Wiegand, Milet, 3. vorläufiger Bericht, SBBerlin 1904, 83f.; 5. vorläufiger Bericht, SBBerlin 1906, 250–252, Abb. 2.

6753 cf. Th. Bent, JHS 12, 1891, 221, der Pfeiler aus Konglomeratstein beobachtet hat.

haben soll[6754]. Auch für Smyrna, ist eine obere *porticus* mit Gurtbögen angenommen worden[6755]. Sehr fraglich ist, ob es in Kibyra vor der Erweiterung des hellenistischen Koilons durch einen dritten Rang eine *porticus* auf dem später als oberes Diazoma verwendeten Umgang gegeben hat[6756]. In Side bleibt offen, ob der obere Koilonabschluss die Form eines Umgangs oder einer *porticus* gehabt hat[6757].

Wie die wenigen Belege deutlich machen, ist die *porticus in summa cavea* kein Element, das im kleinasiatischen Theaterbau der römischen Zeit Anklang gefunden hat. Die Beispiele sind denn auch eher spät innerhalb der Kaiserzeit zu datieren. In Aspendos sind die beiden Phasen der *porticus* nicht genauer datiert, doch muss die Errichtung deutlich nach dem Abschluss der Bauarbeiten am Theater (161–168 n. Chr.) und damit kaum vor dem 3. Jahrhundert n. Chr. angesetzt werden. In Perge geht die *porticus* mit dem sekundären dritten Geschoss des Bühnenhauses zusammen oder setzt dieses voraus; dessen Errichtung wird ins erste Viertel des 3. Jahrhunderts gesetzt, die Schmuckfriese sind vielleicht erst im dritten Jahrhundertviertel entstanden[6758]. Für die *porticus* in Termessos hat De Bernardi einen Ansatz in die Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr. vorgeschlagen, was doch sehr spät wäre[6759]. Bei der *porticus in summa cavea* handelt sich um die Übernahme eines westlichen Bautypus, die lateinische Bezeichnung für dieses Bauelement[6760] ist daher auch für Kleinasien berechtigt.

Die Front der westlichen Beispiele für eine *porticus in summa cavea* wird, soweit das noch festzustellen ist, in der Regel durch eine Säulenreihe gebildet, der Eindruck ist derjenige einer Säulenhalle. Diese Form erscheint in Kleinasien, wenn die Rekonstruktion zutrifft[6761], nur im Theater im Asklepieion von Pergamon. In Perge hat die *porticus* die Form eines gegen das Koilon geöffneten Bogengangs[6762], welcher sich mit Fenstern nach aussen öffnet. Ähnlich muss die *porticus* wohl auch Smyrna rekonstruiert werden, wenn die Interpretation der Vorsprünge an der Rückwand des Koilons als Gurtbögen zutrifft[6763]. In Aspendos findet sich eine von Säulen getragene Arkadenporticus[6764], die an die Stelle der ursprünglichen Umfassungsmauer mit Bogenfenstern trat; ihre Gurtbögen zerschneiden die ursprünglichen Bogenfenster, die teilweise geschlossen werden mussten. An der Antenfront der einzelnen Arkaden standen zunächst Halbsäulen aus Stein, welche später durch verstuckte Ziegelsäulen ersetzt worden sind. Auch in Miletos gab es eine Arkadenporticus mit einer Überdeckung mit Kreuzgewölben. In Termessos handelte es sich um eine Pfeilerporticus mit Bögen[6765], deren Form im Einzelnen nicht mehr zu klären ist[6766]. In keinem einzigen Fall sind im Innern oder auf der *porticus in summa cavea* zusätzliche Sitzreihen untergebracht, wie dies im Westen gelegentlich belegt ist[6767].

Tempel im Scheitel des Koilons

Bei einigen westlichen Theatern ist im Scheitel der Cavea ein Tempel angeordnet[6768]. Es handelt sich dabei um ein typisch römisches Element, das bei den Theatern griechischer Zeit keine Vorbilder findet[6769]. Im römischen Kleinasien bleiben die Beispiele für solche Tempel in Nisa [6770] und Patara[6771] vereinzelt. Es muss sich um einen westlichen Einfluss handeln, doch sind die Gründe für die Übernahme des Bautypus in beiden Fällen nicht deutlich. In Patara hat der Tempel, eine Stiftung des *Tiberius Claudius Flavianus Eudemos*, zu einer späteren Bauphase des Koilons nach 124 n. Chr. gehört. Er hat einen rechteckigen Grundriss und ist hinten gegen den Fels gelehnt. In Nisa sind vom Tempel die mas-

6754 Offen ist, ob die *porticus* tatsächlich durch Reste nachgewiesen worden ist. Deubner, Das Asklepieion a. O. (oben Anm. 6528) 46 nennt als oberen Abschluss des Sitzhauses eine 'ionische Zwergsäulengalerie', von der jedoch a. O. Abb. 41 (Aufnahme vor dem Neubau des Sitzhauses) keinerlei Reste zu erkennen sind. Zuletzt ganz im Allgemeinen bleibend Radt, Pergamon, Geschichte a. O. (oben Anm. 6527) 233 mit Abb. 176. Auf dem dort abgebildeten Modell wird die *porticus* mit einem Giebeldach rekonstruiert.

6755 cf. Berg/Walter, AM 47, 1922, 19 mit Taf. 3, 1.

6756 So De Bernardi 1, 15, Abb. 11. Heute sind keine Spuren von Säulenstellungen zu erkennen, welche möglicherweise von den erhaltenen Lehnenbänken verdeckt werden.

6757 Eine einfache Brüstungsmauer hinter einem oberen Umgang nimmt Mansel, Side a. O. (oben Anm. 6101) 123 mit Abb. 101 an.

6758 cf. zur Chronologie von Perge den Katalogteil *s. v.*

6759 cf. De Bernardi 2, 33.

6760 Vitr. V 6, 4 spricht von einer *porticus … in summa gradatione*.

6761 cf. Radt, Pergamon, Geschichte a. O. (oben Anm. 6527) 229, Abb. 176.

6762 cf. A. Öztürk, AA 2000, 290, Abb. 3.

6763 So Berg/Walter, AM 47, 1922, 19.

6764 cf. De Bernardi 3, 164f., Abb. 172. 182. 185. Graefe Taf. 23. 27

6765 cf. G. Niemann, in: K. Lanckoronski, Städte Pamphyliens und Pisidiens 2 (1892) 93, Abb.51, Taf. 10 o. Maximos 197, Abb., hinten rechts. Für ein Element der Architekturordnung cf. De Bernardi 2, 32, Abb. 49. An der Umfassungsmauer innen sind keine Ansätze von Pilastern vorhanden, welche Gurtbögen getragen haben könnten.

6766 De Bernardi 2, 49, nimmt als Überdeckung eine Serie von Radialgewölben an, welche auf radial angeordneten Architraven angeordnet gewesen wären, doch bleibt dies unsicher.

6767 Dazu oben 332. 368.

6768 cf. oben 371–374.

6769 Dazu oben 371.

6770 Bisher ist keine Abbildung publiziert worden.

6771 Der Tempel ist jetzt gereinigt, cf. K. Piesker/J. Ganzert, Patara II. 2. Das Theater von Patara. Ergebnisse der Untersuchungen 2004–2008 (2012) 185, Abb. 191.

sive Fundamentlage und einige Blöcke der Front über dem Theater erhalten; die Sitze der 17. Reihe sind vor dem Tempel als Lehnensitze ausgebildet, die enge bauliche Beziehung zwischen Sitzhaus und Tempel ist damit deutlich. Auch hier ist die Grundform des Tempels ein Rechteck, weiteres lässt sich über den Plan nicht aussagen. Auch in Tlos gab es wohl einen Tempel im Scheitel des Koilons[6772], von welchem bisher nichts genaueres bekannt ist.

In Kibyra hat De Bernardi[6773] gleichfalls einen Theatertempel vermutet, welcher zur zweiten Phase des Koilons gehören müsste, falls tatsächlich zwei Phasen anzunehmen sind[6774]. Die Baureste sind jedoch wohl anders zu deuten.

Balustraden am Orchestrarand

Als besondere Form der Orchestraeinfassung finden sich in zwei kleinasiatischen Theatern, nämlich in Assos[6775] und in Perge[6776], steinerne Schranken, welche vor der untersten Sitzreihe stehen und von Pfeilern in Form von Hermen gehalten werden. In Perge sind sie im Zusammenhang mit der Einrichtung einer Arena eingebaut worden. In Assos gibt es keine weiteren Hinweise auf eine Benutzung als Arena, doch deutet die Hermenbalustrade wohl auf eine solche Nutzung hin. In Termessos[6777] findet sich vor der ersten Sitzreihe, von dieser durch einen schmalen Umgang getrennt, eine Balustrade, die nur an der südlichen Innenecke des Koilons sichtbar ist, wo sie einen geraden Verlauf hat. Die Balustrade zeigt oben Dübellöcher zur Befestigung eines Abschlussprofils.

Schranken in der Art eines *balteus*, welche einen unteren Umgang vor der ersten Sitzreihe gegen die Orchestra hin abgrenzen, wie sie in westlichen römischen Theatern häufig sind[6778], sind in Kleinasien kaum belegt. Nur im Theater A in Troia sind drei Blöcke wohl eines *balteus* gefunden worden, allerdings nicht in der originalen Aufstellungsposition[6779]. Für die erste römische Orchestra in Miletos wird ein *balteus* rekonstruiert, doch ist nur ein Steinring erhalten[6780]. Die Funktion des *balteus* in den westlichen Theatern war es insbesondere, den Bereich der flachen Stufen für die Ehrensitze der Magistratspersonen vom Rest des Zuschauerbereiches abzutrennen. Dass ein *balteus* in Kleinasien, wo es keine derartigen Stufeneinrichtungen in der Orchestra gab, in der Regel fehlt, kann daher kaum erstaunen. Zudem war die Orchestra der kleinasiatischen Theater römischer Zeit zumeist von einem hohen Sockel eingefasst, über welchem die Sitzreihen ansetzten[6781]. Eine zusätzliche Abgrenzung zur Orchestra hin war damit ohnehin nicht erforderlich. Das einzige einigermassen sichere Beispiel für einen *balteus* findet sich wohl nicht zufällig im Theater A in Troia, welches auch sonst eine besondere Nähe zu den westlichen Theatern zeigt[6782]; die Stadt genoss seit augusteischer Zeit eine besondere Förderung durch die Kaiser.

Der Terminus προσκήνιον in den kleinasiatischen Inschriften

Aus der in das Jahr 147 n. Chr. datierten Stifterinschrift der *Vilia Prokla* im Theater von Patara geht hervor[6783], dass die Stifterin das προσκήνιον mitsamt seinem Schmuck und der Statuenausstattung geweiht hat, welches ihr Vater *Quintus Vilius Titianos* von den Fundamenten an (ἐκ θεμελίων) erbauen liess, dazu das Logeion und dessen Steinboden (τὴν τοῦ λογείου κατασκευὴν καὶ πλάκωσιν), welches sie selber errichten liess. λογεῖον meint hier offensichtlich die Bühne als Sprechort der Schauspieler. Der Ausdruck πλάκωσις, der inschriftlich nur hier belegt zu sein scheint und auch sonst kaum vorkommt, wird mit Marmorverkleidung übersetzt[6784]. Reste des Bühnenbodens aus Marmor sind in Patara archäologisch nachgewiesen worden, sodass wahrscheinlich ist, dass mit πλάκωσις dieser Boden bezeichnet wird. Er ist, auf einem Gewölbe aufsitzend, als letztes eingebaut worden und brachte einen bedeuteten zusätzlichen Bauaufwand mit sich; dies wird in der Inschrift mit κατασκευὴν zum Aus druck gebracht. Die monumentale Inschrift ist auf der östlichen Schmalseite des Bühnenhauskomplexes angebracht. Die Bauanalyse ergibt, dass die Seitenwand des Proskenions und die Seitenwand des Bühnengebäudes in einem einheitlichen Bauvorgang errichtet worden sind; das Proskenion als Architekturelement scheint also nicht nachträglich angefügt worden zu sein. Gerne wird angenommen, dass mit dem Ausdruck προσκήνιον hier das Bühnenhaus oder doch des-

6772 cf. den Katalogteil *s. v.*
6773 cf. De Bernardi 1, 18 mit Abb. 19.
6774 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*
6775 cf. De Bernardi 3, 40, Taf. 6, B-C.
6776 cf. De Bernardi, 3, 152, Abb. 163.
6777 cf. Niemann, Städte Pamphyliens 2 a. O. (oben Anm. 6765) 93f., Abb. 52.
6778 cf. oben 386f.
6779 cf. Rose, StTroica 3, 1993, 105.
6780 cf. Krauss, Milet 4, 1 a. O. (oben Anm. 2045) 52, Textabb. c), Abb. 66. 68f.
6781 Dieser wird in Elaiussa Sebaste unrichtig mit dem Terminus *balteus* belegt, cf. Spanu/Meucci, Elaiussa Sebaste 1 a. O. (oben Anm. 5323) 205, Abb. 141. 143.
6782 Dazu oben 623.
6783 cf. E. Kalinka, TAM II 2 (1930) 151, no. 408. Dazu schon oben 27. 183. 621. und den Katalog *s. v.* Patara.
6784 cf. Liddell-Scott-Jones *s. v.*

sen Architekturfront gemeint ist. Dafür spricht der Anbringungsort der Inschrift, auch wenn diese Interpretation nicht zwingend ist.

Ein Proskenion (προσκήνιον) wird auch in einigen weiteren kleinasiatischen Inschriften aus der Kaiserzeit genannt[6785]. Ch. Mauduit und J.-Ch. Moretti[6786] möchten auch hier jeweils einen Hinweis auf die Bühnenfront mit ihrer Architekturordnung erkennen. Dies lässt sich jedoch in den meisten Fällen ausschliessen. In Aphrodisias findet sich die zwischen 39 und 27 v.Chr. datierte Inschrift auf dem Architrav des Säulenproskenions, wo die Ausdrücke προσκήνιον und λογεῖον gleichzeitig nebeneinander verwendet. [6787]. C. Iulius Zoilos hat das Logeion und das Proskenion *'mit all ihrem Schmuck'*, wie es heisst, geweiht. Für Aphrodisias wurde erwogen, den Ausdruck προσκήνιον in der Weihinschrift des C. Iulius Zoilos auf das Bühnenhaus zu beziehen[6788], während das ebenfalls genannte λογεῖον dann die hellenistische Hochbühne meinen muss, welche üblicherweise als προσκήνιον bezeichnet wird. Nachdem die Weihinschrift einmal auf dem Proskeniongebälk und ein zweites Mal auf dem Sockel der ionischen Ordnung der Bühnenwand angebracht ist, liegt eine solche Interpretation zumindest nahe. Ebenso gut möglich ist jedoch, dass entsprechend der üblichen Terminologie[6789] mit προσκήνιον die Säulenarchitektur, mit λογεῖον der dazu gehörende Bühnenboden bezeichnet wird.

Auch in Nysa ist die sehr fragmentarische Weihinschrift, welche προσκ]ηνί[ου σκο]ύτλω[σιν nennt[6790], auf dem Architrav des Proskenions angebracht und muss sich daher auf dieses beziehen. Wenn sich die Inschrift auf die Bühnenfront und nicht auf das Proskenion, d. h. auf die eigentliche Bühne beziehen würde, wäre zu erwarten, dass sie an der Architektur der Bühnenwand angebracht worden wäre[6791]. Zudem bezieht sich die Weihung nicht auf das ganze Proskenion, sondern nur auf dessen σκούτλωσις. Der seltene Terminus scheint ein Mosaik bzw. eine Mosaikbordüre mit Schachbrettmuster zu bezeichnen[6792] und kann im Zusammenhang der Inschrift eigentlich nur einen Bühnenboden in Mosaiktechnik meinen[6793].

Eine Inschrift aus Ikonion[6794] nannte neben dem προσκήνιον wohl auch die σκηνή, womit das Bühnenhaus gemeint ist[6795], was zeigt, dass προσκήνιον hier im üblichen Sinn zu verstehen ist. Eine Inschrift aus Ephesos[6796] erwähnt im Zusammenhang mit Erneuerungsarbeiten u. a. das προσκήνιον und das πόδωμα, womit das Logeion, also die eigentliche Bühne gemeint sein muss. Danach nennt die Inschrift den Vorhang und weitere die Bühne betreffende Elemente. Aus dem Zusammenhang geht daher mit Sicherheit hervor, dass προσκήνιον auch hier im üblichen Sinn zu verstehen ist. Schliesslich kann eine Ehreninschrift aus Miletos[6797] angeführt werden, wo eine Ehrenstatue vor demjenigen Teil des Proskenions aufgestellt werden soll, welchen der Geehrte selber gestiftet hat. Hier wird aus dem Kontext nicht deutlich, ob προσκήνιον im üblichen Sinn oder im Sinn von Bühnenfront zu verstehen ist. Im Licht der übrigen Zeugnisse scheint die erste Lösung jedoch die wahrscheinlichere. Die angeführten Zeugnisse können im Ganzen die Interpretation von προσκήνιον als Bühnenhaus bzw. Architekturfront des Bühnenhauses in Patara nicht stützen, die, falls sie zutrifft, allenfalls zusammen mit derjenigen in Aphrodisias singulär bleibt.

Proskenien mit Steinplattenböden

Holzbühnen waren witterungsanfällig. Daher hat man schon bei den Theatern griechischer Zeit hölzerne Bühnenkonstruktionen soweit wie möglich vermieden[6798]. Nicht nur wurden die Proskenionfronten aus Stein errichtet. Schon im frühhellenistischen Theater von Priene wurden auch die tragenden Balken des Bühnenbodens aus Marmor gefertigt[6799]. Ähnliche Lösungen dürfte es auch sonst nicht selten gegeben haben, doch erlaubt der Erhaltungszustand im Allgemeinen keinen Nachweis. Nur die Bodenbretter

6785 Zusammengestellt von Ch. Mauduit/J.-Ch. Moretti, REG 123, 2010, 529, Anm. 38.

6786 cf. auch J.-Ch. Moretti, RA 2009, 133f.

6787 cf. J. Reynolds, Aphrodisias and Rome, JRS Monograph no. 1, 1982, 161f., no. 36. J. Reynolds, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 15f., no. 1. N. de Chaisemartin/D. Theodorescu, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. 42, Abb. 7f.

6788 Dies erwägt zögernd Reynolds, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. 16. cf. auch N. de Chaisemartin/D. Theodorescu, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. 32.

6789 Dazu oben 27, wo die inschriftlichen Belege zusammengestellt sind.

6790 Kadioğlu, Die Scaenae frons a. O. (oben Anm. 511) 144, no. 7, cf. auch no. 8f., Taf. 10, 5–7.

6791 cf. unten 802 die Beispiele für Weihinschriften an der Architekturordnung der Bühnenwand, die nicht selten sind.

6792 cf. Liddell-Scott-Jones 1616 *s. v.*

6793 Bühnenböden in Mosaiktechnik sind auch sonst gelegentlich belegt, so in Priene und in Thugga, wo der Boden in der Form eines weissen Mosaiks mit schwarzer Borte auf einer Gewölbekonstruktion aufsitzt.

6794 R. Cagnat, IGR 3 (1906) no. 262. SEG 34, 1984, no. 1326.

6795 Die inschriftlichen Belegstellen sind oben 27 zusammengestellt.

6796 R. Merckelbach/J. Nollé, IK 16, Ephesos 6 (1980) no. 2039, 5.

6797 P. Herrmann, Milet 6, 1 (1998) no. 939, 9f.

6798 cf. oben 179f.

6799 cf. Gerkan, Priene 44 mit Taf. 2. 4,1; 7,1–2; 22.

bestanden damit aus Holz[6800]; diese konnten, wie die hölzernen Pinakes[6801], zwischen den Vorstellungen ohne grösseren Aufwand weggenommen und eingelagert werden.

Es lag nahe, zu versuchen, die gesamte Bühnenkonstruktion in Stein zu realisieren. Feste Böden für die Bühne sind denn auch bei 21 in der Kaiserzeit errichteten oder umgebauten Theatern in Kleinasien nachzuweisen, nämlich in Aizanoi, Alabanda, Alinda, im römischen Theater von Balbura, in Ephesos, im römischen Theater von Hierapolis, in Kibyra, im unteren Theater von Knidos, im hellenistischen Theater von Magnesia, in Miletos, Myra, Nysa, Patara, Perge, Philadelphia (Alaşehir), Rhodiapolis, Sagalassos, Telmessos, Teos (?), Tralleis und im römischen Theater in Xanthos. Zweifellos hat es noch weitere Beispiele gegeben, die auf Grund des Erhaltungszustandes oder des Forschungsstandes nicht mehr fassbar sind[6802]. Feste Böden waren offenbar in der Kaiserzeit das Übliche, sowohl bei Neubauten wie auch bei Umbauten wie Alinda oder Magnesia.

Von der Konstruktion her lassen sich verschiedene Techniken unterscheiden. Am nächsten bei der traditionellen griechischen Quaderbautechnik sind Böden, welche auf Stützen in Form von Säulen oder Pfeilern aufruhen, welche mit Architravelementen verbunden waren. Beispiele für diese Konstruktionsart sind Aizanoi, Alabanda, Alinda, Ephesos, Magnesia, Miletos, Philadelphia (Alaşehir) und Tralleis. Der Nachteil einer solchen Konstruktion ist offensichtlich: Das Hyposkenion blieb zwar begehbar, aber in nicht sehr bequemer Art und Weise. In Alinda ist noch zu erkennen, dass für die gesamte Proskeniontiefe vier Steinplatten benötigt wurden. Dies scheint die Regel gewesen zu sein, wie Ephesos, wo ein Teil des Bodens erhalten ist, Magnesia und Tralleis zeigen, die drei innere Stützenreihen aufweisen. Nur zwei innere Stützenreihen und damit drei in der Tiefe hintereinander angeordnete Steinplatten hat Miletos, wo ein kleiner Teil des Bodens erhalten ist.

Eine weitere Konstruktionsart, welche den Hyposkenionraum freihielt, bestand in Steinplattenböden, welche auf flachen, recht nahe beieinander angeordneten Hausteinbögen aufsassen. Beispiele sind das römische Theater von Balbura[6803], Hierapolis, Kibyra[6804], Sagalassos[6805] und wohl Teos (?)[6806].

Eine dritte Konstruktionsart verlegte die Steinböden auf Tonnengewölbe in Mörteltechnik. Die Beispiele sind das untere Theater in Knidos 4, Myra, Nysa, Patara, Perge, Rhodiapolis, Telmessos und Xanthos. In Patara, Rhodiapolis, Telmessos und Xanthos, vielleicht auch in Myra, wo die Gewölbe aus vermörtelten Ziegeln errichtet worden sind, ist der Steinplattenboden sekundär eingebaut worden und hat einen älteren hölzernen Bühnenboden ersetzt. Die Tonnengewölbe sind meist in der Längsrichtung eingezogen. In Nysa sitzt der Bühnenboden jedoch auf neun parallelen Gewölben, die hinten durch einen Korridor verbunden sind. Diese dritte Konstruktionsart setzt die westliche Mörteltechnik voraus, die in Kleinasien beim Theaterbau sonst nicht sehr verbreitet war[6807].

Betrachtet man die Steinplattenböden hinsichtlich ihrer Entstehungszeit, wird deutlich, dass es sich nicht etwa um ein spätes Phänomen handelt, sondern dass solche Böden, etwa in Alabanda, seit dem Beginn der Kaiserzeit nachzuweisen sind. Die älteste Technik ist diejenige mit Stützen und Architraven. Fast alle Beispiele, nämlich Alinda, Ephesos, Magnesia, Miletos, Philadelphia (Alaşehir) und Tralleis, sind im 1. Jahrhundert n. Chr. errichtet worden. Die einzige Ausnahme scheint Aizanoi zu sein[6808]. Die Bodenkonstruktion mit flachen Bögen scheint demgegenüber auf einen engeren Zeitraum beschränkt gewesen zu sein[6809]. Die etwas genauer datierten Beispiele in Hierapolis, Kibyra und Sagalassos sind nicht vor der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts, vielleicht z. T. schon im Beginn des 3. Jahrhunderts entstanden, und auch die übrigen Beispiele sind kaum älter. Auch die Steinböden über Gewölben sind insgesamt später als die Böden über Pfeilerstützen. Das Proskenion in Nysa gehört zum neu gebauten Bühnenhaus hadrianischer Zeit. Der Boden in Patara ist durch eine Inschrift vor 147 n. Chr. datiert. Perge wird in spätantoninische bis frühseverische Zeit gesetzt. Hier gehört die Boden-

6800 Sie griffen in Priene in Falze in den tragenden Balken ein und waren etwa 6 cm dick; cf. Gerkan, Priene 44 mit Taf. 22, 3.

6801 cf. oben 181. 197, dazu die Inschriftzeugnisse in Delos, zuletzt EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) 159. 163f. 165.

6802 Ausserhalb Kleinasiens sind feste Böden in Thugga in Nordafrika und im grossen römischen Theater von Gortyn auf Kreta nachgewiesen.

6803 In Balbura trugen 17 Bögen den Boden, cf. L. Bier, AnatSt 40, 1990, 73 mit Abb. 5.

6804 Hier sind nur einzelne Bogensteine beobachtet worden, der Proskenionbereich ist bisher nicht ausgegraben worden.

6805 Hier betrug der Abstand zwischen den einzelnen Bogen etwa 1,5 m. cf. Bier, AnatSt 40, 1990, 78.

6806 Die der Proskenionfrontmauer auf der Innenseite vorgesetzten und in die Mauer einbindenden Pfeiler dürften Bogen gestützt haben, welche einen Steinplattenboden trugen.

6807 Dazu oben 592. 628.

6808 cf. Rohn, AA 2001, 305f. mit Abb. 4.

6809 So auch Bier, AnatSt 40, 1990, 78.

konstruktion zum ursprünglichen Bühnenhaus. Alle übrigen Beispiele sind nicht vor dem 2. Jahrhundert n. Chr. entstanden und kaum älter als Perge.[6810] Wenn der Boden über Gewölben in Myra sekundär ist, gehört er erst in das 3. Jahrhundert. Auch in Xanthos, wo das ursprüngliche römische Bühnenhaus in der Mitte des 2. Jahrhunderts oder danach errichtet worden ist, kann das eingezogene Gewölbe kaum älter sein. In Rhodiapolis geht der Steinboden wohl mit der Erneuerung des Bühnenhauses im mittleren 2. Jahrhundert n. Chr. zusammen. Jedenfalls in Kleinasien ist eine Entwicklung in der Bodenkonstruktion von Stützenstellungen im Unterbau zu überwölbten oder mit flachen Hausteinbögen überspannten Hyposkenien deutlich.

Abschliessend sollen noch einige Sonderfälle angeführt werden, wo Steinplattenböden nicht mit hohen Proskenien griechischer Tradition verbunden sind. So ist in Aphrodisias im Zusammenhang mit der Umwandlung der Orchestra zur abgetieften Arena über einem überwölbten Korridor eine zunächst 4,8 m, dann 5,5 m tiefe römische Bühne mit einem Steinplattenboden vor das hellenistische Proskenion gelegt worden, die wahrscheinlich in die Zeit des Antoninus Pius zu datieren ist. Im Theater C in Troia wurde das *hyposcaenium* in der dritten Bauphase aufgefüllt und als Bühnenboden ein Marmorpflaster verlegt. In Ankyra in Galatien ist der in acht Kammern unterteilte Bühnenunterbau in Mörtelwerk und *latericium* errichtet worden[6811]; offen ist, ob er einen Steinboden trug.

Vorhangeinrichtungen

Unter den kleinasiatischen Theatern der Kaiserzeit scheint es keine Beispiele für eine Vorhangeinrichtung nach westlichem Vorbild[6812] zu geben. Vorhangeinrichtungen waren von der Technik und vom Unterhalt her aufwendige Apparaturen, doch kann das Fehlen in Kleinasien kaum darin begründet sein, dass sie zu kostspielig gewesen wären. Vielmehr ist oben[6813] deutlich geworden, dass in Kleinasien auch in der Kaiserzeit die hohen Proskenien hellenistischer Tradition vorgeherrscht haben, bei welchen eine Vorhangeinrichtung mit einem Graben nicht realisierbar gewesen wäre und das Betreten des Hyposkenions aus der Orchestra verunmöglicht hätte. Dass es bei kleinasiatischen Theatern mit niedriger *pulpitum*-Bühne im einen oder anderen Fall eine Vorhangeinrichtung gegeben haben kann, die nicht mehr nachzuweisen ist, kann nicht ausgeschlossen werden, doch würde dies am Grundsätzlichen nichts ändern.

Zur Skulpturenausstattung der Bühnenwand

Eine Besonderheit der Ausstattung kleinasiatischer Bühnenhäuser sind die ornamentalen und erzählenden Friese, welche insbesondere an den Sockeln der Säulenstellungen, aber auch an anderen Stellen der Bühnenfront kleinasiatischer Theater angebracht worden sind; davon war bereits oben[6814] ausführlich die Rede war. Solche Friese sind für diesen Theatertypus charakteristisch, während bei Theatern anderer Typen nur vereinzelt Relieffriese bezeugt sind[6815].

Zum Bühnenhaus des Theaters von Miletos gehören Friesteile mit jagenden Eroten und mit Götterbildern, darunter dem Kultbild des Apollon von Didyma. Die Thematik entspricht derjenigen bei Friesen der kleinasiatisch römischen Theater. Jagdszenen mit Eroten gab es am Proskenion des Theaters von Perge[6816], welches zur zweiten, severischen Bauphase gehört, und im zweiten Obergeschoss des Bühnenhauses von Aizanoi[6817] Jagdszenen gab es auch am Proskenion in Sagalassos[6818]; lokale Götterbilder finden sich in Hierapolis, Nysa und Perge[6819]. G. Kleiner[6820] weist die Friese in Miletos dem rückwärtigen Umbau, also nicht der Bühnenwand zu, ohne dass dafür Gründe angegeben werden. In Analogie zu den übrigen Denkmälern erscheint es eher wahrscheinlich, dass die Friese auf der Bühnenseite und damit für die Zuschauer im Theater sichtbar angebracht gewesen sind. Die Friese werden mit dem Einbau des dritten Stockwerks der Bühnenwand verbunden, welche in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts, vielleicht erst um 200 n. Chr. zu datieren ist. Unsicher bleibt, ob Friese aus dem hellenistischen Theater auf der Burg von Pergamon zum Bühnengebäude der römischen Bauphase gehört haben[6821].

6810 Dies gilt auch für Thugga in Nordafrika und für das grosse römische Theater von Gortyn, cf. oben 652, Anm. 6802.

6811 cf. Bayburtluoğlu, AnadoluYil 1, 1986, 18, Abb. 3.

6812 Dazu oben 471.

6813 cf. oben 596–599.

6814 cf. oben 603–606.

6815 Fuchs, Theater 133 kannte nur die Beispiele von Hierapolis, Perge und Side. Reliefschmuck ist auch für eine Reihe von westlichen Theatern bezeugt, die Belege hat Fuchs, Theater 132–140 zusammengestellt und diskutiert. cf. auch Sturgeon, Corinth 9, 2 a. O. (oben Anm. 5979) 124–129; dort 125 die Belege aus Griechenland. Bemerkungen zu den Friesdekorationen der einzelnen Theater auch oben 452f. Im Katalogteil zu den einzelnen Bauten wird jeweils darauf hingewiesen.

6816 cf. oben 598.

6817 cf. oben 603.

6818 cf. oben 598.

6819 cf. oben 603–605.

6820 cf. Kleiner, Milet a. O. (oben Anm. 6416) 70 mit Abb.44f.

6821 cf. den Katalogteil *s. v.* Pergamon: hellenistisches Theater auf der Burg.

Manche Bühnenwände haben einen Statuenschmuck aufgewiesen, doch ist die Quellenlage sehr unausgeglichen. Nur für einzelne Bauten ist bekannt, dass Statuen vorhanden gewesen sind. Schon im Theater von Aphrodisias aus den ersten Jahren der Herrschaft des Octavian-Augustus, wo erstmals im Osten des römischen Reiches eine *scaenae frons* nachzuweisen ist, waren monumentale Skulpturen in der Bühnenwand aufgestellt[6822]. In Nischen standen drei Monumentalstatuen, die Apollon und zwei Musen mit tragischen Masken darstellten[6823]. Darüber hinaus sind im Theater zahlreiche weitere plastische Werke, Kaiserporträts, Privatporträts und Idealplastik, gefunden worden[6824]. Besonders evident ist der Zusammenhang zwischen der Statuenaufstellung und einem aktuellen Ereignis im Theater C in Troia, wo im Zentrum der Bühnenwand eine Panzerstatue Kaiser Hadrians stand, welche im Zusammenhang mit der Erneuerung des Theaters aus Anlass des Kaiserbesuchs von 124 n. Chr. dort aufgestellt worden ist[6825]. Wie aus der Stifterinschrift der Aristonoe (cf. hier *Taf.* 163, 490) hervorgeht, muss es noch weiteren Statuenschmuck gegeben haben[6826]. Grössere Gruppen von Skulpturen kommen auch aus den Theatern von Ephesos[6827] und Hierapolis[6828]. In Side sind inschriftlich Statuen der Musen Euterpe, Melpomene, Erato, Thaleia und Polyhymnia an der Bühnenwand nachgewiesen[6829], welche in die Mitte oder in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. zu datieren ist. Daneben gab es im Obergeschoss auch nicht näher bezeichnete Götterstatuen von der Hand des Bildhauers .]μος, Sohn des Γλύκων[6830]. Marmorskulpturen, die zum Schmuck der Bühnenwand gehört haben dürften, sind im Theater von Ankyra in Galatien gefunden worden[6831]; es handelt sich um einen klassizistischen Götterkopf in Büstenform (?), um eine Paludamentumbüste wohl eines Kaisers, um eine männliche Sitzfigur im Mantel mit einer Schriftrolle auf den Knien, um eine nackte Männerfigur und um eine weibliche Mantelfigur, ein Gesamtprogramm ist nicht zu erkennen. Auch im Theater im Asklepieion von Pergamon sind Skulpturen gefunden worden, welche der Bühnenwand zugewiesen werden, und zwar in je zwei Exemplaren ein tanzender Satyr und die Gruppe des Hermes mit dem Plutosknaben sowie der Torso eines Kentauren[6832].

Vereinzelt ist auch Architekturplastik im engeren Sinn nachzuweisen. So war ein Parodostor des Theaters von Ankyra in Galatien mit einem plastischen Silenskopf geschmückt[6833]. In Perge gab es dekorative Giebelfiguren und weitere figürliche Dekorationen im Rahmen der Architekturornamentik[6834]. Wie weit ähnliche reiche Architekturdekorationen sonst verbreitet waren, lässt sich angesichts der aktuellen Forschungslage nicht abschätzen. Es fehlt eine zusammenfassende Behandlung des Skulpturschmucks, wie sie für die westlichen Theater vorgelegt worden ist[6835], wo die Phänomene römischer Ausstattungspraxis besser zu erfassen seien als im griechischen Osten[6836]. A. Can Özren[6837] hat es unternommen, an Hand der reichen und in Publikationen auch zugänglichen rundplastischen Skulpturfunde aus den drei Theatern von Aphrodisias, Ephesos und Hierapolis einige grundsätzliche Aussagen abzuleiten[6838]. Can Özren unterscheidet drei Kategorien von Skulpturen, Porträts der Kaiser und ihrer Familie, Idealplastik und Privatporträts. Überall lässt sich erkennen, dass die Erstausstattung während der Benutzungszeit der Bauten ergänzt worden ist, ohne dass die älteren Bildwerke entfernt worden sind[6839]. Insgesamt können die Figurenprogramme als politisch bezeichnet werden. Im Vordergrund standen die offiziellen und die privaten Bildnisse sowie Darstellungen von Gottheiten, welche mit dem Theater oder mit den Aufführungen verbunden waren[6840]. Im Gesamtbild ergeben sich im Einzelnen Unterschiede zur Situation im Westen, wobei die Selbstdarstellungen der städtischen Körperschaften und Bildnisse hellenistischer Könige auffallen[6841]. Hier äussert sich ein besonderes Traditions- und Selbstbewusstsein, der griechischen Bürgerschaften. Diese Ergebnisse müssen in Anbetracht der beschränkten

6822 Zu diesen A. Can Özren, Die Skulpturenausstattung kaiserzeitlicher Theater in der Provinz Asia, am Beispiel der Theater in Aphrodisias, Ephesos und Hierapolis, Thetis 3, 1996, 106f. und Katalogteil 122–124.

6823 cf. die vorläufige Rekonstruktion bei de Chaisemartin/Theodorescu, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 44, Abb. 12.

6824 Zur Analyse der Bühnenwand von Aphrodisias cf. oben 514f.

6825 cf. Rose, StTroica 4, 1994, 91–93, Abb. 18–21.

6826 cf. Rose, StTroica 4, 1994, 90.

6827 cf. Can Özren, Thetis 3, 1996, 107f. und Katalogteil 124–127.

6828 cf. Can Özren, Thetis 3, 1996, 108f. und Katalogteil 127f.

6829 Nollé, IK 44 a. O. (oben Anm. 6144) 464f., no. 144.

6830 Nollé, IK 44 a. O. 458f., no. 140.

6831 cf. Bayburtluoğlu, AnadoluYil 1, 1986, 15, Abb. 12–16.

6832 Wiegand, 2. Bericht a. O. (oben Anm. 6310) 26.

6833 cf. Bayburtluoğlu, AnadoluYil a. O., 15, Abb. 17.

6834 cf. N. Atik, AA 2000, 298–322, besonders Abb.15f. 23f. 33f. 42.

6835 cf. Fuchs, Theater (1987).

6836 So Fuchs, Theater XI.

6837 cf. A. Can Özren, Die Skulpturenausstattung kaiserzeitlicher Theater in der Provinz Asia, am Beispiel der Theater in Aphrodisias, Ephesos und Hierapolis, Thetis 3, 1996, 99–128.

6838 Zum unterschiedlichen Forschungsstand Can Özren, Thetis 3, 1996, 104–106.

6839 cf. Can Özren, Thetis 3, 1996, 102f. 113f.

6840 cf. Can Özren, Thetis 3, 1996, 103.

6841 cf. Can Özren, Thetis 3, 1996, 114–121.

Materialbasis der Untersuchung durch weitere Forschung zu den Skulpturprogrammen in den Theatern Kleinasiens bestätigt werden[6842].

Kleinasiatische Bühnenhäuser mit dreigeschossiger Bühnenwand

Bei den westlichen Theatern in Italien sind neben zweigeschossigen nicht selten auch dreigeschossige Bühnenfronten nachzuweisen[6843], wie sie bereits von Vitr. VII 6 genannt werden. In Kleinasien sind die Bühnenfronten in der Regel zweigeschossig, Sagalassos weist sogar nur ein einziges Geschoss auf. Dreigeschossige Bühnenwände waren nur in wenigen Bauten vorhanden, und es handelt sich dabei um eher späte Neubauten und um Erweiterungen bestehender Bühnengebäude[6844]. Die Seltenheit dreigeschossiger Bühnengebäude hängt mit dem Umstand zusammen, dass deren Breite, anders als im Westen, meist deutlich hinter der Koilonbreite zurückbleibt[6845], wie ja überhaupt die Verbindung zwischen Koilonbereich und Bühnengebäude weniger eng ist als bei den westlichen Theatern. Die Dreigeschossigkeit hat in Kleinasien daher auch weniger funktionale Gründe, als dass sie einem gesteigerten Repräsentationsbedürfnis entsprochen hat. Dies zeigt sich darin, dass in fast allen Fällen das dritte Säulengeschoss erst sekundär eingebaut worden ist.

Bei einigen kleinasiatisch römischen Theatern wurde die Architekturfront in severischer Zeit dreigeschossig ausgestaltet. In Perge handelte es sich um eine sekundäre Aufhöhung der spätantoninischen Bühnenfront, während in Hierapolis, in Nysa und in Side die ganze Bühnenfront zusammen mit dem Proskenion dreigeschossig erneuert worden ist. In derselben Zeit wurden auch bei den Bühnenhäusern der umgebauten hellenistischen Theater in Ephesos (Phase 5) und Miletos (Phase 5) ein drittes Architekturgeschoss aufgesetzt. Für das grosse Theater von Smyrna, welches nach einem Erdbeben im Jahr 178 n. Chr. neu errichtet wurde, ist ebenfalls eine dreigeschossige Bühnenfront angenommen worden[6846], was auf Grund der beträchtlichen Gesamthöhe des Koilons durchaus wahrscheinlich ist, sich jedoch nicht mehr verifizieren lässt. Auch in Aizanoi war ein zusammen mit dem zweiten Geschoss sekundär errichtetes drittes Geschoss vorhanden[6847], das jetzt in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. datiert wird. Auch das Theater A in Troia hat eine dreigeschossige Bühnenfront gehabt[6848]; allerdings sind bisher keine genaueren Angaben vorgelegt worden. Das Theater fällt auch hinsichtlich des Bühnenhaustypus aus dem Rahmen des in Kleinasien Üblichen. Eine eingehendere Beurteilung ist angesichts der Publikationslage nicht möglich; doch ist zu vermuten, dass das Theater A in Troia besonders eng von westlichen Vorbildern abhängig gewesen ist[6849]. Im Folgenden muss es jedenfalls ausser Betracht bleiben. Für das in augusteischer Zeit erneuerte Bühnenhaus von Stratonikeia ist eine dreigeschossige Bühnenfront rekonstruiert worden[6850], welche eine dorische Ordnung, eine Ordnung mit korinthisierenden Schmuckkapitellen und Blattkapitellen und eine korinthische Ordnung aufgewiesen hat. Eine Rekonstruktion im Einzelnen, welche über die schematische Gesamtrekonstruktion hinausgeht, ist bisher allerdings nicht vorgelegt worden. Auch für Metropolis nimmt der Ausgräber eine dreigeschossige Bühnenfront an[6851], doch fehlt auch hier bisher eine genauere Begründung. Schliesslich hat der Ausgräber für das deutlich kleinere Theater im Asklepieion in Pergamon eine dreigeschossige Bühnenfront rekonstruiert[6852].

Eine verlässliche Aufrissrekonstruktion liegt für Perge vor[6853]. Hier nimmt das dritte Geschoss den Rhythmus der bestehenden geraden Fassade auf. Allerdings ist die Säulenordnung zurückgesetzt und steht oberhalb der eigentlichen Bühnenwand[6854]. Dahinter liegt eine Blendwand, rückwärtige Räume wie in den unteren Geschossen waren nicht vorhanden. Die Säulenhöhe ist nur wenig geringer, die Ordnung wie im zweiten Geschoss komposit. Die Nischenanordnung

6842 cf. Can Özren, Thetis 3, 1996, 122. Auf Grund von Repliken der Dresdener Gruppe mit Satyr und Hermaphrodit aus den Theatern von Side und Daphne, wo zwei Gruppen symmetrisch aufgestellt waren, vermutet A. Retzleff einen besonderen thematischen Bezug zum Theater, cf. AJA 111, 2007, 459–472.

6843 Dazu schon oben 515. Die Geschosszahl wurde von der Caveagrösse determiniert.

6844 Zu den kleinasiatischen Bühnenfronten zusammenfassend auch Gros, L'architecture romaine 303f., wo als Beispiele Miletos, Ephesos, Hierapolis, Sagalassos, Termessos und Aspendos angeführt werden. *Quant au décor de la scaenae frons, il présente, dans les édifices de l'époque impériale, une monumentalité remarquable qui n'exclut pas, toutefois, une certaine monotonie* (Gros a. O.).

6845 cf. oben 595. 632.

6846 cf. die rekonstruierte Schnittzeichnung bei Berg/Walter, AM 47, 1922, Taf. 3, 1.

6847 cf. oben 614 und die Rekonstruktion bei Rohn, in: Macht der Architektur – Architektur a. O. (oben Anm. 6190) 218, Abb. 11.

6848 cf. schon oben 623.

6849 So schon oben 623.

6850 Mert, Der Theater-Tempelkomplex a. O. (oben Anm. 6445) 191, Abb. 11. Jetzt auch Mert, IstForsch 2008 a. O. (oben Anm. 426) 102, Abb. 13.

6851 cf. R. Meriç, Metropolis. City of the Mother Goddess (2004) 89.

6852 cf. Wiegand, 2. Bericht a. O. (oben Anm. 6310) 26, Abb. 14. Deubner, Das Asklepieion a. O. (oben Anm. 6528) 46, Abb. 40.

6853 cf. Öztürk, AA 2000, Abb. 4 neben S. 290.

6854 cf. Inan u. a., AA 2000, 289, Abb. 3 unten.

ist gegenüber derjenigen des zweiten Geschosses versetzt, welche ihrerseits gegenüber dem ersten Geschoss versetzte Nischen aufweist[6855]. In den Nischen finden sich Rundbogenfenster nach aussen. Oben wird der Aufbau durch einen grossen syrischen Giebel mit liegenden Flussgöttern in den Zwickeln abgeschlossen; die bereits im Hauptgeschoss angelegte Hervorhebung der Mitteltür wird so bis oben durchgehalten. Seitlich finden sich abwechselnd Rundgiebel und Spitzgiebel. Die Gesamthöhe der Fassade bis zur Giebelspitze betrug mit Einschluss des Proskenions 36 Meter! Dass das dritte Geschoss auf die ebenfalls sekundär eingebaute *porticus in summa cavea* Bezug nimmt, wurde schon angemerkt[6856].

Auch für Ephesos ist eine Rekonstruktion des dreigeschossigen Aufrisses erarbeitet worden. H. Hörmann hatte 1925[6857] den ursprünglich von den Ausgräbern vorgelegten Aufriss[6858] kritisch diskutiert und seinen eigenen Rekonstruktionsvorschlag ausführlich erläutert und als *nur in den wesentlichen Zügen gesichert* bezeichnet hat[6859]; A. Öztürk hat diesen Vorschlag gestützt auf die Analyse der erhaltenen Werkstücke weiter präzisiert[6860] und einen in den wesentlichen Zügen gesicherten Aufriss erarbeitet. Im Unterschied zu Perge ist das Bühnenhaus in Ephesos bezogen auf die Gesamtbreite des Koilons oder auf den Orchestra-Durchmesser viel weniger breit. Dies hängt damit zusammen, dass es sich um das ursprüngliche hellenistische Bühnengebäude handelt, welches in römischer Zeit umgebaut worden ist[6861]. Auch die Gesamthöhe ist mit etwas 25 m geringer als in Perge. Folgt man der Rekonstruktion nach Öztürk, ist das hinzugefügte dritte Säulengeschoss korinthischer Ordnung im Aufriss schlichter[6862], denn Nischen zwischen den Säulen scheinen, abgesehen von zwei Elementen im Hauptgeschoss, zu fehlen, sind jedenfalls offenbar nicht nachgewiesen. Wie in Perge ist das dritte Geschoss zurückgesetzt und sitzt ganz über der Frontwand des Bühnenhauses, und wie dort ist es hinten durch eine Blendmauer abgeschlossen Allerdings sind vom dritten Geschoss nur vergleichsweise wenige Elemente erhalten. Wie in Perge[6863] sassen wohl über dem oberen Gebälkabschluss zusätzliche Giebel, wie Öztürk annimmt[6864], insbesondere auch ein grösserer Mittelgiebel, welcher den Giebel des zweiten Geschosses aufgenommen hat[6865]. Für Ephesos sind die Kenntnisse vom Aufriss der Bühnenfront somit im Wesentlichen, wenn auch nicht bis in alle Einzelheiten gesichert.

Auch für das römische Theater in Hierapolis liegt jetzt eine umfassende Gesamtpublikation mit einer zeichnerischen Dokumentation vor[6866]. Hier ist die ganze Bühnenwand ein severischer Neubau, während in Perge, wo auch das das Proskenion erneuert wurde, und in Ephesos das dritte Geschoss wie erwähnt sekundär aufgesetzt worden sind. Auch für Hierapolis ist die Aufrissrekonstruktion nicht bis in die Einzelheiten gesichert[6867]. Die Proskenionfront von Hierapolis weist in der Gesamtgliederung grosse Ähnlichkeiten zu Perge[6868] auf. Auch der dreigeschossige Aufbau der Bühnenwand in Hierapolis ist, bei allen Unterschieden im Detail, mit den Bühnenwänden von Perge und Ephesos durchaus vergleichbar. Bemerkenswert ist, dass in Hierapolis Giebelelemente zur Betonung der Mittelachse zu fehlen scheinen.

Für Miletos gibt es eine neuere Untersuchung zum ersten römischen Bühnenhaus mit der zweigeschossigen Bühnenwand[6869]. Für das zweite römische Bühnenhaus liegt dagegen bloss ein vorläufiger kurzer Bericht vor[6870]. Danach ist das zweite Geschoss beim Umbau vollständig neu gebaut und das dritte Geschoss hinzugefügt worden, wobei die umgearbeiteten älteren Bauglieder wieder versetzt worden sind. Der Grundriss der Bühnenwand mit einer flachen Kurvennische ist jedoch beibehalten. Eine Tabernakelversetzung lässt sich zwischen dem zweiten und dem dritten Geschoss beobachten, während sie beim ersten römischen

6855 Das älteste Beispiel für eine solche Tabernakelversetzung in Kleinasien ist das erste römische Bühnenhaus von Milet wohl aus neronischer Zeit, cf. Altenhöfer, in: Milet 1899–1980 a. O. (oben Anm. 6412) 170. 172.

6856 cf. oben 649.

6857 cf. Hörmann, JdI 38/39, 1923/24, 275–345.

6858 cf. G. Niemann, Die römische Bühnenwand, in: Heberdey/Niemann/Wilberg, FiE 2 a. O. (oben Anm. 38) 53–94.

6859 cf. Hörmann, JdI 38/39, 1923/24, 297.

6860 A. Öztürk, Zur scaenae frons des Theaters in Ephesos, Architectura 35, 2005, 4–14, Abb. 1–7. Dazu A. Öztürk, OeJh 75, 2006, 215, Abb. 125, wo die erhaltenen Bauglieder eingetragen sind.

6861 Dazu schon oben 175.

6862 cf. Öztürk, Architectura 35, 2005 a. O. 9, Abb. 5.

6863 cf. Öztürk, AA 2000, Abb. 4 neben S. 290.

6864 Öztürk, Architectura 35, 2005, 9, Abb. 5.

6865 Fragmente des Giebelbogens scheinen erhalten zu sein, cf. Öztürk, OeJh 75, 2005, 215, Abb. 15.

6866 D. De Bernardi Ferrero/G. Ciotta/P. Pensabene, Il teatro di Hierapolis di Frigia (2007); darin bes. 91–93 mit Taf. 18. 20. cf. schon F. Cerasa, Geometrie formali per il rilievo del teatro di Hierapolis, in: D. De Bernardi Ferrero (Hrsg.), Saggi in onore di Paolo Verzone. Hierapolis, scavi e ricerche 4. Archaeologica 137 (2002) 64, dis. 20.

6867 Dazu De Bernardi Ferrero/Ciotta/Pensabene, Il teatro a. O. 92f.

6868 cf. Öztürk, AA 2000, 292, Abb. 5.

6869 cf. Altenhöfer, in: Milet 1899–1980 a. O. (oben Anm. 6412) 165–174.

6870 cf. F. Krauss, in: Bericht über den 6. internationalen Kongress für Archäologie, Berlin 1939 (1940) 392f., Taf. 36f., insbesondere die Rekonstruktionszeichnung Taf. 37, a.

Bühnenhaus in Miletos zwischen dem ersten und dem zweiten Geschoss vorhanden war[6871]. Sehr schlicht wirkt in Miletos der obere Abschluss der Bühnenwand, wo das gerade Gebälk nur durch einen Bogen über dem Mittelintercolumnium unterbrochen wird. Nach F. Krauss, welcher die Rekonstruktion der jüngeren Bühnenfassade von Miletos vorgestellt hat, ist diese gesichert[6872]; überprüfen lässt sich dies allerdings auf Grund der Veröffentlichung nicht[6873].

Die dreigeschossige Bühnenfront von Side ist 2006 ebenfalls rekonstruiert worden[6874]. Ihre Höhe betrug mindestens 24,7 m[6875]. Sie war ein einheitlicher Bau und das dritte Geschoss war, anders als bei den bisher genannten Bauten, nicht zurückgesetzt[6876], dahinter lagen, wie in den unteren Geschossen, Räume. Der Gesamteindruck entspricht den anderen schon vorgestellten Bauten, auch wenn wiederum Unterschiede im Einzelnen vorhanden sind. Die Mittelachse ist hier durch einen etwas grösseren mittleren Giebel zuoberst hervorgehoben.

Auch in Nysa wurde die Bühnenfront in severischer Zeit erneuert[6877]. Der Aufbau ist einheitlich, das dritte Geschoss ist hier wieder etwas zurückgesetzt, die Architektur steht vor einer Blendwand. Allerdings sind die erhaltenen Bauglieder wenig zahlreich, eine Rekonstruktion im Einzelnen ist nicht mehr möglich[6878]. Dennoch ist deutlich, dass auch diese Fassade im Wesentlichen den anderen besprochenen Fassaden entspricht.

Für Aizanoi liegt zwar eine graphische Rekonstruktion der Fassade vor[6879], doch lässt sich diese bisher nicht näher überprüfen. Der Aufriss des Bühnenhauses im Theater im Asklepieion von Pergamon, wie er vorgeschlagen wurde, steht neben den hier besprochenen Monumenten für sich. Im Einzelnen ergeben sich zwischen der Rekonstruktionszeichnung und dem veröffentlichten Modell nicht unwesentliche Unterschiede, besonders beim oberen Abschluss des dritten Geschosses. Bis zu einer wissenschaftlich begründeten Vorlage des Monuments bleibt der Bau daher besser unbeachtet.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass unsere Kenntnisse der nicht sehr zahlreichen dreigeschossigen Bühnenfassaden in Kleinasien, was die architektonische Umsetzung im Einzelnen angeht, mittlerweile recht gut sind. Deutlich ist, dass sie im Rahmen des Bedürfnisses nach Vorführung von Pracht und nach repräsentativer Wirkung zu verstehen sind, Aspekte, welche früher schon zur Einführung des kleinasiatisch römischen Theatertyps und zum Umbau zahlreicher hellenistischer Bühnenhäuser seit dem Beginn der Kaiserzeit geführt haben.

Hellenistische Tradition, kleinasiatisch römische Vorbilder und westliche Tradition: Zusammenfassende Bemerkungen

Die Untersuchung der Theater in Kleinasien[6880], welche mit Sicherheit oder doch mit guter Wahrscheinlichkeit in der Kaiserzeit errichtet worden sind, hat ergeben, dass unter diesen Neubauten drei Grundrisstypen unterschieden werden müssen, nämlich Theater vom kleinasiatisch römischen Typus, Theater vom westlich römischen Typus und Theater in hellenistischer Tradition, die bisher als besonderer Typus nicht herausgearbeitet worden sind. Dazu kommt eine grosse Anzahl von hellenistischen Theaterbauten, welche in der Kaiserzeit umgebaut worden sind.

Der wichtigste Bautypus ist der kleinasiatisch römische, auch wenn nur eine kleinere Gruppe von Bauten diesen vertritt[6881]. Es handelt sich zumeist um grössere und repräsentative Theater. Der Typus kombiniert ein überzogenes Koilon griechischer Tradition mit einem Bühnenhaus mit einer Säulenfassade und einem hohen Proskenion hellenistischer Art. Dieser neue Bautypus wurde in Kleinasien ausgebildet, indem die hellenistische Theaterbautradition mit Elementen des westlichen Theaterbaus bereichert worden ist. Nach Ausweis der erhaltenen Denkmäler ist der Bautypus auf Kleinasien beschränkt geblieben. Er scheint im 1. Jahrhundert

6871 In Perge ist die Tabernakelversetzung dagegen zweimal zur Anwendung gekommen, cf. oben 655.

6872 cf. Krauss, in: Bericht a. O. 392: *Wir sind in der glücklichen Lage, ihn* (d. h. den architektonischen Aufbau) *mit Sicherheit rekonstruieren und unsere Rekonstruktion beweisen zu können*.

6873 Ein echt römisches niedriges *pulpitum*, wie Krauss, in: Bericht a. O. 391 annimmt, hat es in Miletos jedenfalls nicht gegeben, das allerdings nur etwa 2 m hohe Proskenion weist vielmehr drei Türen in die Orchestra auf und war begehbar. cf. die Rekonstruktonszeichnung bei Altenhöfer, in: Milet 1899–1980 a. O. Taf. 22.

6874 cf. R. Günay, Side Antik Tiyatrosu Sahne Binası 1992–2006 Yılları Çalişmaları Sonucu. Ön Rapport, in: Euergetes, Festschrift für Prof. Dr. Haluk Abbasoğlu zum 65. Geburtstag (2008) 541–555.

6875 cf. die Masstabelle bei Günay, Side Antik Tiyatrosu a. O. 550.

6876 cf. Günay, Side Antik Tiyatrosu a. O. 552, Abb. 4.

6877 cf. Kadioğlu, Die Scaenae frons a. O. (oben Anm. 511) Beil. 5.

6878 cf. Kadioğlu, Die Scaenae frons a. O. 83.

6879 Rohn, in: Macht der Architektur a. O. (oben Anm. 6190) 218, Abb. 11.

6880 **Zusammenfassende Bemerkungen zu den kleinasiatischen Theatern** römischer Zeit finden sich bei Gros, L'architecture romaine 301–304, welcher die Mehrzahl der hier oben herausgearbeiteten Besonderheiten ebenfalls nennt. Auf eine Bezugnahme im Einzelnen wird hier verzichtet werden. Im Allgemeinen bleibt Frézouls, Le théâtre romain et la culture urbaine a. O. (oben Anm. 2649) 121f. Zu den Theatern in Lykien zusammenfassend Isler, Theaterbauten in Lykien a. O. (oben Anm. 268) 303–316.

6881 Dazu oben 590–616.

n. Chr. in Westkleinasien ausgebildet worden zu sein und hat mit den grossen Theatern in Pamphylien in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts eine zweite Blüte erlebt.

Nicht sehr häufig belegt sind in Kleinasien Theater des westlichen Bautypus mit einer festen Verbindung zwischen dem halbkreisförmigen Koilon und dem Bühnenhausbereich und mit einer niedrigen *pulpitum*-Bühne oder, in vielen Fällen, mit einem hohen Proskenion[6882]. Abgesehen von einer möglichen Ausnahme, Alexandreia Troas, sind die Bauten immer an das Gelände angelehnt. Weiterhin werden Quaderschalen für Umfassungsmauern und Analemmata bevorzugt, auch wenn diese Koila im Innern in *caementa*-Technik errichtet sind. Der westliche Theatertypus hat sich in Kleinasien nie wirklich durchsetzen können.

Erstaunlich ist, dass bei einer dritten Gruppe kleinasiatischer Theater der hellenistische Theatertypus hat überleben können[6883]. Auch hier geht es nur wenige Bauten. Zwar wurde die Halbkreisform westlicher *caveae* aufgenommen, doch wurde sie mit einem freistehenden Bühnenhaus hellenistischer Tradition verbunden, das ohne bauliche Verbindung vor das Koilon gesetzt ist.

Wie oft einzelne hellenistische Theater auch in der Kaiserzeit weiter benutzt worden sind, ohne dass es zu Umbauten kam, lässt sich im Einzelfall meist nicht mehr erkennen. Ohne römische Umbauten blieben in Kleinasien nach Ausweis der bekannten Baureste mit Sicherheit das griechische Theater in Balbura[6884], Euromos, Herakleia am Latmos, Kadyanda, Kastabos, Kedreai, Kyaneai, das Theater im Letoon, Notion, das Theater im Panionion, Phokaia[6885], Pinara und auch das unfertige späthellenistische Theater von Magnesia am Mäander. Nicht zufällig handelt es sich fast durchwegs um Bauten in Städten, die in der Kaiserzeit keine grössere Bedeutung hatten und oft schon im Hellenismus eher bescheidene Zentren waren.

Bemerkenswert ist die vergleichsweise grosse Zahl umgebauter Theater griechischer Zeit, wobei die Umbauten in der Regel den Bühnenhausbereich betrafen. Dabei war weniger eine neue Aufführungspraxis Anlass für die Neugestaltung als die Möglichkeit, den Repräsentationsanspruch der Bühnenfassade durch Übernahme oder Anlehnung an die westlich römische *scaenae frons* zu steigern. Der hellenistische Bühnenhaustypus mit seiner schlichten Bühnenwand muss als altmodisch empfunden worden sein. Neben völlig neu errichteten Bühnenhäuser nach dem Vorbild der kleinasiatisch römischen Bauten, wie sie etwa in Ephesos oder Miletos vorhanden sind, stehen Bauten, die nur minimal angepasst worden sind, indem eine Säulenordnung vor die bestehende hellenistische Bühnenfassade gestellt worden ist.

Für ein Gesamtbild des kaiserzeitlichen Theaterbaus in Kleinasien sind auch die nur inschriftlich bezeugten Bauten mit einzubeziehen. Diese sind nicht sehr zahlreich, offensichtlich, weil sich in Kleinasien mehr als in anderen Gebieten die Baureste vieler Theater erhalten haben. Nur vier unter den inschriftlich genannten oder sonst indirekt bezeugten Bauten, Ikonion, Kaisareia Germanike[6886], Lagina[6887] und Melitine[6888] sind in die Kaiserzeit datiert. Abydos geht noch in die klassische Zeit zurück, Herakleia Pontike, Kalchedon, Skepsis, Theangela und Tigranokerta sind Bauten hellenistischer Zeit, von denen nicht bekannt ist, ob sie in der Kaiserzeit allenfalls umgebaut worden sind. Sestos, das gegenüber Abydos auf der europäischen Seite des Hellespont lag, ist späthellenistisch oder frühkaiserzeitlich. Ganz ohne Datierung bleiben Hermokapeleia, Magnesia am Sipylos und Nikomedeia, dessen Zerstörung im Jahr 358 n. Chr. überliefert ist[6889]. Angesichts dieser Dokumentationslage, aber auch angesichts ihrer geringen Anzahl können diese Theater wenig zur Baugeschichte beitragen.

Insgesamt bleibt der kleinasiatische Theaterbau traditionell und damit konservativ. Innerhalb der römischen Theaterarchitektur zeigt er jedoch eine einzigartige Selbständigkeit. Während die römische *scaenae frons* als prächtige Schaufassade in der grossen Mehrzahl der Fälle in grösserem oder geringerem Ausmass übernommen worden ist, werden daneben traditionelle Elemente weitergeführt. Auffällig ist die Vorliebe für ein hohes Proskenion; das *pulpitum* ist dasjenige Element des westlich römischen Theatertypus, welches am wenigsten Aufnahme in Kleinasien gefunden hat. Typisch ist auch die Vorliebe für einen überzogenen Koilongrundriss, welcher ausgerechnet beim anspruchsvollsten neu entwickelten kleinasiatisch römischen Grundrisstypus weitergeführt wird. In der Vorliebe für die traditionelle Koilonform liegt sicher mit

6882 Dazu oben 627–637.

6883 Dazu oben 637–642.

6884 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

6885 Dieses Theater wurde bereits im 1. Jahrhundert n. Chr. aufgegeben, ist aber vielleicht erst zu Beginn der Kaiserzeit errichtet worden. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

6886 Die Stadt ist erst in augusteischer Zeit gegründet worden. Das Theater ist in Form eines Münzbildes bezeugt.

6887 Falls die Inschrift auf ein Theater an diesem Ort bezogen werden kann und nicht Stratonikeia betrifft. cf. den Katalogteil *s. v.*

6888 In der späten Schriftquelle werden Theater im *pluralis* genannt, also mindestens zwei Bauten, die frühestens in traianischer Zeit errichtet worden sind.

6889 Ob die Inschriften aus Pednelissos (Kozan) mit einem Theater zu verbinden sind, bleibt offen. cf. den Katalogteil *s. v.*

ein Grund, dass die Umbautätigkeit in der Kaiserzeit fast ausschliesslich den Bühnenhauskomplex betroffen hat.

Auch im Einzelnen werden hellenistische Bauelemente in der Kaiserzeit weitergeführt. Dazu gehören Radialkorridore in den Koilonflügeln einiger Theater, aber auch die dekorative Fassadenwirkung von Hausteinmauern. Aus der hellenistischen Bautradition hergeleitet ist die fast durchgehende Bevorzugung von geraden Bühnenfronten und von fünf Bühnentoren[6890] (im Gegensatz zu den drei bei römisch westlichen Theatern üblichen); nur gelegentlich ist eine mittlere Kurvennische nachgewiesen. Hellenistischen Ursprungs sind die trapezförmigen Proskenien bei den kleinasiatisch römischen Theatern. Bemerkenswert ist auch, dass selbst bei Theatern in westlicher Tradition eine ungerade Kerkiszahl überwiegt, wie sie im Westen eher selten vorkommt. Für die Sitzstufen wurden die einfach profilierte oder die komplexe Form hellenistischer Tradition fast durchwegs beibehalten. Quaderförmige Sitzstufen, wie sie im Westen die Regel sind, gibt es kaum.

Eine Weiterentwicklung lässt sich bei der Ausgestaltung der Aufgänge vom mittleren Diazoma in den oberen Rang beobachten; die bei kleinasiatischen Theatern griechischer Zeit gut belegte Lösung mit offenen, parallel zum Umgang geführten Aufgangstreppen in der Rückwand des Diazomas wird in der Weise umgestaltet, dass die Aufgänge verdeckt laufen und durch Türen in der Diazomarückwand zu erreichen sind. Eine weitere Innovation stellen die Steinplattenböden für die Proskenien dar, welche zunächst auf Stützen, später auf Bogen oder Gewölben aufsitzen. Eine Neuheit sind schliesslich die langen Friese an den Sockeln der Säulenordnungen und an anderen Stellen der Bühnenwand wie auch am Proskenion[6891].

Aber auch typisch westlich römische Elemente wurden in Kleinasien übernommen. So wurden die Koila im oberen Bereich vermehrt frei gebaut, insbesondere auch bei den kleinasiatisch römischen Theatern. Dabei wurde für die Gewölbe oft der aufwendige und kostenintensive Gewölbebau aus Haustein beibehalten, was wohl nur mit repräsentativen Ansprüchen erklärt werden kann. Ein westliches Element ist die *porticus in summa cavea*, welche aber selten bleibt. Ganz vereinzelt bleiben Tempelbauten im Scheitel des Koilons, und auch ein *balteus* ist kaum belegt.

46. Theater der Kaiserzeit im Osten 2: Vorderer Orient

Die kaiserzeitlichen Theater, welche in diesem letzten nach geographischen Kriterien organisierten Kapitel untersucht werden, bilden eine heterogene Gruppe. Es geht um die Theater römischer Zeit im Bereich der griechischen Reichshälfte mit Ausnahme der kleinasiatischen Theater und der Theater Griechenlands; auch die Bauten im Schwarzmeergebiet sind bereits oben[6892] zusammen mit den Theatern Griechenlands besprochen worden. Zu diskutieren bleiben die Theater in der Levante, in Ägypten, in der Kyrenaike und auf Zypern. Bei den Theatern der Kyrenaike hätte man auch erwägen können, diese im Zusammenhang mit dem westlichen Nordafrika zu behandeln[6893], und der Vergleich mit den dortigen Bauten wird im Folgenden zu ziehen sein. Auch was Zypern angeht, hätte man sich dazu entschliessen können, die Theater zusammen mit denjenigen in Kleinasien zu diskutieren[6894]; auch hier müssen allfällige Beziehungen im Auge behalten werden.

Anders als in Griechenland[6895] und in Kleinasien[6896] ist die Zahl der Theaterbauten, welche noch in die hellenistische Zeit zurückreichen und welche bereits früher im Zusammenhang der griechischen Theaterbauentwicklung besprochen worden sind, im nun zu behandelnden Bereich gering[6897]. Es sind dies in der Levante[6898] und in den östlichen Diadochenreichen *Aï Khanoum*, Babylon, Byblos und das grosse Theater in Dura Europos[6899]; dazu kommen vielleicht das grosse und das kleine Theater von Seleukeia am Tigris. Eine späthellenistische Datierung ist möglicherweise auch für einzelne syrische Kulttheater anzunehmen, auf die hier im Folgenden näher eingegan-

6890 Ch. Mauduit/J.-Ch. Moretti, REG 123, 2010, 531 haben darauf hingewiesen, dass Pollux IV 126, 1–2 die fünf Bühnentore als Möglichkeit genannt hat.

6891 Reliefschmuck hat es an Bühnenhäusern und Proskenien bzw. *pulpita* auch im Westen, cf. oben 452, in Nordafrika in Sabratha, cf. oben 559, und in Griechenland, etwa in Korinthos, in Delphoi und in Thasos gegeben; cf. oben 583f. Ausführliche Friesprogramme, wie sie in Kleinasien begegnen, sind dort aber nicht belegt.

6892 cf. 562.

6893 cf. oben 549–560.

6894 cf. oben 588–659.

6895 Die Theater aus vorrömischer Zeit sind oben 258f. zusammengestellt.

6896 Die Theater aus vorrömischer Zeit sind oben 256–258 zusammengestellt.

6897 Für eine Diskussion dieses Befundes cf. zuletzt Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. (oben Anm. 4792) 385–387. cf. schon E. Frézouls, AAS 2, 1951, 49f. E. Frézouls, Syria 36, 1959, 203–210. E. Frézouls, Les théâtres antiques de l'orient syrien, in: Atti del VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica, Roma, 1 (1961) 342–345.

6898 Zu den im Folgenden genannten Bauten cf. jeweils den Katalogteil *s. v.*

6899 Eine hellenistische Erbauungszeit erscheint wahrscheinlich.

gen wird. In Ägypten sind die hellenistischen Theater von Alexandreia und vielleicht Oxyrhynchos[6900] zu nennen; inschriftlich ist zudem eine Kranzstiftung im frühhellenistischen Theater von Ptolemais Hermaiou belegt. Hellenistisch sind in der Kyrenaike das griechische Theater von Apollonia (Marsa Susa), das Theater 1 von Kyrene und das obere Theater von Ptolemais. In Zypern gehen die Bauten in Kurion und Paphos im Ursprung auf die griechische Zeit zurück.

Die übrigen Theater im hier untersuchten Gebiet sind kaiserzeitliche Neubauten. Bekannt sind insgesamt 53 Monumente, nämlich Adraa (Der'a), das Theater von Kôm El-Dikka in Alexandreia, Antinoe, Antipatris, Apameia, das kleine Theater in Apollonia (Marsa Susa), Balagrai, Bostra, Caesarea Maritima, damaskos, Dora, das Heiligtumstheater in Dura Europos, Elusa, Gabala, Nordtheater und das Westtheater in Gadara, das Nordtheater, das Südtheater und das Theater von Birketein in Gerasa, Heliopolis, Iericho, Kanatha, die Theater 2, 3 und 4 in Kyrene, Kyrrhos, Laodikeia (Lathqiya), Legio, Neapolis (Nablus), Palmyra, Pella, das zentrale Theater und das Theater von Tell el-Kana'is in Pelusion, das grosse Theater und das kleine Theater sowie das Theatron im grossen Tempel in Petra, das grosse Theater in Philadelphia (Amman), Philippopolis (es Shaba), das byzantinische Theater und das sog. Odeion in Ptolemais, *Sahr*, Salamis, Samaria Sebaste, Seia, Sepphoris, Sidon, Skythopolis, Soloi, Sura, Tiberias und *Wadi es Sabrah*[6901]. Eine kaiserzeitliche Entstehung ist auch für die zehn Bauten in Abila, Arethusa, Askalon, Botrys, Dion (Dekapolis), Dionysias, Emmatha, Hierosolyma, Mamas und für das zweite Theater in Philadelphia (Amman)[6902] anzunehmen[6903], für deren Datierung es keine Anhaltspunkte gibt; doch liegen alle in der Nachbarschaft kaiserzeitlicher Theater und nirgends ist ein Hinweis auf eine frühere Datierung zu finden. Hinzu kommt das Theater von Amina, welches bisher nur im modernen Stadtbild identifiziert werden kann. Es liegt auf dem Gebiet der modernen Türkei, gehört aber auf Grund seiner geographischen Lage eher in den Zusammenhang der hier besprochenen Bauten.

Bei einigen der genannten älteren Theaterbauten im untersuchten Gebiet sind kaiserzeitliche Umbauphasen nachgewiesen, nämlich in Apollonia (Marsa Susa), Byblos, Oxyrhynchos, im Theater 1 von Kyrene sowie auf Zypern in Kurion und Paphos. Die meisten übrigen oben aufgeführten hellenistischen Theater sind jedoch schlecht bekannt; auch für manche unter ihnen kann eine weitere Nutzung in der Kaiserzeit nicht ausgeschlossen werden.

Schliesslich sind einige weitere Theater anzuführen, welche nur durch Schriftquellen bezeugt sind[6904] und kaiserzeitlich sein dürften, nämlich Arsinoe, Berytos, Gaza, Herakleopolis, *Kfer* bei Dêr Il-Meshkûk, Memphis, Panopolis, Sakkaia sowie ein nicht lokalisiertes, im Bau oder Umbau befindliches Theater in einem nicht bekannten Gauhauptort in Ägypten[6905]. Vielleicht noch in die hellenistische Zeit oder doch auf C. Iulius Caesar geht das Theater in Antiocheia am Orontes zurück[6906].

6900 Zu einer möglichen hellenistischen Datierung der ältesten Teile des erhaltenen Baus cf. den Katalogteil *s. v.*

6901 Ganz ungewiss bleibt die vermutete Existenz eines Theaters in Ptolemais, früher Akko.

6902 In Sergilla hat es wahrscheinlich kein Theater gegeben, die Identifikation beruht wohl auf einer falschen Interpretation der Sekundärliteratur. cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

6903 Beim Bau in Hippos handelt es sich um ein Odeion, cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

6904 Das inschriftlich bezeugte Theater von Ptolemais Hermaiou geht ins 3. Jahrhundert v. Chr. zurück, cf. den Katalogteil *s. v.*, dasjenige in Philadelphia (Kom el-Kharaba el-Kebir oder Kâum al-Ğirza) im Fayyum ist ins Jahr 253 v. Chr. datiert, cf. den Katalogteil *s. v.*

6905 cf. J. Schwartz, Papyri Variae Alexandrinae et Gissenses (1969) 43f. Derselbe Papyrus bei F. Preisigke/F. Bilabel, Sammelbuch Griechischer Urkunden aus Ägypten 10 (1971), Hrsg. von E. Kiessling, 190, no. 10651 A. Der Papyrus ist nach Preisigke/Bilabel in den Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr. zu datieren. Genannt werden in einem an den Strategen Apollonios gerichteten Brief Fundamente von Mauern und Säulen des Theaters, welche Massnahmen erforderlich machen. Der Papyrus bricht ab, bevor die Art der Massnahmen genannt wurde. S. Daris, Lo spettacolo nei papiri greci, AevAnt 1, 1988, 79, danach Sear RT 300 beziehen den Papyrus auf den Hauptort des Gaus Apollonopolis (Kom Isfaht), wo jedoch keine Reste eines Theaters bekannt sind. Nach freundlicher Auskunft von Thomas Kruse, Wien, könnte sich der Brief auch auf das Theater in Hermopolis, der Heimat des Apollonios beziehen. Nicht zu lokalisieren sind auch drei weitere in Papyrusquellen genannte Theater, cf. Daris, Lo spettacolo a. O. 81: E. Lobel/C. H. Roberts/P. E. Wegener, The Oxyrhynchus Papyri 18 (1941) 145–149, P. Oxy. 2190 (spätes 1. Jahrhundert n. Chr.); der Brief, in welchem in I 4 nebenbei auf nicht näher beschriebene Geschehnisse in Bezug auf das Theater angespielt wird, wurde wohl von Alexandreia, vielleicht auch von einer anderen Stadt zwischen Alexandreia und Oxyrhynchos abgeschickt. H.-A. Rupprecht, Sammelband griechischer Urkunden aus Ägypten 14 (1983) 327f., no. 11903, 10 (spätes 2. Jahrhundert n. Chr.); der Schreibende begegnet dem (nicht genauer bezeichneten) Anführer, welcher vom Theater kommt, der Fundort dieses Privatbriefs ist nicht bekannt, vielleicht Abotis (?) (= Aboutig). R. Pintaudi, Dai Papyri della Biblioteca medicea laurenziana (PLaur. III) (1979) 135, no. 106 (3. Jahrhundert n. Chr.); in dem nur teilweise lesbaren Privatbrief vielleicht aus dem Gau Arsinoites wird von einem unbekannten Objekt gesagt, es sei nahe dem Theater.

6906 cf. im Einzelnen unten 668.

Geographische Verbreitung und Chronologie

Kaiserzeitliche Theaterbauten in Ägypten

Bevor die Analyse der Bauten im Einzelnen erfolgen kann, ist eine genauere geographische Aufgliederung erforderlich. Auch sind allfällige Sondergruppen auszugliedern. Als eigene geographische Einheiten lassen sich Ägypten, die Kyrenaike und Zypern auffassen. In Ägypten, wo die Theaterbautätigkeit in der hellenistischen Zeit im Vergleich zu anderen Diadochenreichen eher bescheiden gewesen zu sein scheint[6907], kommen in der Kaiserzeit mit einem weiteren Theater in Alexandreia (Theater von Kôm El-Dikka), mit Antinoe und mit den zwei Bauten in Pelusion (zentrales Theater und Theater von Tell el-Kana'is) weitere monumentale Zeugnisse hinzu. Das Theater von Oxyrhynchos wurde vollständig erneuert. Ausserdem werden nicht weniger als sieben Theater in Papyrustexten erwähnt. Drei lassen sich lokalisieren, und zwar in Arsinoe, Memphis und Panopolis, ein viertes Theater stand in einem unbekannten Gauhauptort, drei weitere lassen sich nicht lokalisieren[6908]. Das Theater in Panopolis ist nur bekannt, weil in einem Dokument auf Papyrus zweimal von der daneben liegenden Bäckerei die Rede ist! In Arsinoe war ein ganzes Stadtquartier nach dem Theater benannt. In Oxyrhynchos wird als Adresse eines Papyrusbriefs die Theaterstrasse angegeben. In Memphis war der Stratege des Gaus *Aurelius Heraklammon* früher Epimeletes und Schlüsselverwalter des dortigen Theaters gewesen, offensichtlich ein ehrenvolles Amt! Beim Theater im unbekannten Gauhauptort ist auch von Säulen die Rede, was auf einen ansehnlichen Bau hindeutet. Es ist anzunehmen, dass diese zufällig erhalten gebliebenen Papyrusdokumente eine wohl recht intensive Theaterbauaktivität und Theaternutzung anzeigen, worin sich mit Sicherheit die intensive Durchdringung des inneren Ägypten mit der griechisch-römischen Kultur manifestiert. In manchen Gauhauptorten dürften Theater gestanden haben[6909].

Über die Zeitstellung der ägyptischen Bauten ist nur wenig Genaueres bekannt. Für kein einziges Bauwerk lässt sich eine Datierung ins 1. Jahrhundert n. Chr. sichern. Das Theater von Antinoe war im Jahr 138 n. Chr. im Bau, gehört also in die hadrianisch-antoninische Zeit. Auch das ältere, zentrale Theater in Pelusion wird, mit Blick auf den Stil der Architekturglieder, ins 2. Jahrhundert n. Chr. datiert. Der Brief, in welchem das Theater in einem unbekannten Gauhauptort genannt wird, ist in den Anfang des 2. Jahrhunderts datiert worden. Die weitgehende Erneuerung des Theaters von Oxyrhynchos[6910] erfolgte nicht später als im vorgerückten 2. Jahrhundert n. Chr. Das Theater von Memphis wird in einem Papyrusbrief genannt, der nach 212 n. Chr., aber noch in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts datiert wird; das Theater ist älter, doch lässt sich nicht abschätzen, um wie viele Jahre. Eine Datierung noch ins 2. Jahrhundert erscheint auf Grund des Kontextes aber wahrscheinlich. Erst im 3. Jahrhundert n. Chr. ist das Theater von Tell el-Kana'is in Pelusion errichtet worden. Es hat zudem offenbar erst bei einem Umbau vielleicht nach 325 n. Chr. eine Bühne erhalten, auch wenn wahrscheinlich scheint, dass es bereits im ursprünglichen Bauzustand für szenische Aufführungen genutzt wurde[6911]. Nachdem über die Benutzungszeit des älteren zentralen Theaters von Pelusion nichts bekannt ist, bleibt offen, ob das Theater von Tell el-Kana'is den älteren Bau ersetzt hat, oder ob beide gleichzeitig in Gebrauch waren. Vom Theater in Panopolis weiss man, dass es im Jahr 298 n. Chr. aufrecht stand, während dasjenige in Arsinoe nur allgemein in die Kaiserzeit datiert werden kann. Ein später Bau ist das Theater von Kôm El-Dikka in Alexandreia, welches nach den letzten Untersuchungen erst im Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr. errichtet worden ist[6912]. Möglicherweise handelt es sich hier auch um ein Odeion[6913]. Jedenfalls kann der Bau nicht das viel grössere hellenistische Theater in Alexandreia abgelöst haben, von dem allerdings nicht bekannt ist, ob es in der Kaiserzeit überhaupt noch aufrecht stand und benützt wurde. Das kleine Theater von Kôm El-Dikka wurde wohl im mittleren 4. Jahrhundert n. Chr.[6914] erstmals umgebaut. Nach einem weiteren Umbau im 6. Jahrhundert n. Chr.,

6907 cf. die hier oben aufgezählten Bauwerke in Alexandreia und vielleicht in Oxyrhynchos, dazu das inschriftlich bezeugte Theater von Ptolemais Hermou.

6908 cf. hier oben Anm. 6905.

6909 Eine politische Aufwertung erfuhren die Gauhauptorte unter Septimius Severus. cf. H. Bellen, Grundzüge der römischen Geschichte 2. Die Kaiserzeit von Augustus bis Diocletian (1998) 178f. Dazu SHA Sept. Sev. 17, 2.

6910 Falls es tatsächlich eine erste hellenistische Phase gegeben hat; cf. zu diesem Problem den Katalogteil *s. v.*

6911 Für die Einzelheiten cf. den Katalogteil *s. v.* Pelusion, Theater von Tell el-Kana'is.

6912 Die früher vorgeschlagene Datierung in die severische Zeit scheint von den Ausgräbern nunmehr aufgegeben zu sein. cf. den Katalogteil *s. v.* Alexandreia, Theater von Kôm El-Dikka.

6913 cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Zuletzt sind die Ausgräber jedoch wieder zum Schluss gekommen, dass es beim ursprünglichen Bau kein Dach gegeben hat. cf. W. Kolataj, in: Alessandria e il mondo ellenistico-romano, Atti del II Congresso Internazionale Italo-Egiziano, Alexandria 1993 (1995) 189f., Taf. 21, 3–4.

6914 Zur Münzdatierung cf. den Katalogteil *s. v.* Alexandreia, Theater von Kôm El-Dikka.

bei welchem das ursprünglich wohl nicht überdachte Theater überkuppelt wurde, hat der Bau als christliche Kirche gedient. Diese Kirche ist im 7. Jahrhundert n. Chr. zerstört worden. Über die Benutzungszeit der Bauten in Ägypten und über ihre Zerstörung ist nur wenig bekannt. Vom Theater von Tell el-Kana'is in Pelusion ist bekannt, dass es in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts n. Chr. noch aufrecht stand, und auch Oxyrhynchos scheint im 4. Jahrhundert n. Chr. noch funktioniert zu haben, da es in einem Papyrusdokument dieser Zeit als Thema für eine Rechenaufgabe benutzt worden ist. Trotz der spärlichen Angaben soll versucht werden, einige allgemeine Schlüsse zu ziehen. Es scheint, dass die kaiserzeitliche Theaterbautätigkeit in Ägypten erst im 2. Jahrhundert n. Chr., spätestens in der hadrianischen Zeit einsetzte. Einzelne Neubauten sind im 3. und sogar noch im frühen 4. Jahrhundert n. Chr. errichtet worden. Über die Zerstörung von Theatern in der Kaiserzeit wissen wir nichts und es macht durchaus den Anschein, dass die Theater bis zum Ende der heidnischen Antike gedient haben. Ob mit dem Sieg des Christentums oder mit der arabischen Eroberung dann eine systematische Zerstörung eingesetzt hat, bleibt offen.

Die kaiserzeitlichen Theater der Kyrenaike

Die wichtigsten Städte in der Kyrenaike, Apollonia (Marsa Susa)[6915], Kyrene und Ptolemais[6916], hatten bereits in der griechischen Zeit ihr Theater, was nicht erstaunen kann, denn es handelt sich um griechische Gründungen, die teilweise noch in die archaische Zeit zurückgehen. Griechische Theater hat es wohl auch in den anderen Städten der libyschen *Pentapolis*[6917], neben Barke[6918], zu welchem als Hafenstadt Ptolemais gehörte, Taucheira/Arsinoe[6919] und Berenike[6920], gegeben. In der Kaiserzeit wurde das Theater 1 von Kyrene mehrfach umgebaut, drei weitere neu gebaute Theater kamen hinzu. In Apollonia (Marsa Susa) sind zwei römische Umbauphasen nachgewiesen; ausserdem wurde ein weiteres kleines Theater, möglicherweise auch ein Odeion[6921] gebaut. Nur in Ptolemais scheint das hellenistische Theater aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. nicht weiter benutzt worden zu sein. An seiner Stelle wurden zwei kaiserzeitliche Anlagen errichtet[6922]. Abgesehen von den drei genannten Städten ist nur ein einziger Theaterneubau in der Kyrenaike bekannt, in Balagrai, wo das Theater im Zusammenhang mit einem Asklepiosheiligtum errichtet worden ist.

Der Theaterbau hat somit in der Kyrenaike eine durchlaufende Tradition seit der frühhellenistischen Zeit[6923]. In Apollonia (Marsa Susa) erhält das hellenistische Theater im Jahr 92/93 n. Chr., wie aus einer Weihinschrift hervorgeht, eine römische Bühnenfront, die bald danach, wohl um 115–117 n. Chr., verändert wird; die Einzelheiten sind nicht klar[6924]. Das griechische Theater von Kyrene (Theater 1) scheint bis ins 2. Jahrhundert n. Chr. durchgehend für szenische Aufführungen benutzt worden zu sein. Es liessen sich zwei römische Umbauphasen beobachten. Zunächst wurde in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. das Koilon erweitert und eine Säulenstellung vor dem griechischen Bühnenhaus errichtet. Nach dem jüdischen Aufstand von 115 n. Chr. wurde das ganze Bühnenhaus wesentlich verändert. In der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. wurde das Theater schliesslich in ein Amphitheater umgebaut. Damals stand mit dem fälschlich als Odeion bezeichneten Bau (Theater 2) jedoch, vielleicht bereits seit dem späteren 1. Jahrhundert n. Chr.[6925], ein Ersatz zur Verfügung. Nach dem Erdbeben von 262 n. Chr. wurde mit dem sog. römischen Theater (Theater 3) ein weiterer Bau errichtet. Er muss

---

6915 Apollonia (Marsa Susa) wurde bereits in der archaischen Zeit als Hafen von Kyrene gegründet. Zur Gründungszeit und zur Stadtgeschichte im Hellenismus und in der frühen und mittleren Kaiserzeit cf. J. G. Pedley, in: J. H. Humphrey (Hrsg.), Apollonia, the Port of Cyrene, Excavations by the University of Michigan 1965–1967, LibyaAnt, 4. Suppl (1976) 12–20.

6916 Ptolemais ist, wie der Name sagt, eine hellenistische Gründung, das Gründungsdatum im 3. Jahrhundert v. Chr. ist nicht bekannt, cf. C. H. Kraeling, Ptolemais. City of the Libyan Pentapolis (1962) 4–6, doch ist gesichert, dass die Stadt vor 252 v. Chr. gegründet wurde, cf. K. Mueller, Libyan Studies 35, 2004, 1–10.

6917 Zu dieser cf. W. Huss, DNP 9, 2000, 523, *s. v.*

6918 Zur Gründungszeit und zur Geschichte von Barke cf. W. Huss, DNP 2, 1997, 449f., *s. v.*

6919 cf. W. Huss, DNP 12/1, 2002, 47f., *s. v.* Taucheira.

6920 Wie der Name zeigt, handelt es sich auch hier um eine ptolemäische Gründung durch Ptolemaios III, welche die in der Nähe gelegene Vorgängerstadt Euhesperides verdrängte. cf. J. Pahlitsch, DNP 2, 1997, 567, s. v. [8].

6921 Das Bauwerk wurde im früheren 19. Jahrhundert beobachtet und ist seither völlig verschwunden, cf. den Katalogteil *s. v.* Apollonia (Marsa Susa), kleines Theater.

6922 Dabei handelt es sich mit Sicherheit nicht um ein Odeion, wie vorgeschlagen worden ist, cf. den Katalogteil *s. v.* Ptolemais, sog. Odeion. Der andere Theaterbau ist in der späteren Antike errichtet, mit Sicherheit aber nicht erst in byzantinischer Zeit, wie angenommen worden ist; cf. den Katalogteil *s. v.* Ptolemais, byzantinisches Theater.

6923 Demgegenüber wurden die Theater in Nordafrika, abgesehen von einzelnen Sonderfällen, alle in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. errichtet. cf. oben 551f.

6924 cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Kyrene, griechisches Theater (Theater 1)

6925 Zur Datierungskontroverse im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.* Kyrene, Odeion (Theater 2).

das in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. durch Brand oder Erdbeben zerstörte und danach überbaute Theater 2 ersetzt haben, welches in der Nähe lag[6926]. Nachdem das römische Theater (Theater 3) beim grossen Erdbeben von 365 n. Chr. zerstört wurde, dem auch das Theater in Apollonia (Marsa Susa) zum Opfer fiel, wurde mit dem sog. Markttheater (Theater 4) nochmals ein Theaterneubau errichtet, ein deutliches Zeichen für die wirtschaftliche Kraft der Stadt Kyrene auch noch in dieser späten Zeit. Wie lange dieses späteste Theater von Kyrene in Gebrauch blieb, ist nicht bekannt.

Anders als in Apollonia und in Kyrene wurde das hellenistische Theater von Ptolemais aus Gründen, die unbekannt bleiben, durch kaiserzeitliche Neubauten ersetzt. Das auch hier fälschlicherweise als Odeion bezeichnete kaiserzeitliche Theater wurde im 2. Jahrhundert n. Chr. erbaut, wobei die Unterscheidung der ersten beiden, eng beieinander liegenden Bauphasen nicht sehr klar ist[6927]. Man wird vermuten, dass bis zu diesem Zeitpunkt das hellenistische obere Theater in Gebrauch geblieben ist, doch lässt sich dies nicht mehr nachweisen. Das sog. Odeion lebte bis in die frühbyzantinische Zeit weiter, im 4. Jahrhundert n. Chr. oder erst nach 405 n. Chr. wurde in die Orchestra eine Kolymbethra eingebaut. In der späteren Kaiserzeit, aber doch wohl nicht erst in byzantinischer Zeit wurde in Ptolemais ein weiteres Theater, das sog. byzantinische Theater errichtet, welches gleichzeitig mit dem sog. Odeion in Benutzung war. Wie lange die beiden Theater von Ptolemais in Gebrauch waren und wann sie zerstört wurden, ist nicht bekannt.

Von kürzerer Lebensdauer war demgegenüber das kleine Theater in Balagrai. Als seine Strukturen beim genannten grossen Erdbeben von 365 n. Chr. zusammenfielen, war es bereits seit einiger Zeit ausser Gebrauch, denn in der Umgangsporticus waren zuvor Wohnungen eingebaut worden. Zusammenfassend lässt sich zur Kyrenaike somit festhalten, dass in den grossen Städten eine Theatertradition zu beobachten ist, welche seit der frühhellenistischen Zeit bestand und bis in die frühe byzantinische Zeit andauerte, auch wenn das genaue Ende nicht bekannt ist[6928]. Die einzige Ausnahme bildet Balagrai, wo in einem bestimmten lokalen Kultkontext ein offenbar eher kurzlebiges Theater eingerichtet worden ist.

Kaiserzeitliche Theater auf Zypern

Zwei der fünf aus Zypern bekannten Theater, nämlich Kurion und Paphos, gehen bereits in die griechische Zeit zurück und sind in der Kaiserzeit erneuert worden, die drei übrigen Theater in Kition, Salamis und Soloi sind kaiserzeitliche Neubauten.

Was die Chronologie im Einzelnen angeht, ergibt sich für die Kaiserzeit ein weitgehend einheitliches Bild. In Kurion und Paphos wurden in augusteischer Zeit, vielleicht nach dem Erdbeben von 15 v. Chr., Baumassnahmen durchgeführt. Stratigraphisch in die augusteische Zeit datiert ist auch der Theaterneubau von Salamis. Kition wurde in flavischer Zeit gebaut. Einzig der Theaterneubau in Soloi soll auf Grund von typologischen Vergleichen wesentlich später, erst im Ende des 2. oder im Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. erfolgt zu sein; ein früheres Datum für die Erbauung seit flavischer Zeit scheint auch hier nicht ausgeschlossen[6929]. Die Lebenszeit der Theater dauerte überall etwa gleich lang[6930]. Im 4. Jahrhundert n. Chr. kamen nämlich alle Bauten ausser Gebrauch, wobei in Kurion, in Paphos und in Salamis ein Erdbeben als Grund für die Zerstörung vermutet wurde; in Paphos liess sich das Zerstörungsdatum präzisieren: der Bau wurde 365/370 n. Chr. oder bald nach aufgegeben. Ist allenfalls dasselbe Erdbeben für die Zerstörung aller vier Theater verantwortlich? Jedenfalls war in Zypern danach offensichtlich nicht mehr die Kraft oder der Wille vorhanden, die beschädigten Theateranlagen wieder herzustellen, während in Ägypten und auf der Kyrenaike der Theaterbetrieb noch lange weiterlief. Während für Soloi keine weiteren Angaben vorliegen, lässt sich für die übrigen drei Theater eine komplexe Baugeschichte nachzeichnen, die jedoch mit jeweils lokalen Gegebenheiten in Zusammenhang steht. In Kurion wurde die Bühnenfront im Jahr 64/65 n. Chr. neu gebaut und dem Kaiser Nero geweiht, wie dies auch im Dionysostheater in Athenai der Fall war[6931]. Unter Traian wurde das Koilon erweitert, unter Septimius Severus eine Bühnenfront aus Marmor eingebaut. Der Umbau zur Arena erfolgte wohl im frühen 3. Jahrhundert n. Chr., doch bereits um 250 n. Chr. wurde der Umbau rückgängig gemacht. Im Theater von Paphos erfolgte die Erneuerung der Orchestra und der Einbau einer Bühnenfront aus Marmor unter Antoninus Pius; wohl in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts wurde eine Kolymbethra eingerichtet.

6926 Zur Lage der Theater 2 und 3 beim Bezirk des *Caesareum* cf. den Plan bei S. Stucchi, Cirene 1957–1966. Un decennio di attività della Missione archeologica italiana a Cirene, (1967) Taf. 9.

6927 Dazu im Einzelnen der Katalogteil *s. v.* Ptolemais, sog. Odeion.

6928 Auch in Nordafrika blieben die Theater bis ins 5. Jahrhundert n. Chr. und darüber hinaus in Benutzung, cf. oben 553f.

6929 Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.*

6930 Die Lebenszeit von Kition ist nicht bekannt.

6931 cf. dazu hier oben 565f. und den Katalogteil *s. v.* Athenai, Dionysostheater.

In Salamis schliesslich sind Erneuerungs- und Restaurierungsarbeiten nach einem Erdbeben im Jahr 76/77 n. Chr. sowie unter Traian und unter Hadrian erfolgt.

Die Anfänge im Orient: Die Theaterbauten Herodes des Grossen

Die grosse Mehrzahl der kaiserzeitlichen Theater im Vorderen Orient befindet sich auf dem Territorium des ehemaligen Seleukidenreiches, wo allerdings hellenistische Theater, wie in Ägypten, nur selten bezeugt sind; die Beispiele sind hier oben[6932] zusammengestellt worden. Auch im nun zu betrachtenden Gebiet sind die zahlreichen kaiserzeitlichen Theaterbauten ein Zeichen für die nunmehr tiefgreifende Durchdringung mit der griechischen und insbesondere mit der römischen Kultur.

Tatsächlich sind die Anfänge des Theaterbaus eng mit Rom verknüpft, denn eine Reihe von frühen Bauten geht, wie dies die literarische Überlieferung bezeugt, auf Herodes den Grossen zurück[6933]; sie sind somit vor seinem Tod im Jahr 4 v. Chr. zu datieren. Es handelt sich um die Theater von Caesarea Maritima[6934], Damaskos[6935], Hierosolyma[6936], Iericho[6937] und Sidon[6938], von welchen auch mehr oder weniger deutliche Baureste vorhanden sind; das in der Forschung gleichfalls mit Herodes dem Grossen verbundene[6939], bei Iosephos Flavios allerdings nicht angeführte Theater von Samaria Sebaste gehört nach den Ergebnissen der Grabung erst ins frühe 3. Jahrhundert n. Chr.[6940] Nach einem Aufenthalt in Rom 40 v. Chr. kehrte Herodes mit römischer Hilfe nach Palaestina zurück und wirkte dort als Klientelkönig Roms[6941]. Seine Neugründung Caesarea Maritima nannte er zu Ehren seines Oberherrn, ganz so wie dies auch Juba II von Mauretanien in derselben Zeit getan hat[6942]. In Caesarea Maritima errichtete Herodes auch ein Theater des römisch westlichen Typus. Noch deutlicher in seiner politischen Aussage ist der Theaterbau in Hierosolyma, der alten Hauptstadt der Juden, der im Jahr 19 v. Chr. gegen den Widerstand der jüdischen Bevölkerung errichtet wurde[6943]. Hier gab es nach Iosephos Flavios Kaiserinschriften, womit Weihinschriften für Kaiser gemeint sein dürften. Ausserdem standen wohl in der *porticus in summa cavea* Siegesdenkmäler für die Siege des Kaisers[6944], also des Augustus, über die von ihm bekämpften Völker[6945]. Was die politische Seite des Bauprogramms angeht, ist die Parallele zum Theater in Caesarea (Iol) offensichtlich. Dieses ist durch König Juba II von Mauretanien (25 v. Chr. – 23 n. Chr.), der lange Jahre in Rom verbracht hatte[6946], in seiner neuen Hauptstadt Caesarea (Iol) errichtet worden und nimmt ohne Zweifel Vorbilder des Zentrums auf[6947]. Bei der Analyse der einzelnen Bauten dieser Gruppe wird, wie früher bei der Besprechung des Theaters von Caesarea (Iol), ein besonderes Augenmerk auf die Identifikation der westlichen Vorbilder zu richten sein.

Erwähnt sei schliesslich, dass die Theaterbautätigkeit innerhalb der Dynastie Herodes des Grossen auch später nachzuweisen ist, was vielleicht als ein Anknüpfen an die Tradition des Dynastiegründers verstanden werden kann. So hat König Marcus Iulius Agrippa II[6948] zur Zeit Kaiser Neros in Berytos ein prächtiges Theater gebaut und jährliche Spiele eingerichtet[6949]. Allerdings entsteht der Neubau

6932 cf. oben 408.

6933 Zu diesem cf. K. Bringmann, DNP 5, 1998, 458–460, *s. v.* Herodes I d. Gr. Dort auch zur territorialen Ausdehnung des Königreichs *Judaea* 30 v. Chr. in der Folge der Schlacht von Actium.

6934 cf. Ios. Bel. Iud. 1, 415. Caesarea Maritima wurde zwischen 22 und 10/9 v. Chr. errichtet, cf. K. Bringmann, DNP 5, 1998, 459, *s. v.* Herodes I d. Gr.

6935 cf. Ios. Bel. Iud. 1, 422. Damaskos kam erst nach dem Sieg des Octavian bei Actium zum Reich des Herodes, cf. K. Bringmann, DNP 5, 1998, 459, *s. v.* Herodes I d. Gr.

6936 cf. Ios. Ant. Iud. 15, 268.

6937 cf. Ios. Ant. Iud. 17, 161, z. T. zu Amphitheater emendiert; cf. auch Ant. Iud. 17, 193–194 und Bel. Iud. 1, 666. Auch Iericho kam erst nach dem Sieg des Octavian bei Actium zum Reich des Herodes, cf. K. Bringmann, DNP 5, 1998, 459, *s. v.* Herodes I d. Gr.

6938 cf. Ios. Bel. Iud. 1 422.

6939 cf. E. Frézouls, Syria 36, 1959, 210. 220. Danach Bejor, Athenaeum 1979 a. O. (oben Anm. 5398) 129. Zuletzt wieder Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. (oben Anm. 4792) 387.

6940 cf. den Katalogteil *s. v.* Zur Datierung zuletzt Segal, Roman Palestine a. O. (oben Anm. 492) 77f., welcher sich zwar auf die Ausgräber beruft, aber – wohl irrtümlich – eine frühere Datierung vorschlägt.

6941 Zur Theaterbautätigkeit Herodes d. Gr. cf. Frézouls, Syria 1959 a. O. 210f. Bejor, Athenaeum 1979 a. O. 129. Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. (oben Anm. 4792) 387. S. Japp, Die Baupolitik Herodes' des Grossen (2000), 53f.

6942 cf. dazu die Bemerkungen bei Japp, Baupolitik a. O. 52f.

6943 Dazu Ios. ant. Iud. 15, 268.

6944 cf. Ios. ant. Iud. 15, 272: τὸ ... θέατρον ἐπιγραφαὶ κύκλωι περιεῖχον Καίσαρου, και τρόπαια τῶν ἐθνῶν ....

6945 Zur Dekoration auch Japp, Baupolitik a. O. 54. Auf die ganz ungewöhnliche Aufstellung der Siegesdenkmäler oberhalb der Cavea hat schon H. von Hesberg, The Significance of the Cities in the Kingdom of Herod, in: K. Fittschen/G. Foerster (Hrsg.), Judaea and the Greco-Roman World in the Time of Herod in the Light of Archaeological Evidence, Akten des Symposions, Jerusalem 1988 (1996) 18 hingewiesen.

6946 cf. zur Bautätigkeit Jubas II schon Bejor, Athenaeum 1979 a. O. 128f.

6947 Zum Theater von Caesarea (Iol) und seiner besonderen Baugeschichte ausführlicher schon oben 551.

6948 Zu diesem cf. K. Bringmann, DNP 6, 1999, 24, *s. v.* Iulius, M. I. Agrippa II.

6949 cf. Ios. Ant. Iud. 19, 33; 20, 211.

nun nicht im jüdischen Kernland des Königreichs, sondern in Phönizien.

Kulttheater

Eine besondere Gruppe von Bauten wird unter dem Begriff der syrischen Kulttheater zusammengefasst[6950]. Dazu zählen die archäologisch nachgewiesenen Bauten in *Sahr*, Seia und vielleicht Sura. Möglicherweise gehört auch das durch eine Stifterinschrift aus *Kfer* bezeugte Theater hierher, denn die griechische Inschrift stammt wahrscheinlich aus dem nahen Tempel von Dêr Il-Meshkûk[6951]. Auch das in einer griechischen Inschrift genannte Theater von Sakkaia, von dem keinerlei Reste bekannt sind, gehört möglicherweise zu dieser Gruppe, doch kann hier auch ein Theater des üblichen Typus gemeint sein. Im Weiteren sind zwei miteinander offenbar eng verwandte Bauten an der syrischen Ostgrenze bzw. in Mesopotamien zu nennen, deren Funktion im Einzelnen diskutiert wird; es sind dies die kleinen Theater in Dura Europos und in Seleukeia am Tigris. Wegen der sakralen Funktion sei hier im Weiteren auf das vor kurzem entdeckte Theatron im Innern des grossen Tempels von Petra verwiesen. Bei den aufgezählten Monumenten handelt es sich, soweit erhaltene Reste eine Beurteilung erlauben, um sehr heterogene Bauwerke. Die einzige Gemeinsamkeit ist die Verbindung des Theatrons mit einem Kultbezirk. Offensichtlich ist mit der Bezeichnung Theatron in der nabatäischen (!) Inschrift von Seia nicht die Bauform gemeint, sondern die Funktion, d. h. ein 'Platz zum Schauen'[6952]. Gemeint scheinen Stufen im Innern der Porticus zu sein[6953], wie sie in Seia beobachtet worden sind[6954]. Weder in Seia noch in Sura, dessen Plan mit dem von Seia verglichen werden kann, war eine Cavea vorhanden[6955]. Nur in *Sahr* ist, neben Stufen im Innern der Porticus, eine Caveastruktur nachgewiesen, hier fehlt allerdings eine inschriftliche Nennung des Theatrons. Wie schon E. Will zu Recht bemerkt hat, steht *Sahr* in der Nachfolge syrischer Tempeltheater, übernimmt aber eine letztlich griechische Theatronform[6956] und setzt sich damit von der lokalen Bautradition ab.

In Dura Europos und in Seleukeia am Tigris sind neben grossen, wenn auch nur noch wenig fassbaren Theatern kleine Theater im Bereich von Heiligtümern gefunden worden, deren allgemeine Position derjenigen in *Sahr* durchaus entspricht. Das kleine Bauwerk in Seleukeia am Tigris[6957] ist nur schlecht bekannt, die erhaltene Breite des Koilons liegt bei etwa 14 m, doch kann der Bau auch breiter gewesen sein; die vom Koilon publizierte, ungenaue Skizze scheint darauf hinzudeuten, dass dieses auch hier, wie in *Sahr*, gestelzt war. Auch die Dimensionen beider Bauten sind durchaus vergleichbar, die Breite von *Sahr* beträgt nur gerade 20 m. Der Bau in Dura Europos[6958] liegt im Heiligtum der Artemis Nanaia, die Gesamtbreite des Kernbaus beträgt nur gerade 13,6 m. Auch hier ist das Koilon gestelzt. Die Gesamtsituation ist gut mit derjenigen in *Sahr* und insbesondere mit Seleukeia am Tigris[6959] vergleichbar. In *Sahr* und in Dura Europos gab es keinen Bühnenbereich[6960], in Seleukeia am Tigris lässt sich dies nicht mehr klären. In der Funktion müssen die drei Theatra sicherlich übereingestimmt haben. Die Bauten in Dura Europos und in Seleukeia am Tigris, welche beide möglicherweise überdeckt waren, sind meist als Buleuterien interpretiert worden, doch kann dies kaum zutreffen, auch wenn, jedenfalls in Dura Europos, Hinweise auf eine, dann aber wohl sekundäre Nutzung als Rathaus vorhanden sind[6961]; gegen eine Errichtung als Buleuterion spricht auch die späte Erbauungszeit!

In einem vergleichbaren kultischen Zusammenhang steht auch das erst 1996 entdeckte Theatron im grossen Tempel von Petra[6962]. Hier wurde in einen bestehenden nabatäischen Tempel im Hauptraum zwischen den Säu-

6950 cf. Frézouls, Le théâtre romain et la culture urbaine a. O. (oben Anm. 2649) 120f. und schon E. Will, AAS 1, 1951, 75f.

6951 Es kann allerdings nicht ausgeschlossen werden, dass es sich um ein grosses Theater gehandelt hat; für die Einzelheiten cf. den Katalogteil *s. v.* Der Tempel wurde in hadrianischer Zeit errichtet und hatte die Form eines Antentempels, cf. H. C. Butler, Ancient architecture in Syria Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904–1905 and 1909, II (1919), A 2, 130 mit Abb. 108.

6952 Zur Wortbedeutung cf. schon oben 24. cf. in diesem Sinn auch E. Will, AAS 1, 1951, 75.

6953 Dazu allgemein mit weiteren Beispielen Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. (oben Anm. 4792) 386f.

6954 Das Heiligtum ist heute offenbar nicht mehr vorhanden, cf. den Katalogteil *s. v.*

6955 Die in der Porticus eingetragenen Stufen auf dem Plan bei Butler, Ancient architecture in Syria a. O. II, A 7, 428–431, Abb. 371 sind, wie aus dem Text hervorgeht, offensichtlich ergänzt!

6956 So auch E. Will, AAS 1, 1951, 76. Dagegen sieht Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. (oben Anm. 4792) 387 eher eine römische Bautradition, doch gibt es in der römischen Theaterarchitektur keine Vorbilder für die gestelzte Koilonform. Zu dieser cf. oben 84f.

6957 cf. den Katalogteil *s. v.* Seleukeia am Tigris, kleines Theater.

6958 cf. den Katalogteil *s. v.* Dura Europos, Theatron.

6959 Die Ähnlichkeiten im Plan und die analoge Gesamtsituation sprechen für einen späten Ansatz auch dieses Baus; cf. den Katalogteil *s. v.* Seleukeia am Tigris, kleines Theater.

6960 So schon E. Frézouls, Syria 36, 1959, 216.

6961 cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Dura Europos, Theatron

6962 cf. den Katalogteil *s. v.* Petra, Theatron im grossen Tempel.

len sekundär ein nur etwa 15 m breites, halbkreisförmiges, aber seitlich beschnittenes Theatron eingebaut; erst in einer weiteren Bauphase nach einer Zerstörung wurde dann auch noch ein *pulpitum* hinzugefügt. Die Anlage ist bisher nicht genauer datiert, der Einbau des Theatrons erfolgte aber mit Sicherheit erst in der Kaiserzeit.

Wenn man die angeführten Fakten im Zusammenhang interpretiert, gelangt man zu einem geschlossenen Bild. Schon früher haben syrische Tempel in ihren Portiken über einfache Stufenanlagen verfügt, welche als eine Art Schautreppen für kultische Vorführungen gedient haben müssen. In Seia ist eine solche Anlage inschriftlich genannt, in Seia, *Sahr* und Dura Europos auch in architektonischen Resten nachgewiesen. Nur ein einziger Bau dieser Art, Seia, ist genauer datiert und kann durch eine Inschrift zwischen 33/32 und 2/1 v. Chr. angesetzt werden. Unter dem Einfluss der westlichen Theaterarchitektur sind solchen Heiligtümern an manchen Orten dann Theatra besonderer Form mit einem gestelzten Halbkreis an die Seite gestellt worden, welche wohl die Funktion der Schautreppen ganz oder doch teilweise übernommen haben werden; auch eine Neueinführung oder ein Ausbau bestehender kultischer Vorführungen kann nicht ausgeschlossen werden, darüber ist jedoch nichts bekannt. Die Beispiele sind Dura Europos, Seleukeia am Tigris und *Sahr*. Die Übernahme der Form des Theatrons des griechisch-römischen Typus lässt sich nicht genauer datieren. Während für *Sahr* nur ganz allgemein eine kaiserzeitliche Datierung vorgeschlagen wird, wird Dura Europos erst spät innerhalb der Kaiserzeit, am Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. angesetzt, doch sind die Datierungskriterien nicht klar. Seleukeia am Tigris ist nicht datiert, wird zeitlich aber nicht weit von Dura Europos entfernt sein. So muss auch offen bleiben, ob die Theatra in Dura Europos und in *Sahr* die wohl älteren Stufenanlagen ersetzt haben[6963] oder ob sie gleichzeitig mit diesen genutzt worden sind. Nicht nur in syrischen Tempelheiligtümern, sondern auch im nabatäischen Tempel in Petra wurde die westliche Theatronform übernommen; das Sitzhaus wurde dabei in den bestehenden Bau hineingezwängt. Auch hier müssen kultische Vorführungen stattgefunden haben, für welche in einem zweiten Schritt sogar eine *pulpitum*-Bühne errichtet wurde. Leider ist auch diese Anlage im Einzelnen nicht genauer datiert. Alle Beispiele belegen jedoch das Vordringen griechisch-römischer Architekturformen in die lokale Sakralarchitektur und sind damit ein eindrucksvolles Zeichen für die kulturelle Penetration der westlichen Kultur in den syrisch-mesopotamischen Raum.

Die übrigen kaiserzeitlichen Theaterbauten

Im Folgenden wenden wir uns den kaiserzeitlichen Theatern üblicher Form im Bereich des ehemaligen Seleukidenreiches (mit Ausnahme Kleinasiens) zu[6964]. Dazu gehören, neben den bereits genannten herodianischen Bauten in Caesarea Maritima, Damaskos, Hierosolyma, Iericho, Sidon sowie Berytos, die 40 Theater in Abila, Adraa (Der'a), Amina (Diyarbakır)[6965], Antipatris, Apameia, Arethusa, Askalon, Bostra, Botrys, Dion (Dekapolis), Dionysias, Dora, Elusa, Emmatha, Gabala, das Nordtheater und das Westtheater in Gadara, das Nordtheater, das Südtheater und das Theater von Birketein in Gerasa, dann Heliopolis, Kanatha, Kyrrhos, Laodikeia (Al Lathqiya), Legio[6966], Mamas, Neapolis (Nablus), Palmyra, Pella, Petra (grosses Theater), Petra (kleines Theater), das grosse und das zweite Theater in Philadelphia (Amman), Philippopolis (es Shaba), Samaria Sebaste, Sepphoris, Sergilla (?), Skythopolis, Tiberias und *Wadi es Sabrah* sowie die drei inschriftlich genannten Bauwerke in Antiocheia am Orontes, Gaza und Sakkaia. Die weitaus grösste Zahl der Bauten liegt in den Provinzen *Syria*, nämlich Antiocheia am Orontes, Apameia, Arethusa, Dionysias, Gabala, Heliopolis, Kyrrhos, Laodikeia (Al Lathqiya), Palmyra, Sergilla (?), dazu auch die im Zusammenhang mit den kleinasiatischen Theatern oben schon besprochenen Theater von Daphne und Seleukeia Pieria, die in die hellenistische Zeit zurückgehen, und im Gebiet der syrischen *Dekapolis*,[6967] nämlich Abila, Damaskos, Dion,

[6963] Dies vermutetet für Dura Europos Filgis in M. N. Filgis/W. Radt, AvP 15, 1 (1986) 65.

[6964] Zu diesen Bauten hat sich mehrfach E. Frézouls geäussert. cf. E. Frézouls, Les théâtres romains de Syrie, AAS 2, 1952, 46–100. E. Frézouls, Recherches sur les théâtres de l'orient syrien. 1, Problèmes chronologiques, Syria 36, 1959, 202–227, mit geographische Karte auf S. 213. E. Frézouls, Recherches sur les théâtres de l'orient syrien. 2. Le théâtre et la cité, Syria 38, 1961, 54–86. Frézouls, Atti del VII Congresso Roma a. O. (oben Anm. 6897) 339–351, mit geographische Karte auf S. 341 nach Syria 1959 a. O. Frézouls, Le théâtre romain et la culture urbaine a. O. (oben Anm. 2649) 122f. Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. (oben Anm. 4792) 385–406. cf. auch Segal, Roman Palestine a. O. (oben Anm. 492). Kurze zusammenfassende Bemerkungen finden sich auch bei Gros, L'architecture romaine 304f.

[6965] Dieser Bau liegt zwar auf dem Staatsgebiet der modernen Türkei, gehört jedoch zur antiken Mesopotamia.

[6966] Möglicherweise handelt es sich um ein Amphitheater, cf. den Katalogteil *s. v.*

[6967] Beim Bau in Hippos, ebenfalls in der *Dekapolis*, handelt es sich um ein Odeion.

Emmatha, Gadara (Nordtheater), Gadara (Westtheater), Gerasa (Theater von Birketein), Gerasa (Nordtheater), Gerasa (Südtheater), Kanatha, Pella, Philadelphia (Amman) (grosses Theater), Philadelphia (Amman) (zweites Theater) und Skythopolis. Weitere Theater finden sich in der *Phoenicia*, nämlich Botrys, Dora, die römische Bauphase vom Byblos, dazu Berytos und Sidon, in *Iudaea*, nämlich Askalon, Elusa, Gaza, dazu die herodianischen Theater in Hierosolyma und in Iericho, in *Samaria*, nämlich Antipatris, Legio, Mamas, Neapolis (Nablus), Samaria Sebaste, dazu das herodianische Theater in Caesarea Maritima, in *Galilaea*, nämlich Sepphoris und Tiberias, und in der *Arabia*, nämlich Adraa (Der'a). Bostra, Petra (grosses Theater), Petra (kleines Theater), Philippopolis (es Shaba), Sakkaia und *Wadi es Sabrah*. Aus den östlichen Gebieten des ehemaligen Seleukidenreiches sind bisher[6968] nur Theaterbauten hellenistischer Zeit in *Aï Khanoum*, Babylon, Ekbatana (?), Salamus und Seleukeia am Tigris bezeugt[6969]. Die skizzierte Gesamtsituation kann nicht verwundern. Sie spiegelt die historische Konstellation des römischen Herrschaftsgebiets, das nie länger über den Bereich der genannten Provinzen und Regionen nach Osten hinausreichte, im Gegensatz zur Situation in hellenistischer Zeit.

Die Analyse nach geographischen Gesichtspunkten zeigt[6970], dass Theaterbauten auch in der Levante in der Kaiserzeit zur üblichen Ausstattung einer Stadt gehört haben. Im Bereich der *Dekapolis*[6971], wo die Überlieferungslage besonders gut ist, sind in neun[6972] Städten Theater nachgewiesen. Diese Städte sind, mit einzelnen älteren Ausnahmen, im Wesentlichen in hellenistischer Zeit entstanden und scheinen eine vorwiegend griechische Bevölkerung gehabt zu haben, doch sind die Theater, mit Ausnahme des frühen Baus Herodes des Grossen in Damaskos, erst am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. und danach entstanden[6973]. Zahlreich sind die Theater auch in *Iudaea* und *Samaria*, ein Zeichen dafür, wie stark die Romanisierung dieses Gebiets nunmehr vorangeschritten war[6974]. In der *Arabia* konzentrieren sich die Bauten auf den nördlichen Bereich (Hauran), welcher als einziges Gebiet stärker urbanisiert war; dazu kommt im Süden das Gebiet von Petra, wo die Theaterbautradition noch in die Zeit des nabatäischen Königreiches[6975] zurückzugehen scheint[6976]. Auch in der *Phoenicia* und in der *Syria* scheinen alle wichtigeren Städte über ein Theater verfügt zu haben, auch wenn mancherorts keine Belege vorhanden sind[6977].

Durch den Einbezug der chronologischen Angaben lässt sich das Bild im Folgenden noch weitere ausdifferenzieren[6978]. Die frühen Anfänge des Theaterbaus im Bereich des Königreichs *Iudaea* haben, wie oben gezeigt, ihren Grund in der engen persönlichen Beziehung des Herrschers, Herodes des Grossen, zur zentralen Macht. Sie erklären sich nicht als Bauwerke, welche für die Bedürfnisse der lokalen Bevölkerung errichtet worden sind, sondern vielmehr als Monumente, in welchen, wie in anderen Bauten, die damals in *Iudaea* entstanden sind, die Präsenz des Machtzentrums zum Ausdruck gebracht worden ist. Der bei Iosephos Flavios bezeugte Widerstand der Juden gegen den Theaterbau in Hierosolyma[6979] zeigt, dass dieser als Fremdkörper empfunden worden ist, der gegen die eigenen Traditionen verstösst, gegen diese gerichtet ist. Leider muss offen bleiben, ob auch noch das Theater in Berytos, welches König Marcus Iulius Agrippa II erbauen liess, als blosse Referenz an Kaiser Nero und an Rom zu verstehen ist.

Ein weiteres sehr frühes Theater steht in Petra, der Hauptstadt des Nabatäerreichs[6980]. Vom Ausgräber wird die Errichtung wohl zwischen 4 v. Chr. und 27 n. Chr. mit König Aretas IV verbunden. Auch im Fall von Petra hat es sich um die Übernahme einer fremden Bauform gehandelt, die vielleicht auf ähnliche Motive zurückgeht[6981], wie sie Hero-

6968 Abgesehen vom bereits besprochenen mutmasslichen Kulttheater in Seleukeia am Tigris, welches im Westen von Mesopotamien liegt.

6969 Seit den Bemerkungen bei Frézouls, in: Atti del VII Congresso Roma a. O. 342, hat sich der Kenntnisstand deutlich verbessert!

6970 cf. dazu die Verbreitungskarte bei Frézouls, in: Atti del VII Congresso Roma a. O. 341, wo die Provinzgrenzen allerdings nicht eingetragen sind.

6971 Zur *Dekapolis* cf. T. Leisten, DNP 3, 1997, 383, *s. v.*

6972 Emmatha gehört zum Stadtgebiet von Gadara, cf. den Katalogteil *s. v.* Emmatha.

6973 Zur Chronologie im Einzelnen hier unten 669f.

6974 Zur forcierten Romanisierung Samarias nach 70 bzw. nach 135 n. Chr. cf. J. Zangenberg, DNP 11, 2001, 3.

6975 cf. zu den Nabatäern zusammenfassend I. Tbral-Niehoff, DNP 8, 2000, 657f., *s. v.* Nabataioi, Nabatäer.

6976 cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Petra, grosses Theater.

6977 So etwa für Ptolemais (Akko), Tyros, (das bei R. Liwak, DNP 12/1, 2002, 954 genannte Theater mit 60000 Plätzen hat es nie gegeben!) und Tripolis in der *Phoenicia* oder für Emesa und Beroia (Aleppo) in der *Syria*.

6978 Zur Chronologie der verschiedenen Theater cf. schon E. Frézouls, Syria 36, 1959, 219–227. Die von uns vorgeschlagenen Datierungen sind dort, wo sie kontrovers sind, jeweils im Katalogteil *s. v.* begründet.

6979 cf. Ios. Ant. Iud. 15, 268.

6980 cf. I. Tbral-Niehoff, DNP 8, 2000, 657, *s. v.* Nabataioi, Nabatäer.

6981 Das Nabatäerreich stand seit 62 v. Chr. in einem Bundesgenossenverhältnis mit Rom, cf. Tbral-Niehoff, DNP 8 a. O. 658.

des der Grosse hatte; es scheint wahrscheinlich, dass hier das Vorbild des Herodes gewirkt hat. Der Umbau des Bühnenbereichs nach 40 n. Chr. und wohl vor 53–63 n. Chr. ist mit König Malichus II in Verbindung gebracht worden. Ein letzter, historisch nicht näher zu interpretierender Umbau im Bühnenbereich fällt in die ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts nach 106 n. Chr. Danach scheint das grosse Theater von Petra bald ausser Gebrauch gekommen zu sein[6982]. Fest steht, dass es sich in Petra um eine besondere, aus lokalen Gegebenheiten heraus zu erklärende und mit einheimischen Dynasten verbundene Entwicklung gehandelt hat, die nicht repräsentativ sein kann für die Ausbreitung des Theaterbaus in der Levante.

Noch in das Ende der römischen Republik soll das Theater in Antiocheia am Orontes zurückgehen[6983]. Es scheint allerdings kaum vorstellbar, dass die Hauptstadt des Seleukidenreiches nicht schon in der seleukidischen Zeit ein repräsentatives Theater besass[6984]. Davon ist jedoch nichts überliefert. Vielmehr berichtet Malalas[6985], der zur Zeit Kaiser Justinians lebte[6986], das Theater sei von C. Iulius Caesar erbaut, das Koilon danach von Marcus Agrippa[6987] und noch einmal von Kaiser Tiberius[6988] erweitert worden. Ob es sich bei Caesars Bau, den dieser anlässlich seines Aufenthaltes in Antiocheia in der Folge des Sieges von Pharsalos im Jahr 48 v. Chr. errichten liess, wirklich um einen Neubau oder allenfalls um die Erneuerung eines hellenistische Vorgängerbaus gehandelt hat, worauf der Name, Theater des Dionysos[6989] und auch die Lage am Bergfuss hindeuten könnte[6990], bleibt angesichts der Quellenlage offen. Bemerkenswert ist das besondere Interesse der römischen Machthaber der späten Republik und der beginnenden Kaiserzeit an diesem Bauwerk, immer vorausgesetzt, dass die späte Überlieferung bei Malalas zuverlässig ist. Derselbe Malalas berichtet auch von einer Vollendung des Theaters, das unfertig geblieben sei, durch Kaiser Traian[6991]; Traian war zu Beginn des Jahres 114 n. Chr. in Antiocheia eingetroffen und verbrachte dort auch die Winterpause 115/116 n. Chr., wo er das grosse Erdbeben von Antiocheia miterlebte[6992]. Die Erneuerung des Theaters dürfte nach dieser Zerstörung erfolgt sein. Unklar bleibt im Einzelnen, was genau Malalas meint, wenn er an der selben Stelle von einem νυμφαῖον τοῦ προσκηνίου spricht. Ist ein Wasserspiel am Proskenion gemeint, das möglicherweise wie in Kleinasien hoch war? Eine Bühnenfront in der Form eines Nymphaions mit Wasserkaskaden bliebe jedenfalls innerhalb der bekannten antiken Theaterarchitektur ohne Parallelen[6993].

Ein weiterer früher Theaterbau in der Syria ist möglicherweise Laodikeia (Al Lathqiyah, Latakia), welches nach Malalas[6994] von Augustus bald nach Actium 31 v. Chr. errichtet worden ist[6995]. Auch hier stellt sich die Frage nach der Zuverlässigkeit der Überlieferung, die Bautechnik der erhaltenen Reste zeigt, dass es sich um ein kaiserzeitliches Theater handeln muss; ob dieser Bau der von Augustus errichtete ist, bleibt offen[6996]. Auch für Laodikeia (Al Lathqiyah, Latakia)[6997] stellt sich die Frage nach einer besonderen Beziehung der Stadt zum Kaiser.

Soweit zu den frühen, mit bestimmten historischen Persönlichkeiten verbundenen Theatern. Die grosse Mehrzahl der Bauten im hier untersuchten Gebiet ist jedoch in späterer Zeit, im Wesentlichen im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. errichtet worden. Eine Kontinuität zwischen den frühkaiserzeitlichen und den nun zu besprechenden Bauten ist, vielleicht mit Ausnahme der Bauten der *Iudaea*, nicht zu erkennen. Dabei ist einschränkend zu bemerken, dass bei einer Mehrzahl der Theater die genaue Bauzeit unbekannt ist. In *Iudaea* ist das Theater von Elusa stratigraphisch noch in die erste Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. datiert, was eine grosse Ausnahme darstellt[6998]. In die Mitte des 1. Jahr-

6982 Mit der Einrichtung der Provinz *Arabia* mit der Hauptstadt Bostra unter Traian im Jahr 106 n. Chr. hat Petra seine frühere Bedeutung verloren. cf. T. Leisten, DNP 9, 2000, 666 *s. v.*

6983 Zur komplexen schriftlichen Überlieferung cf. den Katalogteil *s. v.*

6984 Zusammenfassend zur Stadtgeschichte A.-M. Wittke, DNP 1, 1996, 762f., *s. v.* [1, am Orontes].

6985 Ioh. Mal., 9, O 279, p. 217 Dindorf.

6986 Zur Person des Geschichtsschreibers Iohannes Malalas cf. zuletzt A. Berger, DNP 5, 1998, 1063f., *s. v.* [18].

6987 Ioh. Mal., 9, O 288, p. 222 Dindorf.

6988 Ioh. Mal., 9, O 303, p. 234; 22–235, 1 Dindorf.

6989 Nach Lib. Or. 10, 23.

6990 Lib. Or. 10, 34. Das Koilon war also möglicherweise in hellenistischer Art an den Hang gelehnt.

6991 Ioh. Mal. 11, O 360, p. 276 Dindorf.

6992 cf. H. Bellen, Grundzüge der römischen Geschichte. 2. Die Kaiserzeit von Augustus bis Diokletian (1998) 154 mit Angabe der antiken Quellen.

6993 Anders G. Spano, MemAccNapoli 2, 2, 1913, 126–133. G. Spano, Il 'ninfeo del proscenio' del teatro di Antiochia su l'Oronte, RendLinc s. 8, 7, 1952, 144–174, Abb. 1–10.

6994 Ioh. Mal. 11, O 360, p. 222, 23–223, 1 Dindorf.

6995 Augustus war zweimal in Syrien, cf. J.-P. Rey-Coquais, La Syrie, de Pompée à Dioclétien: histoire politique et administrative, in: Dentzer/Orthmann a. O. (oben Anm. 4792) 49. Der Theaterbau erfolgte nach Ioh. Mal. anlässlich der Eroberung Syriens im Anschluss an Actium 31 v. Chr.

6996 Zuversichtlicher Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. 388.

6997 Zusammenfassend zur Stadtgeschichte J. Gerber, DNP 6, 1999, 1131f., *s. v.* [1]. Die Stadt hatte während der ganzen Kaiserzeit Bedeutung..

6998 Die Befunde sind im Einzelnen bisher allerdings nicht vorgelegt worden.

hunderts fällt der Einbau eines Fussbodens aus Marmor in die Orchestra von Caesarea Maritima, wo das *pulpitum* und das Bühnenhaus dann in flavischer Zeit erneuert worden sind. Das Theater von Sepphoris ist stratigraphisch in die zweite Hälfte des 1. oder in den Anfang des 2. Jahrhunderts datiert, gehört damit noch zu den früheren Bauten. Das hadrianische Theater von Hierosolyma, ein Neubau oder die Erneuerung desjenigen des Herodes, wurde nach 135 n. Chr. gebaut. Das Theater von Neapolis (Nablus) wurde unter Antoninus Pius oder Marcus Aurelius errichtet. Das Theater von Mamas fällt in das 2. oder 3. Jahrhundert n. Chr., ebenso dasjenige von Tiberias. Samaria Sebaste ist typologisch in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. datiert worden[6999], und auch Antipatris ist nicht älter als das erste Viertel des 3. Jahrhunderts, vielleicht auch etwas später. Die Bauzeit von Askalon, Gaza und Legio ist innerhalb der Kaiserzeit nicht genauer zu bestimmen.

Unter den Theatern der benachbarten *Dekapolis* reicht, abgesehen vom herodianischen Bau in Damaskos, nur das Südtheater von Gerasa mit Sicherheit noch in das 1. Jahrhundert n. Chr. zurück, denn die Einweihung ist inschriftlich zwischen 90 und 92 n. Chr. datiert. Auch das Nordtheater von Gadara und dasjenige von Pella können noch im späteren 1. Jahrhundert oder dann im Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr. entstanden sein. Einen eher frühen Ansatz hat möglicherweise auch der kleine und besondere Bau in Kanatha, den ein *Marcus Ulpius Lysias* geweiht hat, dessen Gentilnomen auf Traian verweist; wie lange Zeit nach Traian er allenfalls gelebt hat, lässt sich allerdings nicht bestimmen[7000]. Der eher kleine Bau fällt aus dem Rahmen des Üblichen. In der Weihinschrift wird er als θεατροείδης ᾠδεῖον bezeichnet. Was mit dem Ausdruck gemeint ist, wird unten im Zusammenhang mit den Odeia zu diskutieren sein[7001]; fest steht, dass er nicht überdacht war. Das zweite Theater von Gerasa, das Nordtheater, wurde 165/166 n. Chr. eingeweiht[7002]. Die Bauinschrift des grossen Theater von Philadelphia (Amman) nennt Antoninus Pius, die Bühne wird stratigraphisch zwischen 169 und 177 n. Chr. datiert[7003]. Eine Reihe weiterer Bauten fällt in die severische Zeit, also ins späte 2. oder frühere 3. Jahrhundert n. Chr. Dazu zählen Emmatha, das zu Gadara gehört hat, das Westtheater von Gadara, das extraurbane Theater von Birketein in Gerasa und Skythopolis.[7004] Nicht näher datiert sind innerhalb der Kaiserzeit die Monumente in Abila und Dion, sowie das kaum bekannte zweite Theater von Philadelphia (Amman). Nach Anfängen in der späteren Regierungszeit des Domitian und unter Traian fällt der Schwerpunkt der Bauaktivitäten in der *Dekapolis* somit in die antoninische, spätantoninische und severische Zeit.

Für die *Phoenicia* ergibt sich kein klares Bild, denn die Bauten sind wenig zahlreich und nur ungenau datiert. Dora gehört ins 2. oder 3. Jahrhundert n. Chr., die römische Erneuerung von Byblos wird jetzt in das Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. datiert[7005]. Die Datierung von Botrys ist offen. Auch die Theater der *Syria* sind innerhalb der Kaiserzeit nicht früh anzusetzen. Ältestes Beispiel scheint die Erneuerung des hellenistischen Theaters von Daphne im vierten Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr. zu sein. Die übrigen syrischen Theater sind, soweit genauere Angaben vorliegen, in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts oder im Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. errichtet worden. Dies gilt für Apameia, Gabala und Kyrrhos. Einzig für Palmyra wurde z. T. eine etwas frühere, noch hadrianische Datierung vorgeschlagen, die heute nicht mehr akzeptiert ist[7006]. Nicht genauer datiert sind innerhalb der Kaiserzeit Arethusa, Dionysias und Heliopolis.

Was die *Arabia* angeht, ist die besondere Situation in Petra schon diskutiert worden. Die übrigen Theater dieses Gebiets sind zumeist nur schlecht zu datieren. Das einzige sicher datierte Bauwerk ist Philippopolis (es Shaba), das in die Regierungszeit des Kaisers Philippus Arabs (244–249 n. Chr.) fällt, der von hier gebürtig war. Leider liegt für das gut erhaltene Theater von Bostra bisher keine verlässliche Datierung vor. Aus historischen Gründen kann es frühestens

6999 Zu einer vorgeschlagenen Datierung in die Zeit Herodes des Grossen cf. oben 664 mit Anm. 6940.

7000 Freyberger, Kanatha a. O. (oben Anm. 978) 17–20 verbindet die Stifterinschrift mit einer Erneuerung und datiert den ursprünglichen Bau in das späte 1. Jahrhundert v. Chr., doch ist dies unwahrscheinlich; cf. den Katalogteil *s. v.*

7001 cf. unten 703f.

7002 Die komplexe Baugeschichte mit der modifizierten Datierung für den ursprünglichen Bau, wie sie von J. Seigne/S. Agusta-Boularot, Topoi 12–13, 1, 2005, 348–350 vorgeschlagen wurde, lässt sich in der erhaltenen Bausubstanz des Theaters nicht nachweisen, Baufugen u.ä. fehlen.

7003 cf. A. Hadidi, AAJ 1974, 87. Eine ältere Phase aus dem Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr., wie sie von F. el Fakharani, AA 1975, 402 postuliert worden ist, dürfte es dagegen nicht gegeben haben. Zur Datierungsproblematik im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*

7004 Hier wurden im Innern der Cavea Teile eines Vorgängerbaus beobachtet, cf. R. Bar-Nathan/G. Mazor, Excavations and Surveys in Israel 11, 1993, 33.

7005 Die angebliche stratigraphische Datierung nach 218 n. Chr. entfällt, cf. den Katalogteil *s. v.*

7006 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

nach 106 n. Chr. errichtet worden sein[7007], doch deuten die Beziehungen zum spätantoninischen Theater von Aspendos, auf die noch näher eingegangen wird, und auch der Bauschmuck auf eine spätere Entstehung wohl erst in severischer Zeit. In die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. dürfte das Theater von Adraa gehören, welches strukturelle Ähnlichkeiten mit einigen Theatern in Gadara und Gerasa aufweist[7008]. Für die übrigen Theater der *Arabia*, darunter das zweite kleine Theater von Petra sowie die Bauten in Sakkaia und *Wadi es Sabrah* gibt es kaum Datierungsanhaltspunkte, doch gehören sie sicher in die Kaiserzeit.

Zusammenfassend lässt sich somit festhalten, dass in den zuletzt betrachteten Gebieten der Levante nach Anfängen in augusteischer Zeit und kurz zuvor erst seit der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. eine intensivere Theaterbauaktivität, festzustellen ist, die in der severischen Zeit bereits wieder zu einem Ende kommt[7009]. Einzige, aus historischen Gründen zu erklärende Ausnahme ist Philippopolis. Ein direktes Anknüpfen an die Traditionen der frühen Kaiserzeit könnte bei den Theatern der *Iudaea* vorliegen, auch wenn die Quellen nicht ausreichen, um dies zu sichern. In der *Dekapolis* sind erste Bauten schon am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. entstanden. In der *Syria* werden seit antoninischer Zeit prachtvolle Theaterbauten errichtet und auch aus *Iudaea*, *Samaria* und *Galilaea* sind mehrere grosse Theaterbauten dieser Zeit bekannt. In der *Arabia* scheint die Bauaktivität, wenn das einzige Beispiel Bostra nicht in die Irre führt, erst in severischer Zeit eingesetzt zu haben. Einige Städte der *Dekapolis* wie Gadara, Gerasa oder Philadelphia (Amman) bauten mehr als ein Theater, darunter auch extraurbane Anlagen in Heiligtumsbezirken, die offenbar gleichzeitig benutzt worden sind. In dieser eindrucksvollen Bautätigkeit äussert sich ein grosser materieller Wohlstand, wie er uns auch in den erhaltenen Ruinen der genannten Städte entgegentritt, man denke nur an Gerasa! Aber die Theaterbauten sind auch Zeichen einer intensiven Romanisierung des ganzen Gebiets, die sich seit der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts offenbar überall durchgesetzt hat. Das Ergebnis entspricht dem Bild, wie es sich auch für Ägypten skizzieren liess[7010], während die Situation in Zypern[7011] und in der Kyrenaike[7012] völlig anders gewesen ist.

Über die Benutzungszeit der Theater in der Levante ist nur weniges bekannt, manches ist oben bei der Diskussion einzelner Bauten schon angeführt worden. Anders als in Zypern und in der Kyrenaike, wo die Theaterbauten wie oben dargelegt worden ist[7013], durch Erdbebenzerstörungen insbesondere in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. stark gelitten haben und wo, und dies gilt insbesondere für Zypern, die ökonomische Kraft oder der politische Wille fehlte, die Bauten noch einmal zu restaurieren, scheinen die Theater der Levante, wie diejenigen in Ägypten, lange weitergelebt zu haben. Das Theater in Antiocheia am Orontes hat im 4. Jahrhundert n. Chr. noch existiert, dasjenige von Daphne wurde nach dem Erdbeben von 341 n. Chr. nochmals repariert und blieb bis in die Zeit der Kaiser Justinian (527–565) oder Tiberius II (578–582) in Gebrauch. Das Theater von Gaza wurde noch im Ende des 5. Jahrhunderts n. Chr. für Volksversammlungen benutzt.

Gelegentlich wurden Kolymbethren eingebaut, so in Neapolis (Nablus), das bis in das 7. Jahrhundert n. Chr. in Gebrauch geblieben ist, angeblich noch im späten 5. oder 6. Jahrhundert n. Chr., aber auch in Caesarea Maritima im 3.-4. Jahrhundert n. Chr. Skythopolis erhielt im 3. Jahrhundert eine neue Umfassungsmauer; im Hyposkenion sind Benutzungsphasen des 4. bis 6. Jahrhunderts beobachtet worden. Sepphoris wurde im 4. Jahrhundert n. Chr. noch einmal restauriert. In Elusa wurden 454 n. Chr. Fussböden erneuert.

Über das Ende der Theater ist für die hier besprochene Gruppe nicht allzuviel bekannt. Die Bauten von Bostra und Caesarea Maritima wurden in nachantiker Zeit zu Festungen umgebaut. Neapolis (Nablus) scheint noch bis in das 7. Jahrhundert benutzt worden zu sein. Im Theater von Skythopolis waren in der arabischen Zeit Läden, Werkstätten und Wohnungen untergebracht. Sepphoris wurde in byzantinischer Zeit als Steinbruch benutzt, ebenso seit dem 7. Jahrhundert n. Chr. Pella. Antipatris ist dagegen durch das Erdbeben von 363 n. Chr. zerstört worden. Dasselbe Erdbeben zerstörte auch das Theater von Petra, welches damals aber schon lange nicht mehr für Aufführungen genutzt worden war. Auch die übrigen Bauten, von denen

[7007] Damals wurde Bostra Hauptstadt der von Traian neu eingerichteten *Provincia Arabia*. cf. E. Will, EAA 2, 1959, 149f., Abb. 224. Auch T. Leisten, DNP 2, 1997, 755 *s. v.*, wo an Stelle des Theaters irrtümlich ein Amphitheater genannt ist.

[7008] Dazu im Einzelnen unten 697.

[7009] Freyberger, Kanatha a. O. (oben Anm. 978) 25f. rechnet mit weiteren frühen, bis heute unbekannt gebliebenen Theatern und datiert auch Byblos, Kanatha und das Nordtheater von Gadara in die frühe Kaiserzeit, kaum zu Recht. cf. den Katalogteil *s. v.* Byblos, *s. v.* Kanatha und *s. v.* Gadara, Nordtheater.

[7010] Dazu oben 661.

[7011] Dazu oben 663.

[7012] Dazu oben 662f.

[7013] cf. oben 662f. und 663.

nichts weiter bekannt ist, dürften zum guten Teil lange aufrecht gestanden haben und neuen Nutzungen zugeführt worden sein.

Untersuchungen zur Architektur der Theater

Im folgenden Kapitel geht es um die architektonische Analyse der Bauten als Ganzes und um die Untersuchung der Einzelheiten. Dabei ist es angezeigt, wiederum zwischen den einzelnen Teilgebieten zu differenzieren. Auf die syrischen Kulttheater, die oben bereits eingehender besprochen wurden[7014], ist dabei nur soweit erforderlich zurückzukommen.

Die kaiserzeitlichen Theater in Ägypten

In Ägypten ist die Anzahl der kaiserzeitlichen Theater, von welchen überhaupt Reste erhalten sind, sehr beschränkt, es handelt sich um Alexandreia (Kôm El-Dikka), die beiden Bauten in Pelusion und um das umgebaute Theater von Oxyrhynchos; für Antinoe, das schon damals schlecht erhalten war, steht nur eine im Jahr 1818 veröffentliche Beschreibung mit einem ungenauen Plan zur Verfügung, dazu ein Reisebericht von 1829[7015]. Verallgemeinernde Schlüsse zur Theaterarchitektur Ägyptens sind daher kaum möglich. Dennoch lässt sich Grundsätzliches erkennen. Mit Ausnahme von Oxyrhynchos, dessen Caveaplan eine etwas überzogene Form hat, und wohl auch von Antinoe[7016] handelt es sich um Theater des römisch westlichen Typus[7017] mit halbkreisförmiger Cavea. Nur im späten Bau von Alexandreia (Kôm El-Dikka) aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr. findet sich eine singuläre gestelzte Cavea, deren Form beim Umbau zu einer Kirche im frühen 6. Jahrhundert n. Chr. noch zusätzlich betont worden ist; ob vom Plan her eine Beziehung zu den ebenfalls späten Kulttheatern von Dura Europos, *Sahr* und Seleukeia am Tigris besteht[7018], muss offen bleiben. Die Abweichung vom Halbkreis in Oxyrhynchos hängt möglicherweise, wie erwähnt[7019], mit einem hellenistischen Vorgängerbau zusammen. Aber auch hier wurde im Zusammenhang mit dem römischen Umbau wohl ein geschlossener Baukörper geschaffen, bei welchem Cavea und Bühnenbereich verbunden wurden[7020]. Von den Abmessungen her gehört Oxyrhynchos mit einer Breite von 122 Metern zu den sehr grossen Theaterbauten[7021]; auch Antinoe ist mit einer Gesamtbreite von 90 Metern eher gross, während die beiden Bauten in Pelusion mittelgrosse Dimensionen aufweisen.

Fast überall ist die Cavea frei in der Ebene gebaut[7022], nur in Oxyrhynchos ist der untere Bereich an den Hang gelehnt, während der obere auf einer doppelten Reihe von Radialkammern aufsass, welche überwölbt waren. Diese Lösung, die im Westen sehr verbreitet war[7023], ist bei den Theatern im Orient die grosse Ausnahme. Die übrigen ägyptischen Theater haben eine Cavea, die zumindest im oberen Teil über einem oder zwei Ringkorridoren errichtet ist, der Unterbau der *ima cavea* bleibt unbekannt und war wohl zumeist massiv. Der Ringkorridor im zentralen Theater von Pelusion dürfte begehbar gewesen sein, beim anderen Theater von Pelusion (Tell el-Kana'is) war er massiv gefüllt[7024]. Auch die Konstruktion über einem oder mehreren Ringkorridoren ist bei den westlichen Theatern gut belegt[7025]. Im kleinen Theater von Alexandreia (Kôm El-Dikka) findet sich an Stelle des Ringkorridors eine Umgangsporticus, eine Lösung, die sonst im Orient sehr selten bleibt. Als äusserer Abschluss der Cavea wird im Allgemeinen eine Ringmauer bevorzugt, welche Teil des Konstruktionssystems des Unterbaus ist und wie in Pelusion (Tell el-Kana'is) durch Toröffnungen für die *vomitoria* strukturiert sein konnte. Hier führten von aussen drei Treppenaufgänge wohl auf eine mittlere *praecinctio*. Auch in Oxyrhynchos hat es radiale Zugänge von aussen gegeben, die ebenfalls auf eine mittlere *praecinctio* geführt haben müssen; Einzelheiten bleiben unbekannt. Über die Innengliederung der ägyptischen Theater ist nur wenig bekannt. Mindestens zwei *maeniana* hat es in den beiden eben genannten Theatern mit einer mittleren *praecinctio* gegeben, während die Gliederung in Ränge für das zentrale Theater von Pelusion und für Antinoe

7014 Oben 665f.

7015 cf. den Katalogteil *s. v.*

7016 E. Kühn, Antinoopolis, Diss. Leipzig-Göttingen 1913, 69–71 hat vermutet, dass es sich hier um ein Theater des kleinasiatisch römischen Typus gehandelt habe, doch ist der einzige bekannte und sehr schematische Plan wohl kaum zuverlässig. cf. zum Problem den Katalogteil *s. v.*

7017 Zum römisch westlichen Theatertypus allgemein oben 261.

7018 Zu diesen oben 665.

7019 cf. oben 660.

7020 Darauf deutet die nach aussen gewendete Porticus im Westen, deren Funktion es gewesen zu sein scheint, die Verlängerung der Aussenecke der Cavea zu markieren. Dann liegt es nahe, anzunehmen, dass der West-*aditus* einst überwölbt oder doch überdeckt gewesen ist.

7021 Zu den Abmessungen der Theater allgemein cf. oben 277. 466. 601.

7022 In Antinoe bleibt die Konstruktionsweise der Cavea unbekannt, cf. den Katalogteil *s. v.*

7023 **Zur Caveakonstruktion mit überwölbten Radialkammern allgemein** cf. oben 311f. 318f.

7024 **cf. H. Jaritz u. a., Pelusium. Prospection archéologique et topographique de la région de Tell El-Kana'is 1993 et 1994, Beiträge zur** ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde 13 (1996) 103.

7025 Zur Caveakonstruktion über konzentrischen Ringmauern allgemein cf. oben 315. 328.

unbekannt bleibt. Dies gilt auch für die *cuneus*-Einteilung in Antinoe und in den beiden Theatern von Pelusion. In Oxyrhynchos soll eine solche ganz gefehlt haben; die Sitze waren mit einer Höhe von 0,23 m sehr niedrig, dazwischen befanden sich gleich hohe Fussbänke, sodass die ganze Cavea nach Meinung des Ausgräbers wie eine grosse Treppe benutzt werden konnte[7026], Radialtreppen wären dann nicht nötig gewesen. All diese Angaben zu Oxyrhynchos sind jedoch sehr problematisch, da die Sitzreihen offenbar nur in einem in seiner Ausdehnung sehr begrenzten Grabungsschnitt beobachtet und nur ganz ungenügend dokumentiert worden sind[7027]. Die Sitzform der meisten Bauten in Ägypten bleibt unbekannt. Nur in Alexandreia (Theater von Kôm El-Dikka) sind oberhalb einer Fussbank aus rosa Granit Sitze mit einem einfachen Profil griechischer Tradition, aber ohne Fuss-Eintiefung oben nachgewiesen. Eine Besonderheit stellt in Antinoe der Zugang von aussen im Caveascheitel dar[7028]; dies könnte darauf hindeuten, dass die Cavea angelehnt war, andernfalls müssten äussere Aufgangstreppen angenommen werden. In Alexandreia (Kôm El-Dikka), das wiederum ganz für sich steht, war keine innere Einteilung in *maeniana* oder *cunei* vorhanden, was angesichts der geringen Grösse auch nicht erforderlich war; der Zugang war durch zwei Radialtreppen bei den Analemmata gewährleistet. Eine *porticus in summa cavea*[7029] mit roten Granitsäulen hat es wohl in Oxyrhynchos gegeben; blosse Vermutung bleiben solche *porticus* dagegen in Alexandreia (Kôm El-Dikka) und im zentralen Theater von Pelusion.

Zur Gestaltung der Orchestra[7030] der ägyptischen Theater lässt sich nur wenig sagen. Soweit überhaupt noch zu erkennen, nämlich in Alexandreia (Kôm El-Dikka), Oxyrhynchos und Pelusion (Tell el-Kana'is), haben die *aditus*-Begrenzungsmauern einen parallelen Verlauf[7031]. Keiner dieser Bauten hatte offenbar einen *euripus*[7032] oder eine *balteus*-Schranke[7033]. Im Theater von Pelusion (Tell el-Kana'is), wo sich dies noch erkennen lässt, ist die *aditus*-Breite in den Caveahalbkreis mit einbezogen[7034], eine im Orient singuläre Lösung, wie sich zeigen wird. Flache Stufen für Ehrensitze[7035] hat es nur in Oxyrhynchos gegeben. Die Art des Orchestrabodens ist nur für das Theater von Pelusion (Tell el-Kana'is) bekannt; der dort vorgefundene Sand erklärt sich aus der Nutzung als Arena.

Auch zur Ausgestaltung des Bühnenhausbereichs der ägyptischen Theater ist wenig bekannt. In Alexandreia (Kôm El-Dikka), wo der ganze Bereich beim Umbau zur Kirche beseitigt wurde[7036], und in Antinoe, wo es vielleicht drei Bühnentore nach westlicher Art gegeben hat[7037], sind keine weiteren Einzelheiten zu fassen. Das zentrale Theater von Pelusion hatte eine Nischenfront mit einer grossen kurvenförmigen Nische zwischen seitlichen kleine Rechtecknischen, somit mit drei Bühnentoren, ein auch im Westen verbreiteter Typus der *scaenae frons*[7038]*;* die 4,8 Meter hohen Säulen der Front bestanden aus Granit, vom oberen Geschoss sind keine Reste nachgewiesen. Den *hospitalia* können bogenförmige Architrave zugewiesen werden. Das *pulpitum* ist unbekannt. In Oxyrhynchos und in Pelusion (Tell el-Kana'is) gab es eine gerade Bühnenfront[7039], wie sie im Westen in der Kaiserzeit eher selten blieb. Beide Theater zeigen je eigene Besonderheiten. In Pelusion (Tell el-Kana'is) handelt es sich um einen Theaterbau, der offensichtlich von Beginn an für eine Nutzung als Arena vorgesehen war, wobei anzunehmen ist, dass gleichzeitig auch szenische Aufführungen möglich waren, für welche erst in einer zweiten Bauphase ein *pulpitum* eingebaut wurde. Bisher ist nur ein mittleres Bühnentor nachgewiesen, doch sind mit Sicherheit zwei seitliche Tore zu ergänzen. Für eine solche Arenanutzung gibt es nur vereinzelt Parallelen; hinzuweisen ist insbesondere auf das Theater von Herakleia Lynkestis in Makedonien[7040]. Das Theater in Oxyrhynchos hatte als einziges dieser Gruppe eine 2, 9 Meter hohe geschlossene Proskenionbühne mit einem Boden aus Steinplatten, die wohl auf Pfeiler abgestützt waren[7041]. Offensichtlich handelt es sich um die Übernahme kleinasiatischer Vorbilder[7042],

7026 cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

7027 W. M. Flinders Petrie, Tombs of the Courtiers and Oxyrhynkhos (1925) 14, ohne Abb.

7028 Radialzugänge an der Caveabasis, die mit einem Gang in die Orchestra führen, sind dagegen nicht selten; cf. oben 336–339.

7029 Zu diesem Element allgemein cf. oben 367–371.

7030 Zur Orchestra in den römischen Theatern allgemein cf. oben 377–403.

7031 Zur Ausgestaltung der *aditus* allgemein cf. oben 382–386.

7032 Zu diesem Element allgemein oben 395–399.

7033 Zu diesem Element allgemein oben 386f.

7034 Zur Plangestaltung von Cavea und *aditus* allgemein cf. oben 383.

7035 Zu diesem charakteristischen Element der römischen Theater oben 387–390.

7036 Zu den schwer zu interpretierenden Bauresten cf. den Katalogteil *s. v.* Alexandreia, Kôm El-Dikka. Gesichert sein soll, dass es ein Bühnenhaus mit einem *pulpitum* gegeben hat.

7037 Im frühen 19. Jahrhundert standen die sechs wohl monolithen Türgewände noch aufrecht, cf. den Katalogteil *s. v.*.

7038 cf. oben 418–423.

7039 Allgemein zur geraden Bühnenfront oben 403–405.

7040 cf. oben 391.

7041 Einzelne Stützen scheinen erhalten gewesen zu sein, cf. den Steinplan bei Flinders Petrie, Tombs of the Courtiers a. O. (oben Anm. 7027) Taf. 38.

7042 Zu diesen oben 651–653.

denn nur in Kleinasien wurde in der Kaiserzeit die hohe Proskenionform beibehalten. Mit dem hohen Proskenion geht eine gerade Bühnenfront zusammen, wie sie gleichfalls für Kleinasien typisch ist[7043], aber auch im Westen vorkommt. Der Erhaltungszustand in Oxyrhynchos erlaubt es nicht mehr, die Anzahl der Bühnentore zu bestimmen; für die westlichen Theater sind drei Tore kanonisch[7044], während in Kleinasien in der Kaiserzeit in der Regel fünf Tore vorhanden waren[7045]. Angesichts der grossen Bühnenlänge sind in Oxyrhynchos fünf Bühnentore aber durchaus wahrscheinlich. Die Bühnenfront war demnach wohl vom kleinasiatisch-römischen Typus[7046]. Sie wies flache Pilaster mit Marmorkapitellen auf, davor standen in gerader Flucht rote Granitsäulen einer korinthischen Ordnung. Die Säulenhöhe mit Basis und Kapitell betrug im Erdgeschoss 5, 2 Meter. Die seitlichen Begrenzungsmauern der Bühne waren mit Halbsäulen geschmückt. Zwischen den Säulen standen kolossale Marmorfiguren, möglicherweise Musen. Vom übrigen Bühnenhaus in Oxyrhynchos ist der Grundriss nur teilweise bekannt. Es gab ein langes eher schmales *postscaenium*, dessen seitliche Abschlüsse, wie auch Seitenräume neben der Bühne nicht zu fassen sind; solche können aber nicht ausgeschlossen werden. Die Höhe des *postscaenium* mit einem erhöhten inneren Fussboden erreichte 5 m, was bedeuten dürfte, dass es darüber noch ein weiteres Geschoss gegeben hat. Dieses dürfte durch die nachgewiesenen Wendeltreppen im Bereich der Aussenecken der Bühnenwand erreichbar gewesen sein, ebenso wie eine beobachtete Passage in der Bühnenwand, die zu einer Fensteröffnung auf die Bühne geführt hat[7047]; die Position der Wendeltreppen wie die Passage finden in den erhaltenen Theaterbauten keine exakten Parallelen[7048]. Auch in Antinoe war das Bühnenhaus möglicherweise vom kleinasiatisch römischen Typus[7049]. Das Theater von Tell el-Kana'is in Pelusion hatte ein langgezogenes *postscaenium*, während im zentralen Theater von Pelusion nur eine Bühnenfront vorhanden gewesen zu sein scheint[7050], deren Aussenfassade mit Rechtecknischen belebt war[7051]. In beiden Theatern in Pelusion hat es seitliche Räume gegeben. Im Bau von Tell el-Kana'is handelt es sich um einen Flügelraum, der die ganze Bühnenhaustiefe einnimmt und seitlich von zwei weiteren Räumen flankiert wird, also nicht um *parascaenia*, Seitenräume neben der Bühne, im engeren Sinn[7052], aber wohl auch nicht um *basilicae*, d. h. Aufenthaltsräume für das Publikum[7053]; möglicherweise standen die Räume mit der Arenanutzung in Zusammenhang, wie auch die vier von der Orchestra aus zugänglichen Kammern in der Cavea. Treppen ins Obergeschoss sind nicht vorhanden. Im zentralen Theater von Pelusion gibt es zusätzlich zur zu ergänzenden *pulpitum*-Bühne und zur erwähnten *scaenae frons* nur je einen Seitenraum, der für den Abschluss der Bühne erforderlich war und den man als *parascaenium* ansprechen wird. Obgleich nur im Fundament erhalten, bewahrt das allein nachgewiesene Ost-*parascaenium* den Ansatz eines Treppenaufgangs; solche Treppen finden sich an dieser Stelle bei vielen westlichen Theatern[7054]. Sie führten nicht nur in ein Obergeschoss, sondern insbesondere auf die *tribunalia*[7055], die somit auch im zentralen Theater von Pelusion vorhanden gewesen sein dürften.

Kaiserzeitliche Theater der Kyrenaike

Für die Theater der Kyrenaike ist die Dokumentationslage besser als für diejenigen in Ägypten. Nachdem wohl ein guter Teil der ehemals in diesem Gebiet vorhandenen kaiserzeitlichen Theater nachzuweisen ist[7056], dürfen auch repräsentativere Ergebnisse erwartet werden. Es handelt sich, abgesehen von den zwei Bauten griechischen Ursprungs in Apollonia (Marsa Susa) und Kyrene (Theater 1) durchwegs um Theater des westlichen römischen Typus[7057] mit geschlossenem Grundriss und halbkreisförmiger Cavea. Anders als in Kleinasien[7058] fand somit die griechische Theaterbautradition in der Kyrenaike, welche doch anders als Ägypten und die Levante von Alters her griechisches Kulturgebiet war[7059], keine Fortsetzung, obgleich griechische Modelle in Apollonia (Marsa Susa) und im Theater 1 von Kyrene zur Verfügung gestanden hätten. Von ihren Dimensionen her sind die Theater der Kyrenaike insgesamt eher klein. Nur

7043 cf. oben 657f.
7044 Zu den Bühnentoren oben 308.
7045 Dazu oben 636.
7046 Dazu allgemein oben 599–602.
7047 Diese war auf der Ostseite erhalten und erscheint auch im Plan bei Flinders Petrie, Tombs of the Courtiers a. O. Taf. 38.
7048 Für andere Wendeltreppen in Bühnenhäusern cf. oben 607 zu Aizanoi und unten 696 zu Skythopolis.
7049 Zur Frage, ob es auch in Antinoe ein Bühnenhaus des kleinasiatisch römischen Typus gab, cf. auch den Katalogteil *s. v.*
7050 Nur eine Bühnenfront als Abschluss des Theaters gegen aussen ist auch sonst belegt, cf. dazu oben 482. 491.
7051 Eine der Nischen ist erhalten.
7052 Zu den *parascaenia* in westlichen Theatern oben 494f.
7053 Allgemein zu den *basilicae* oben 495–498.
7054 Allgemein zu solchen Treppen oben 502–504.
7055 Zu den *tribunalia* allgemein oben 348–350.
7056 Zu möglichen weiteren, bisher nicht nachgewiesenen Theatern in anderen Städten der libyschen *Pentapolis* cf. oben 662 mit Anm. 6917–6920.
7057 Zu diesen allgemein oben 261.
7058 cf. oben 657f.
7059 Dazu oben 662f.

zwei davon, das griechische Theater 1 von Kyrene, dessen Koilon zudem seitlich beschnitten ist, und das so gut wie unbekannte byzantinische Theater in Ptolemais erreichen Breiten von über 60 Metern und bewegen sich damit im unteren Mittelmass der römischen Theater[7060]. Von den übrigen Bauten erreicht nur das Theater 3 von Kyrene eine Breite von mehr als 50 Metern, das Theater 2 etwas weniger; die Breite der anderen liegt bei 40 Metern und darunter.

Wie auch im Westen ist die Cavea der Theater, wo dies vom Gelände her möglich ist, an den Hang gelehnt[7061]; für die beiden Bauten griechischen Ursprungs in Apollonia (Marsa Susa) und Kyrene (Theater 1) ist diese Konstruktionsweise selbstverständlich[7062], doch ist auch das Theater 4 in Kyrene offenbar vollständig angelehnt, während beim Theater 2 der untere Caveabereich angelehnt, der obere frei gebaut ist, eine Lösung, die man bei westlichen Theatern oft antrifft[7063]. Frei gebaut sind von den Theatern der Kyrenaike damit nur[7064] die kleine Cavea in Balagrai, das Theater 3 in Kyrene und das sog. Odeion in Ptolemais. Bei keinem dieser drei Bauten findet sich jedoch ein Unterbau in der Form überwölbter Radialkammern, wie er im Westen üblich ist[7065], die obere Cavea liegt über einem umlaufenden Ringkorridor[7066] oder im Fall des Theaters 3 von Kyrene über einer Umgangsporticus. Hier ist zudem ein innerer Ringkorridor vorhanden, dazwischen sind sechs grosse geschlossene Kammern angeordnet, welche wohl überwölbt, aber nicht zu betreten waren. Der obere Teil der unten in den Felsen eingetieften Cavea des Theaters 2 in Kyrene sitzt auf einem Umgangskorridor. Bei den übrigen Bauten war die untere Cavea offenbar massiv gebaut. Nur in einem Fall, im Theater 3 in Kyrene, ist, wie erwähnt, als äusserer Caveaabschluss die anspruchsvollere Form der Umgangsporticus[7067] gewählt worden; die Pfeiler waren aussen mit Pilastern geschmückt und wohl durch 13 Bogen verbunden. Sonst findet sich überall eine Umfassungsmauer, welche in Balagrai, wo nur die eine Hälfte der Cavea bekannt ist, durch Öffnungen gegliedert ist. Der Ringkorridor verband hier das Asklepiosheiligtum mit der Cavea, ein deutlicher Hinweis, dass beide Baukörper funktional zusammengehören. Eine besondere Lösung gab es im sog. Odeion in Ptolemais, wo die Cavea in ein dem Rechteck angenähertes, aber asymmetrisches Mauergeviert eingeschlossen ist. Da weder diese Mauern noch die schmale Umfassungsmauer der Cavea als Auflager für ein Dach geeignet sind, muss eine Interpretation als Odeion ausgeschlossen werden[7068].

Die Innengliederung der Cavea ist fast überall bekannt und entspricht dem anderswo Üblichen. Nur ein einziges *maenianum* gab es im griechischen Koilon von Apollonia (Marsa Susa). Bei den römischen Neubauten und auch im griechischen Theater 1 von Kyrene waren wohl zwei *maeniana* vorhanden, welche durch eine mittlere *praecinctio* getrennt wurden[7069]. Eine gerade Anzahl von *cunei*, wie sie für die römischen Theater geläufiger ist[7070], haben die Theater 2 und 3 in Kyrene und das sog. Odeion in Ptolemais, aber auch das griechische Koilon in Apollonia (Marsa Susa)[7071], eine ungerade Anzahl das griechische Koilon des Theaters 1 von Kyrene, aber auch die Cavea des Theaters 4. Ausser im Theater 1 von Kyrene mit seiner beschnittenen Koilonform und im späten Theater 4 ist die Anzahl der Radialtreppen grösser als diejenige der *cunei*, d. h. entlang der Analemmata sind Radialtreppen vorhanden[7072]. Für sich steht Balagrai, wo keine Radialtreppen nachgewiesen sind. In Balagrai, im sog. Odeion von Ptolemais sowie im Theater 2 und im Theater 3 von Kyrene haben die Sitzstufen Quaderform, ebenso wohl auch im Theater 4 von Kyrene, wo jedoch nur der Unterbau erhalten ist. Quaderform hatten schon die Sitze des hellenistischen Koilons von Apollonia (Marsa Susa); die Sitze des hellenistischen Theaters 1 in Kyrene sind nicht erhalten.

Radiale Zugänge von aussen in die Cavea sind nur vorhanden, wenn die Cavea ganz oder teilweise frei gebaut ist. Im Theater 2 von Kyrene gab es fünf *vomitoria*, im Theater 3 von Kyrene führten fünf teils als Treppen ausgebildete *vomitoria* von der Umgangsporticus zum inneren Ringkorridor und auf die (nicht erhaltene) mittlere *praecinctio*. Diese war vorn durch einen *balteus* begrenzt. In Balagrai, dessen besondere Grundrissform durch das nahe Heiligtum

7060 Allgemein zu den Abmessungen der westlichen Theater oben 277 mit Anm. 2730. Auch 313.

7061 Allgemein dazu oben 316–318. 322–328.

7062 Zur Konstruktionsweise des Koilons bei griechischen Theatern cf. oben 62–64.

7063 cf. oben 316–318. 322–328.

7064 Unbekannt ist die Konstruktionsweise des nicht ausgegrabenen und weitgehend unbekannten sog. byzantinischen Theaters in Ptolemais. Dieses kann daher auch in die folgenden Analysen nicht mehr mit einbezogen werden.

7065 Zu dieser Konstruktionsweise allgemein oben 310f.

7066 Auch diese Lösung ist im Westen verbreitet, cf. oben 317. 326–328.

7067 Allgemein dazu oben 313f.

7068 Zur Dachkonstruktion der Odeia unten 740–751.

7069 Nicht ganz eindeutig zu interpretieren sind der Steinplan und der Schnitt durch das Theater 4 von Kyrene, wo möglicherweise keine horizontale Unterteilung der Cavea vorhanden war; cf. J. B. Ward Perkins/S. C. Gibson, LibyaAnt 13/14, 1976/77, Faltplan B neben S. 370.

7070 Dazu oben 340.

7071 Zu diesem oben cf. den Katalogteil *s. v.*

7072 Zu diesem Aspekt cf. oben 346.

konditioniert ist, führte eine breite Radialtreppe aus dem Ringkorridor auf die mittlere *praecinctio*[7073]. Im Weiteren gab es einen Radialkorridor, welcher vom Zugangstor des Heiligtums her direkt in die Orchestra führte. Solche Radialzugänge sind bei westlichen Theatern nicht selten[7074], das Beispiel von Balagrai bleibt im östlichen Kontext aber singulär. Denkbar ist, dass es sich um eine direkte Übernahme aus dem Westen handelt, wahrscheinlicher scheint, dass die besondere Zugangsform aus der vorgegebenen Plansituation heraus für die lokalen Bedürfnisse geschaffen worden ist. Im sog. Odeion von Ptolemais wurde auf Radialzugänge von aussen verzichtet. Stattdessen wurden in den hinteren Ecken des Umfassungsgevierts Treppenhäuser eingebaut, die allerdings eine asymmetrische Form und unterschiedliche Abmessungen haben. Dasjenige im Nordwesten scheint auf die *summa cavea* geführt zu haben, dasjenige im Nordosten dagegen in den Ringkorridor, von welchem aus der Umgang vor der untersten Sitzreihe der Cavea zu erreichen war. Vergleichbare Aufgänge in den Zwickeln hinter der Cavea finden sich in Buleuterien und in Odeia[7075]. Eine aussen an die Cavea angelehnt Treppe hat das späte Theater 4 von Kyrene; dabei handelt es sich um die umfunktionierte ältere Treppenstrasse, die oben durch die Cavea verstellt worden ist. Auch im Theater 1 von Kyrene ist beim zweiten kaiserzeitlichen Umbau als Ersatz für die nunmehr geschlossenen Parodoi seitlich eine monumentale Treppe auf das Sitzhaus errichtet worden[7076]. Eine dorische *porticus in summa cavea* hat es im sog. Odeion von Ptolemais gegeben. Überall sonst kann die Existenz einer solchen *porticus* wohl ausgeschlossen werden. Weitere Besonderheiten lassen sich an den Theatern der Kyrenaike bezüglich der Cavea nicht beobachten; insbesondere fehlen durchwegs Cavea-Tempel, was bemerkenswert ist, denn im benachbarten Nordafrika sind solche nicht selten[7077].

Was die Orchestragestaltung der Theater der Kyrenaike angeht, ergibt sich ein einheitliches Bild, sieht man wiederum von den Theatern griechischer Tradition in Apollonia (Marsa Susa) und Kyrene 1 ab. Zum Halbkreis kommt überall die *aditus*-Breite hinzu[7078], die *aditus* sind durch parallele Seitenmauern begrenzt. Eine besondere Zugangssituation liegt im Theater 4 von Kyrene vor, denn es gibt keine *aditus* und die Sitzstufen sind bis zum Bühnenhaus vorgezogen. Der gestelzte Teil entspricht der *aditus*-Breite bei den anderen Grundrissen, das Plankonzept ist somit dasselbe. Nur in Apollonia (Marsa Susa) und im Theater 3 von Kyrene sind Bogentore als innerer *aditus*-Abschluss nachgewiesen. Im Theater 2 in Kyrene führt nur der West-*aditus* nach aussen, der Ost-*aditus* stösst gegen die Westmauer des *Caesareum*-Bezirks und hat die Form einer geschlossenen Kammer. Flache Stufen für Ehrensitze[7079] scheinen nur im Theater 3 von Kyrene nachgewiesen zu sein, wo eine einzige Stufe vorhanden ist; in Apollonia (Marsa Susa), Balagrai, im Theater 1 von Kyrene und im sog. Odeion von Ptolemais waren sie mit Sicherheit nicht vorhanden. Es handelt sich also in der Kyrenaike keinesfalls, wie im Westen, um ein allgemein übliches Element. Auch ein *balteus* ist nur hinter der genannten flachen Stufe im Theater 3 von Kyrene nachzuweisen[7080]. Soweit bekannt, besteht der Orchestraboden meist aus dem gewachsenen, z. T. mit Steinschutt ausgeglichenen Felsen. Das Theater 2 in Kyrene hatte einen Orchestraboden aus Steinplatten. Ein Marmorboden, der später entfernt wurde, ist nur für das sog. Odeion in Ptolemais nachgewiesen[7081].

Bei allen fünf römischen Neubauten, die Reste des Bühnenhauses aufweisen, nämlich Balagrai, Kyrene (Theater 2 und 3, wohl auch 4) sowie Ptolemais (sog. Odeion), ist die *scaenae frons* gerade. Auch die in die griechischen Bühnenhäuser von Apollonia (Marsa Susa) und Kyrene 1 sekundär eingebauten Bühnenfronten des römischen Typus sind gerade. Soweit dies noch deutlich ist, gibt es jeweils drei Bühnentore nach westlichem Vorbild[7082]. Gerade Bühnenfronten sind im Westen in der Kaiserzeit die eher seltenere Form[7083], während sie für Griechenland[7084] und für Kleinasien[7085] in der Kaiserzeit die Regel sind; man wird in der Kyrenaike daher von einer Beeinflussung von dort her ausgehen können. In der Regel sind Architekturordnungen vorhanden, nur in Balagrai, wo die Frontwand zu schmal ist,

7073 Ob ihr auf der anderen nicht erhaltenen Caveaseite eine zweite Treppe entsprach, bleibt offen, doch scheint dies angesichts der Gesamtsituation unwahrscheinlich.

7074 Dazu allgemein oben 336–339.

7075 cf. unten 718. 721.

7076 Diese Interpretation wird auch, doch wohl zu Unrecht, bestritten, cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Kyrene, griechisches Theater (Theater 1, römisches Amphitheater).

7077 Zu den Caveatempeln in Nordafrika oben 374 und allgemein oben 371–374.

7078 Zu dieser Form der Orchestra allgemein oben 383.

7079 Dazu allgemein oben 387–390.

7080 Die *balteus*-artige Schranke auf der mittleren *praecinctio* des Theaters 2 von Kyrene wurde 674 schon erwähnt.

7081 Für Balagrai und für das Theater 3 von Kyrene bleibt die Art des Bodens unbekannt.

7082 Dazu oben 308.

7083 cf. oben 412–417.

7084 cf. oben 586.

7085 cf. oben 659.

hat eine solche mit Sicherheit gefehlt. Im Einzelnen gibt es nur wenige Angaben. Im sog. Odeion von Ptolemais, wo von der einst vorhandenen Architekturordnung wohl mit acht Säulen auf den erhaltenen vier Sockeln im Erdgeschoss keine Reste erhalten sind, lässt sich noch erkennen, dass die Bühnenfront wie auch das *pulpitum* mit Marmor verkleidet waren, doch sind die Marmorplatten später entfernt worden. Kaum etwas ist von den Bühnenfronten der Theater 3 und 4 in Kyrene bekannt, nur für das Theater 2 gibt es weitere Hinweise. Hier standen im Erdgeschoss seitlich dorische Säulenordnungen aus Marmor, im Zentrum der Bühnenfront eine korinthische Ordnung aus rotem Assuan-Granit. Es werden insgesamt drei Geschosse angenommen, da Säulen von drei unterschiedlichen Formaten gefunden worden sind. Zur Dekoration der Bühnenwand gehörte eine Marmorgruppe mit Ganymed und dem Adler. Die Umbauten der griechischen Bühnenhäuser von Apollonia (Marsa Susa) und Kyrene 1 blieben insgesamt bescheiden. Wie dies auch in Griechenland[7086] und Kleinasien[7087] bei Umbauten oft der Fall war, begnügte man sich damit, im bestehenden Bühnenhaus eine Architekturfront römisch-westlicher Art einzubauen. In Kyrene 1 wurde eine Säulenstellung mit insgesamt wohl sechs Säulen vor das vorhandenen griechische Bühnenhaus gesetzt. In Apollonia (Marsa Susa) hat man eine breite römische Frontwand eingezogen und davor auf Einzelfundamenten ebenfalls sechs Säulen gestellt; nach Meinung der Ausgräber erfolgte dies in zwei Schritten[7088], doch ist ein einheitlicher Bauvorgang weit wahrscheinlicher, den die Frontwand ohne die dazu gehörende Säulenstellung machte doch wohl wenig Sinn.

In der Regel wurde zusammen mit der römischen Bühnenwand eine niedrige *pulpitum*-Bühne in westlicher Tradition[7089] eingerichtet, auch beim Umbau in Apollonia (Marsa Susa). Nur im Theater 1 von Kyrene wurde das hohe griechische Proskenion beibehalten; hier wurde das Bühnenhaus durch Mauern mit dem Caveabereich verbunden und damit ein geschlossener Grundriss römischer Art erreicht. Die *pulpitum*-Front hatte, soweit bekannt, die übliche Nischengliederung[7090] mit Halbrund- und Rechtecknischen, z. T. auch mit Treppenaufgängen auf die Bühne. In Balagrai gibt es zusätzlich im Zentrum einen Pilaster. Im Theater 2 von Kyrene standen in den Nischen Musenstatuetten[7091], die ganze Front des Bühnenhauses scheint reich geschmückt gewesen zu sein, wie die bereits erwähnte Statuengruppe mit Ganymed anzeigt. Nur hier ist auch eine Vorhangeinrichtung nachgewiesen[7092]., und dies ist gleichfalls ein Zeichen für einen aufwendigen Bau! Der *pulpitum*-Boden sass üblicherweise auf Holzbalken, doch wurde das *hyposcaenium* später in Apollonia (Marsa Susa) und im sog. Odeion in Ptolemais aufgefüllt; in diesem ist darauf ein Steinplattenboden verlegt worden. Im späten Theater 4 von Kyrene bestand die Bühne in einer erhöhten Plattform, deren Front durch wiederverwendete eingebaute Doppelhermen aus Marmor des 2. Jahrhunderts n. Chr. dekoriert wurde. Solche Doppelhermen dienten gelegentlich, z. B. in Perge, für die Abschrankung der Orchestra[7093], doch muss offen bleiben, ob die Doppelhermen des Theaters 4 von einem älteren Theaterbau in Kyrene stammen oder einen anderen Ursprung haben.

Die zur Verfügung stehenden Angaben zum Gesamtgrundriss der Bühnenhäuser der hier besprochenen Bauten sind nicht sehr ausführlich. Ein Sonderfall ist wiederum Balagrai, wo offenbar ein einziger *postscaenium*-Raum in ganz singulärer Weise den Bühnenbereich auf drei Seiten einfasste. Keine Nebenräume hatte das sog. Odeion in Ptolemais, wo eine dorische *porticus post scaenam*, an die Rückseite der Bühnenwand gelehnt ist; Treppen führen in den Seitenpartien der Bühnenfront nach oben, möglicherweise auf nicht erhaltene *tribunalia*. Nur das Theater 3 in Kyrene hat einen vollständigen, wenn auch unregelmässigen Bühnenhausgrundriss[7094], jedoch ohne *porticus post scaenam*. Für den Treppenaufgang ins Obergeschoss ist eine unkanonische Lösung mit einem Treppenturm gewählt worden; Ein Beispiel für doppelte Treppentürme findet sich in Aspendos[7095] in Kleinasien, eine Abhängigkeit ist denkbar. Beim Theater 2 in Kyrene scheinen nur ungenügend erhaltene *parascaenia* und ein *postscaenium* vorhanden gewesen zu sein, beim Theater 4 gibt es bloss im Einzelnen nicht fassbare *postscaenium*-Räume. Vom Aufriss des Bühnenhauses lässt sich für keines der kaiserzeitlichen Theater der Kyrenaike ein Bild gewinnen. Zusammenfassend lässt sich zu den Theatern der Kyrenaike festhalten, dass sie alle dem westlichen römischen Vorbild verpflichtet sind, dass sich aber keine

7086 cf. oben 586f.
7087 cf. oben 658.
7088 cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Apollonia (Marsa Susa), hellenistisches Theater.
7089 Dazu allgemein oben 440–456.
7090 Zur Nischengliederung allgemein oben 446–451.
7091 Auch anderswo sind in den *pulpitum*-Nischen Statuetten gefunden worden, cf. dazu oben 453.
7092 Dazu bereits oben 471, Anm. 4794.
7093 cf. die Beispiele oben 559. 650.
7094 Zum vollständigen Grundriss allgemein oben 475f.
7095 cf. oben 636. Dazu auch die Beispiele in der Levante, hier unten 696.

Gemeinsamkeiten abzeichnen, welche eine eigenständige lokale Entwicklung vermuten lassen könnten[7096].

Die kaiserzeitlichen Theater in Zypern

Die beiden kaiserzeitlichen Theater in Salamis und Soloi sind vom westlich römischen Typus[7097]. In Kurion wurde das ursprünglich überzogene griechische Koilon beim kaiserzeitlichen Umbau auf einen Halbkreis reduziert. In Paphos scheint schon das griechische Koilon die Form eines allerdings gestelzten Halbkreises aufgewiesen zu haben. In Kition sind keine aussagekräftigen Baureste bekannt. Nur die beiden kaiserzeitlichen Neubauten weisen einen geschlossenen Gesamtgrundriss auf. Von den Abmessungen her ist einzig Salamis mit einer Gesamtbreite von etwa 105 Metern zu den grossen Theatern zu zählen, die drei übrigen Bauten erreichen mittlere Dimensionen, wobei das griechische Theater in Paphos mit einer Gesamtbreite von etwa 88 Metern deutlich grösser als die anderen beiden ist, die nur wenig über 60 Meter Breite erreichen.

Die beiden Koila griechischen Ursprungs sind an den natürlichen Hang gelehnt. In Kurion ist das Koilon in römischer Zeit erweitert worden, indem ein äusserer Umgangskorridor angefügt wurde, der von aussen durch fünf Tore zu betreten war. In Soloi ist der untere Caveateil in den gewachsenen Felsen eingetieft, der obere Teil über einem äusseren Umgangskorridor und einer inneren Reihe massiv gefüllter Kammern frei erbaut. Caveakonstruktionen über Umgangskorridoren oder inneren Ringkorridoren sind auch bei westlichen Theatern gut belegt[7098]. Nur die Cavea in Salamis ist ganz frei gebaut, wobei die *ima cavea* auf einem massiven Unterbau sass, während die oberen Sitzreihen von 16 überwölbten, teilweise durch Türen verbundene Radialkammern getragen wurden[7099]. Wie schon die Beschreibung der Caveakonstruktionen erwarten lässt, sind alle Theater aussen von einer wenig repräsentativen Umfassungsmauer eingefasst[7100]. Die Innengliederung ist bei allen vier Theatern bekannt. Während man sich in Salamis mit einem einzigen *maenianum* begnügt zu haben scheint[7101], sind in Kurion und Soloi zwei *maeniana* vorhanden[7102]. In Kurion scheinen sich in der ersten römischen Phase zwei *vomitoria* auf die mittlere *praecinctio* geöffnet zu haben; in der zweiten römischen Phase, welche die Vergrösserung der Cavea mit dem Einbau des Umgangskorridors brachte, sind es fünf nicht symmetrisch angeordnete Zugänge. Der Korridor selber war wegen der Geländeformation nicht eben, sondern zeigt im Innern eine Höhendifferenz von bis zu sieben Metern, die teilweise mit Treppenstufen ausgeglichen wurde. Zur Beleuchtung dienten hochsitzende kleine Fenster in der Umfassungsmauer. Auch in Soloi gab es zwei *vomitoria*, welche von aussen auf die mittlere *praecinctio* führten; ihr Verlauf ist nicht radial, sondern ungefähr parallel zum Verlauf der *aditus*. In Kurion und in Salamis ist die Anzahl der *cunei* ungerade, in Paphos und Soloi dagegen gerade[7103], in Kurion gibt es Treppen entlang der Analemmata, die bei den kaiserzeitlichen Neubauten in Salamis und Soloi fehlen. Beim eher kleinen Theater in Soloi sind sechs *cunei*, im oberen *maenianum* wohl zehn *cunei* vorhanden, die weit grössere Cavea in Salamis hat neun *cunei*. In Kurion sind die quaderförmigen Sitzblöcke des hellenistischen Theaters weiter verwendet worden, in Soloi bleibt die Sitzform unbekannt. In Salamis begegnet ein komplexes Sitzprofil mit einem Rundstab und einem konkav-konvexen Profil vorn sowie mit einer Fuss-Eintiefung oben; es steht in kleinasiatischer Tradition[7104]. Eine singuläre Konstruktion für die aus dem Fels gehauenen Sitzreihen hat sich in Paphos nachweisen lassen. Die Sitze weisen ein ungewöhnliches Profil mit einem wulstförmigen Querschnitt auf. Die Oberfläche der Sitze und der Treppenstufen war mit einem harten Kieselzement und darüber mit hartem Mörtel überzogen, der offenbar mehrfach erneuert worden ist. In Paphos gab es auch Lehnenbänke, so am vorderen Rand der mittleren Diazomas, wo sie aus dem Fels herausgehauen waren, aber wohl auch am unteren Abschluss des Koilons; diese Bänke sind mit der griechischen Bauphase zu verbinden[7105]. In keinem der zyprischen Theater sind *tribunalia*

7096 Ein vergleichbares Bild zeigte sich auch bei den Theatern Nordafrikas, wo ebenfalls kaum eigenständige Elemente zu finden waren cf. oben 560. Die dort beobachtete Vorliebe für Bühnenfronten mit einer grossen Säulenzahl findet sich in der Kyrenaike nicht wieder.

7097 Zu diesem oben 261.

7098 Dazu allgemein oben 311–328.

7099 Diese Konstruktionsweise ist bei den westlichen römischen Theatern die häufigere, cf. oben 311.

7100 Es gibt somit keine Belege für die anspruchsvollere, bei westlichen römischen Theatern verbreitete Form der Umgangsporticus mit Arkadengeschossen; dazu allgemein oben 351–355.

7101 Da nur der Unterbau für die Sitze erhalten geblieben ist, lässt sich die Präsenz einer oder auch mehrerer *praecinctiones* nicht ganz ausschliessen, wie sie bei einem Theater dieser Grösse doch wohl zu erwarten wäre.

7102 In Paphos ist die Koiloneinteilung mit den zwei Diazomata und den Kerkides diejenige der hellenistischen Zeit.

7103 Zur Anzahl der *cunei* in den westlichen Theatern und zur Anordnung der Radialtreppen oben 339–345. 346f.

7104 Zu den komplexen Sitzstufenprofilen allgemein oben 111f. (Griechenland) und 644f. (Kleinasien).

7105 Zu Lehnenbänken in griechischen Theatern cf. oben 113.

nachgewiesen[7106]. Zweimal, in Soloi, wo sich die Pfeiler in der Ringmauer abzeichnen, und in Kurion, wo sie der zweiten römischen Bauphase zuzuordnen ist[7107], lässt sich eine *porticus in summa cavea* nachweisen, für Salamis bleibt die Frage offen. In Kurion sind im Osten sekundär äussere Stützpfeiler angefügt worden. Zwischen zwei davon wurde aussen ein Treppenturm auf die *summa cavea* eingefügt. In Paphos ist am vorderen Rand des mittleren Diazomas in einem Kanal eine Tonrohrleitung gefunden worden, eine zweite unter der obersten Sitzreihe des ersten Rangs[7108].

Die Ausgestaltung der Orchestra ist, abgesehen von Paphos, wo der hellenistische Zustand beibehalten worden ist, überall dieselbe. Zum Halbkreis wird die Breite der *aditus* dazugeschlagen, deren Begrenzungsmauern parallel verlaufen. Flache Stufen für Ehrensitze[7109] scheint es nirgendwo gegeben zu haben. Die *aditus* waren überall, auch in Paphos, überwölbt, in Kurion gab es aussen einen Bogenabschluss. Einen *euripus*[7110] gab es in Salamis, nicht aber in Soloi, wo ein *balteus*[7111] nachgewiesen ist, der wiederum in Salamis nicht vorhanden ist[7112]. In Soloi bestand der erhaltene Orchestraboden aus Mörtel, in den drei anderen Theatern sind Marmorböden nachzuweisen. Der römische Orchestraboden in Paphos war mit Platten aus hellem Kalkstein, Breccia und Marmor gepflastert, der Umgang vor der untersten Sitzreihe bestand nur aus Marmorplatten. In Salamis ersetzte ein Boden aus farbigen Marmorplatten, die ein geometrisches Muster bildeten, einen älteren Estrich. Die Sockelmauer, welche die Orchestra einfasste, hatte einen profilierten Abschluss, an den Innenecken der Analemmata stand je eine Rundbasis. Schliesslich ist in Paphos ein charontischer Gang[7113] zu nennen, der mit dem römischen Zustand der Orchestra zusammengeht.

Die *scaenae frons* der Theater in Zypern ist gerade, wohl auch in Soloi, wo keine Fundamente davon erhalten sind. Auch wenn dies nur in Salamis nachzuweisen ist, dürften überall drei Bühnentore anzunehmen sein. In Paphos ist der Bühnenhausbereich schlecht erhalten, nachgewiesen ist das Fundament der *scaenae frons*, dazu Architekturteile einer nicht näher fassbaren zweigeschossigen Architekturfront mit einer korinthischen Ordnung; ob Teile des ebenfalls wenig bekannten hellenistischen Bühnenhauskomplexes weiter benutzt worden sind, ist nicht bekannt[7114]. In Kurion wurde das ganze Bühnenhaus in der Kaiserzeit erneuert; der Plan ist im Einzelnen offenbar nicht mehr zu rekonstruieren, doch ist deutlich, dass der Bühnenhauskomplex deutlich weniger breit war als der Caveadurchmesser. Auch in Kurion gab es eine zweigeschossige Architekturfront, von der wenige Elemente erhalten geblieben sind; eine Architekturordnung aus Kalkstein wurde später durch eine solche aus Marmor ersetzt. In Salamis ist nur das Fundament der *scaenae frons* erhalten, das neun rechteckige Nischen aufweist, zwei davon im Bereich der *parascaenia*. Daraus ergibt sich, dass es vor der geraden Bühnenwand acht Sockel für eine Säulenstellung und damit wohl insgesamt sechzehn Säulen gegeben hat; je zwei Säulenpaare standen zwischen den *valvae regiae* und den *hospitalia*, je ein weiteres Paar aussen. Erhaltene Reste der Architekturordnung lassen auf eine zweigeschossige Front schliessen. Das Bühnenhaus in Soloi steht auf einem bis zwei Meter hohen Unterbau, der aus dem gewachsenen Fels herausgearbeitet worden ist. Die Lage der Bühnenfront ist nicht mehr zu bestimmen. Von der aufgehenden Architektur haben sich Säulenreste erhalten, die auf eine zweigeschossige Front führen; darin gab es Schmucknischen, die von kleinen Säulchen flankiert waren.

In Soloi war die *pulpitum*-Bühne massiv aus dem Fels gehauen und entsprach in der Höhe dem Felsunterbau des ganzen Bühnenhauskomplexes. Im mittleren Bereich gab es ein *hyposcaenium*, von welchem aus ein Gang unter dem Bühnenhaus hindurch nach aussen führt. Da die *pulpitum*-Bühne mit zwei Metern ungewöhnlich hoch war, konnten sowohl das *hyposcaenium*, auf welches sich aus der Orchestra drei Türen öffneten, wie auch der Gang betreten werden; zwischen den Türen und seitlich davon war die *pulpitum*-Front[7115] mit Halbrundnischen der übliche Art und mit Pilastern geschmückt. Ein römisches *pulpitum* ist auch im umgebauten Bühnenhaus von Paphos nachgewiesen, ebenso in

7106 Für Soloi sind sie vermutet worden, doch gibt es keine Reste. cf. den Katalogteil *s. v.*

7107 Offenbar sind Bauglieder vorhanden. Vielleicht gab es auch schon in der ersten römischen Bauphase eine *porticus in summa cavea*. cf. den Katalogteil *s. v.*

7108 Vergleichbares gibt es in einzelnen östlichen kaiserzeitlichen Theatern, cf. unten 686. Dort auch allgemeine Bemerkungen.

7109 Zu diesem charakteristischen Element der westlichen römischen Theater allgemein oben 387–390.

7110 Dazu allgemein oben 395–399.

7111 Zu diesem Element allgemein oben 386f.

7112 Ob diese Elemente in Kurion und Paphos vorhanden waren, ist nicht bekannt.

7113 Dazu allgemein oben 150–152.

7114 Eine zur *scaenae frons* gehörende römische Bühnenhausrückwand ist nicht gefunden worden, es hat sie möglicherweise nie gegeben, falls nur die Front römisch erneuert worden ist, wie dies z. B. in Apollonia (Marsa Susa) und im Theater 1 in Kyrene, dazu oben 662, aber auch bei anderen römischen Umbauten, cf. oben 636, der Fall ist.

7115 Zur Ausgestaltung der *pulpitum*-Front bei westlichen Theatern oben 446–455.

Salamis, wo die Front mit Halbrund- und Rechtecknischen teilweise erhalten ist. Die Bühne hatte hier den üblichen Holzboden, der auf Balken abgestützt war, welche in der Bühnenwand eingelassen und im *hyposcaenium* auf Pfeiler abgestützt waren. In Kurion wurde das hellenistische Proskenion mit einer neuen Verstuckung vorerst mit dem neuen römischen Bühnenhaus zusammen weiter benutzt. In Paphos und auch in Salamis gab es in der *pulpitum*-Front ein Wasserspiel[7116], wie erhaltene Leitungsreste zeigen. Eine Vorhangeinrichtung[7117] lässt sich bei keinem der zyprischen Theater nachweisen.

Nur in Salamis und in Soloi lässt sich vom Gesamtgrundriss des Bühnenhauses noch eine Vorstellung gewinnen. An keinem Ort ist ein vollständiger Grundriss[7118] vorhanden. In Salamis[7119] gibt es seitliche *parascaenia*, das eine nochmals unterteilt; *basilicae*[7120] fehlen jedoch, wie der Zugang von aussen in die *aditus* zeigt. Das *postscaenium* unüblicher Form bestand aus einem schmalen Korridor und aus drei hinter den Bühnentoren angeordneten Räumen mit Säulenstellungen. Zwischen den Räume liegen zwei Durchgänge nach aussen, seitlich gab es (zwei?) weitere Kammern. An den Flügeln befindet sich je ein weiterer Raum, wohl mit einem Treppenhaus. Da hinter dem *postscaenium*-Bereich nicht gegraben wurde, bleibt offen ob es eine *porticus post scaenam* gegeben hat. Deutlich ist aber, dass wie in Kurion auch in Salamis die Gesamtbreite des Bühnenhauses deutlich hinter derjenigen der Cavea zurückblieb. In Soloi ist der Grundriss des Bühnengebäudes nur noch zum Teil deutlich. Die aufgehenden Mauerteile waren, auch auf der Rückseite, mit Platten aus farbigem Stein und Marmor verkleidet. Seitlich der Bühne gab es *parascaenia*, in welche von hinten Treppen hinaufführen. Das *postscaenium* war in mehrere, im Einzelnen nicht geklärte Räume unterteilt, an den Flügeln führten Treppenhäuser ins Obergeschoss[7121]. Wie der *aditus*-Zugang auf der Ostseite zeigt, hat es keine *basilicae* gegeben. Auch hier bleibt die Bühnenhausbreite deutlich hinter der Caveabreite zurück.

Fragt man nach Gemeinsamkeiten der zyprischen Theater, fällt insbesondere auf, dass die Bühnenhäuser hier, anders als dies in der Kyrenaike[7122] der Fall war und als dies bei westlichen Theatern üblich ist[7123], deutlich weniger breit sind als die Cavea. Diese Eigenheit findet sich demgegenüber bei griechischen[7124] und insbesondere bei kleinasiatischen Theatern[7125] der Kaiserzeit, aber auch bei den Theatern Nordafrikas[7126] wieder. Letztlich bleibt offen, ob hier eine Beeinflussung aus Kleinasien vorliegt. Von Kleinasien[7127] und allenfalls Griechenland[7128] her bestimmt ist die Bevorzugung gerader Bühnenfronten, während im Westen in der Kaiserzeit Nischenfronten vorherrschen[7129]. Bemerkenswert ist, dass das römisch westliche Vorbild insgesamt sehr stark ist, während aus dem angrenzenden Kleinasien abgesehen von der Vorliebe für gerade Bühnenfronten kaum Elemente übernommen worden sind. Ein ähnliches Bild hat sich oben auch bei der Diskussion der kretischen Theater[7130] ergeben, Im übrigen sind die Daten zu den einzelnen zyprischen Theatern, von denen zwei griechischen Ursprungs sind, zu schmal, um weiterreichende Schlüsse zu ziehen.

Die kaiserzeitlichen Theater in der syrischen Dekapolis, in *Phoenicia*, *Iudaea*, *Samaria* und *Galilaea* und in den Provinzen *Syria* und *Arabia*

Eine grössere Zahl von Theaterbauten, von denen Reste erhalten sind, ist aus dem Gebiet der Levante bekannt[7131]. Oft handelt es sich um wenig aussagekräftige Ruinen, doch stehen daneben auch gut erhaltene Bauten. Abgesehen von den Heiligtumstheatern[7132] in *Sahr*, Dura Europos und Seleukeia am Tigris handelt es sich fast durchwegs um Theater mit halbkreisförmiger Cavea und mit einem geschlossenen Grundriss des römisch westlichen Typus[7133]. Einen überzogenen Grundriss des Koilons hat Byblos, welches als einziger Bau der hier besprochenen Gruppe in die hellenistische Zeit zurückreicht. In Antipatris ist die innere Begrenzung der Cavea etwas überzogen, im grossen Theater von Petra und vielleicht auch in *Wadi es Sabrah*[7134] hat die Cavea als ganzes eine leicht überzogene Form.

7116 Zu Wasserspielen an dieser Stelle oben 451. 453. 559. 634.
7117 Zur Vorhangeinrichtung allgemein oben 456–471.
7118 Zum vollständigen Grundriss der westlichen römischen Theater oben 476f.
7119 cf. den Plan des Bühnenhausbereiches bei V. Karageorghis, RDAC 1963, 53.
7120 Zu diesen grundsätzlich oben 495–498.
7121 Zu solchen Treppenhäusern allgemein oben 502–504.
7122 cf. hier oben 675f.
7123 Dazu allgemein oben 261. 475–477.
7124 Dazu oben 574. 581.
7125 Dazu oben 601. 622. 626.
7126 Dazu oben 559.
7127 Zu den geraden Bühnenfronten in Kleinasien oben 659.
7128 Zu Griechenland oben 586. 587.
7129 Dazu oben 417–432.
7130 cf. oben 567–574.
7131 Die Bauten sind oben 666f. zusammengestellt worden.
7132 Zu diesen oben 665f.
7133 Zum römisch westlichen Theatergrundriss allgemein oben 261.
7134 Da von diesem Theater bisher kein Plan publiziert worden ist, lässt sich die genaue Grundrissform nicht eindeutig bestimmen.

Von ihren Abmessungen her sind die Theater im hier betrachteten Gebiet sehr unterschiedlich. Durch seine Gesamtbreite von 139 Metern, welche sogar diejenige des *theatrum Marcelli* in Roma deutlich übertrifft[7135], fällt das Theater von Apameia auf; einen Grund dafür zu nennen fällt nicht leicht, denn Apameia war im 2. Jahrhundert n. Chr., als der Bau errichtet wurde, zwar eine bedeutende Stadt, doch ragte es im Vergleich mit den Nachbarstädten in Syrien kaum hervor; die überlieferte Zahl von nicht weniger als 11 7000 Einwohnern im Jahr 6 n. Chr. ist sehr hoch[7136]. Sechs weitere Theater, nämlich Bostra, Caesarea Maritima, Laodikeia (Al Lathqiyah), das grosse Theater in Petra , das grosse Theater von Philadelphia (Amman) und Skythopolis, erreichen eine Gesamtbreite zwischen 100 und 110 Metern und sind somit zu den grossen Theaterbauten zu rechnen; Kyrrhos hat sogar eine Breite von 115 Metern. In drei Fällen, Caesarea Maritima, Laodikeia (Al Lathqiyah) und Petra, hatte der Ort zur Zeit des Theaterbaus Hauptstadtfunktionen. Laodikeia (Al Lathqiyah) war wie Apameia und Seleukeia Pieria eines der vier bedeutenden städtischen Zentren im nördlichen Syrien, stand aber gegenüber der Hauptstadt Antiocheia am Orontes deutlich zurück[7137]. Kyrrhos war eine bedeutende Stadt in Nordsyrien; in wie weit der Theaterbau mit politischen Ereignissen der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. in Zusammenhang stand, in welche die Stadt involviert war[7138], bleibt offen. Philadelphia (Amman) und Skythopolis waren die beiden wichtigsten Städte der syrischen Dekapolis. Eine Reihe weiterer Theaterbauten ist von mittlerer Grösse, mit einer Gesamtbreite zwischen 60 und 90 Metern. Hierher gehören die meisten übrigen Theater der syrischen Dekapolis, soweit ihre Abmessungen bekannt sind[7139], nämlich Gabala, das Nordtheater und das Westtheater von Gadara, das Nordtheater und das Südtheater von Gerasa, wie auch die Bauten in Dora, Iericho, Mamas, Neapolis (Nablus), Samaria Sebaste, Sepphoris und Tiberias. Im Weiteren gibt es auch kleine und sehr kleine Theaterbauten mit Abmessungen von nicht selten unter 40 Metern, so in Elusa, Pella und *Wadi es Sabrah*, während in Byblos 2, im Theater von Birketein in Gerasa, in Kanatha, und in Philippopolis (es Shaba) die Gesamtbreite zwischen 40 und 50 Metern liegt. Ein besonderer Fall ist schliesslich Palmyra, wo die geringe Gesamtbreite daher rührt, dass die Cavea offenbar nie fertiggestellt worden ist[7140].

Die Cavea

Von insgesamt 36 Theatern, nämlich Adraa (Der'a), Antipatris, Apameia, Bostra, Byblos 2, Caesarea Maritima, damaskos, Dionysias, Dora, Elusa, Emmatha, Gabala, Gadara (Nordtheater), Gadara (Westtheater), Gerasa (Nordtheater), Gerasa (Südtheater), Gerasa (Theater von Birketein), Heliopolis, Iericho, Kanatha, Kyrrhos, Laodikeia (Al Lathqiyah), Mamas, Neapolis (Nablus), Palmyra, Pella, Petra (grosses Theater), Petra (kleines Theater), Philadelphia (Amman) (grosses Theater), Philippopolis (es Shaba), Samaria Sebaste, Sepphoris, Sidon, Skythopolis, Tiberias und *Wadi es Sabrah* ist die Cavea ganz oder teilweise bekannt. Doch oft lässt sich vom Gesamtplan keine Vorstellung mehr gewinnen, weil das Erhaltene zu wenig aussagekräftig ist. Die Cavea ist in Apameia, Emmatha, Gadara (Nordtheater), Gerasa (Südtheater), Gerasa (Theater von Birketein), Heliopolis (?), Kanatha, Laodikeia (Al Lathqiyah), Petra (grosses Theater), Philadelphia (Amman) (grosses Theater), Samaria Sebaste, Sidon (?) und *Wadi es Sabrah* ganz, in Caesarea Maritima, Gabala, Gadara (Westtheater), Gerasa (Nordtheater), Kyrrhos, Mamas, Neapolis (Nablus), Pella, Philippopolis (es Shaba) und Sepphoris bloss im unteren Bereich an einen natürlichen Hang gelehnt. Dies schliesst natürlich nicht aus, dass die Caveaflügel in den meisten Fällen wie auch sonst üblich frei gebaut werden mussten[7141]. Eine vollständig frei gebaute Cavea haben nur Adraa (?), Antipatris (?), Bostra, Byblos 2, Elusa, Palmyra, Petra (kleines Theater), Skythopolis und Tiberias. Dieser Befund deckt sich mit dem, was von den

[7135] Zu den sehr grossen Theatern im Westen oben 277. 335. 466, in Kleinasien oben 601.

[7136] cf. dazu J.-Ch. Balty, ANRW II 8 (1977) 117–119. Dort 120–132 allgemein zur Stadtgeschichte in der frühen und mittleren Kaiserzeit.

[7137] Zum Theater von Antiocheia am Orontes, das bisher nur in literarischen Quellen fassbar ist, cf. oben 254. 643.

[7138] Von hier stammte *Avidius Cassius*, der als Feldherr im zweiten Partherkrieg diente, dann Statthalter Syriens war, später das Kommando über alle Provinzen des Ostens inne hatte und schliesslich als Prätendent auf den Kaiserthron im Jahr 175 n. Chr. ermordet wurde. cf. dazu W. Eck, DNP 2, 1997, 369, *s. v.* Avidius [2]; J. Gerber, DNP 6, 1999, 1019f., *s. v.* Kyrrhos. Unsicher ist, ob das Theater von Kyrrhos noch zu Lebzeiten des *Avidius Cassius* errichtet oder doch begonnen worden ist, cf. den Katalogteil *s. v.*

[7139] Kanatha und Pella gehören zu den kleinen Theatern.

[7140] cf. dazu hier unten 683 und den Katalogteil *s. v.*

[7141] Zu den gebauten Caveaflügeln westlicher Theater allgemein oben 323.

römischen Theatern im Westen bekannt ist[7142]. Technisch war es durchaus möglich, die Theater als ganze frei zu errichten, und ein solches Vorgehen führte bestimmt zu besonders repräsentativen Bauwerken. Andererseits hat man in der Regel, soweit dies ging, vorhandene Geländebedingungen ausgenutzt und die Cavea so weit wie möglich angelehnt, was auch zur Einsparung von Kosten geführt hat. Nur da, wo solche Bedingungen nicht gegeben waren – deutliche Beispiele sind in der hier behandelten Gruppe die Theater in Bostra und in Palmyra, das in der Wüste liegt – hat man die Cavea frei errichtet. Bei kleinen Bauten wie den Kulttheatern in Dura Europos, *Sahr*, Seleukeia am Tigris und im Theatron im grossen Tempel von Petra fiel der Aufwand für eine frei gebaute Cavea selbstverständlich nicht ins Gewicht.

Ein System von Radialkammern als Unterbau der Cavea, wie es im Westen verbreitet war, ist nur in einzelnen Fällen vorhanden, nämlich in Bostra, in Caesarea Maritima und in Skythopolis. Im frühen Bau in Caesarea Maritima erklärt sich die Verwendung von Radialkammern aus der Nähe der westlichen Vorbilder; allerdings konnten die fünf grossen Kammern schon aus technischen Gründen nicht überwölbt werden; sie waren massiv gefüllt, während die beiden schmalen Kammern bei den *aditus* Gewölbe gehabt haben können[7143]. Parallel zu den eigentlichen *vomitoria*, welche sich auf die mittlere *praecinctio* öffneten, verliefen hier Gänge, welche Treppen auf die obere Cavea hinauf enthalten haben. Eine Sonderlösung findet sich auch in Skythopolis, wo acht überwölbte Radialkammern mit Zugängen vorhanden sind; dazwischen liegen mit Erde aufgefüllte Kammern, die mit *opus caementicium* abgedeckt waren, auf welchem die Sitzstufen auflagen. Dann bleibt als einziges Beispiel für eine Radialkammerkonstruktion[7144], wie sie im Westen geläufig war, Bostra, wo allerdings nur die Konstruktionsweise des höchsten Caveabereichs deutlicher ist[7145]. Eine besondere Konstruktionsweise für den Unterbau des oberen *maenianum* findet sich in Gabala. Statt mit Gewölben waren die Radialkammern hier nach innen hin immer kleinere Hausteinbögen überdeckt, wobei jede Bogenreihe eine Sitzreihe trägt. In Apameia und im grossen Theater von Philadelphia (Amman) sind für die frei gebauten Flügelbereiche Radialkammerkonstruktionen benutzt worden, was bei diesen grossen Bauten wohl eine technische Notwendigkeit war. Bei der Mehrzahl der ganz oder teilweise frei gebauten Sitzhäuser wurde der obere Bereich jedoch über einem Umgangskorridor, also einem Ringkorridor innerhalb der Umfassungsmauer errichtet, wie dies auch in der Kyrenaike[7146] und in Zypern[7147] die Regel war; diese Konstruktionsweise ist auch, wenngleich etwas weniger häufig, bei den westlichen römischen Theatern zu beobachten[7148]. Die Beispiele sind Elusa, das Nordtheater und das Westtheater von Gadara, das Nordtheater von Gerasa, Kyrrhos, Mamas, Neapolis (Nablus), Pella, das kleine Theater von Petra, Philippopolis (es Shaba), Sepphoris und Tiberias. Auch Caesarea Maritima hat ausserhalb des Radialkammerkranzes einen Umgangskorridor, ebenso Skythopolis[7149]. Im Westtheater von Gadara sind die Flügel von zwei übereinander liegenden Ringkorridoren gebildet, nur der obere führt rund um die Cavea; Treppen in den Flügeln führen vom unteren auf den oberen Ringkorridor hinauf. In Tiberias liegen der äussere, wohl zweigeschossige und ein mittlerer Ringkorridor, die mit zwei *vomitoria* verbunden sind, hinter einander. Wo die ganze Cavea wie in Byblos[7150], Elusa, Palmyra, im kleinen Theater von Petra und in Tiberias frei gebaut ist, wurde die untere Cavea massiv errichtet. In Kyrrhos besteht auch der Unterbau des zweiten *maenianum* innerhalb des Umgangskorridors aus massivem Mörtelwerk. Auch in Bostra scheint die untere Cavea im inneren Bereich massiv gebaut zu sein.

Allen hier betrachteten Theatern ist gemeinsam, dass sie als äusseren Caveaabschluss eine Umfassungsmauer haben, auf eine repräsentative Aussenfassade mit einer mehrgeschossigen Umgangsporticus mit Arkadenfassade, wie sie im Westen verbreitet war, verzichteten[7151]. In Bostra ist eine besondere Lösung getroffen worden; die Aussenfassade zeigt eine doppelte Reihe von Arkaden mit je 30 Öffnungen

7142 Allgemein zu den verschiedenen Formen der Caveakonstruktion im Westen oben 311–328.

7143 Im Einzelnen ist nicht klar, welche Strukturen zur ursprünglichen Cavea, welche zum Umbau gehört haben; cf. den Katalogteil *s. v.* Caesarea Maritima, Theater.

7144 Auf einfachen überwölbten Kammern ruhten auch die Sitzhäuser in den Kulttheatern von Dura Europos und im grossen Tempel von Petra.

7145 cf. die Schnittzeichnung bei Finsen, Le levé a. O. (oben Anm. 5239) Plan 5, auch Plan 3.

7146 cf. hier oben 674.

7147 cf. hier oben 677.

7148 Dazu allgemein oben 317f. 321.

7149 Hier scheint der Umgangskorridor mit der Umfassungsmauer unfertig liegengeblieben zu sein, cf. den Katalogteil *s. v.* cf. dazu auch Segal, Roman Palestine a. O. (oben Anm. 492) 56, Anm. 77, nach Applebaum.

7150 Die Cavea sitzt auf einem flach geneigten natürlichen Grund.

7151 Allgemein zur Umgangsporticus mit Arkaden oben 318. 321. Eine einfachere Lösung war möglicherweise in Skythopolis geplant, cf. die vorangehende Anm.

und zuoberst rechteckige Fenster, eine Gestaltungsweise, die sonst an der Aussenfassade von Bühnengebäuden wie z. B. in Arausio[7152] oder Aspendos[7153] begegnet. Offenbar wurde eine repräsentative Form für die Caveafassade angestrebt, ohne dass man jedoch auf das westliche Modell der Umgangsporticus zurückgriff, welches als Idee aber hinter der gefundenen Form in Bostra stehen muss. In Caesarea Maritima sind die am Nordflügel der Cavea beobachteten Sockelvorsprünge später angefügte Strebepfeiler[7154].

Zugänge von aussen in den Ringkorridor sind mehrfach nachgewiesen worden. Im Westtheater von Gadara konnte der obere Ringkorridor von aussen ebenerdig über unregelmässig angeordnete Bogentore betreten werden. Treppen in den Flügeln führen in den unteren Ringkorridor hinunter und in die *aditus*, welche nur auf diesem Weg zu erreichen waren; alle Zuschauer gelangten somit durch die Zugänge in der Umfassungsmauer in die Cavea. Zur Cavea hin öffnete sich der Ringkorridor mit vier Bogentoren auf die mittlere *praecinctio*, die eine hohe Rückwand hat, in welcher die Tore in ganzer Höhe Platz finden. Im Nordtheater von Gadara öffnete sich der Ringkorridor mit sechs heute weitgehend verschütteten Bogentoren auf eine mittlere *praecinctio*, ganz entsprechend auch im Nordtheater von Gerasa, aber auch in Caesarea Maritima, wo die überwölbten Tore aussen abwechselnd mit Halbsäulen und Pfeilern hervorgehoben waren. In Kyrrhos wies der Ringkorridor radiale Durchgänge auf die *praecinctio* auf. In Neapolis (Nablus) sind in der Umfassungsmauer bisher drei von insgesamt wohl sechs Zugangstoren festgestellt worden, aus dem Ringkorridor gab es Aufgangstreppen in die obere Cavea, wohl auf eine *praecinctio*. In Pella führte im Nordosten, im Zentrum und im Nordwesten je ein Zugang in den Ringkorridor und durch ein Tor auf die *praecinctio*. Von aussen öffnen sich in der völlig schmucklosen Umfassungsmauer der Cavea von Philippopolis (es Shaba) sieben Türen auf den Ringkorridor, die dem Geländeverlauf entsprechend unterschiedlich hoch liegen und auch nicht symmetrisch zur Achse angebracht sind; in der hohen Rückwand der *praecinctio* finden sich drei Tordurchgänge mit einigen Treppenstufen. In Sepphoris, wo die Umfassungsmauer aussen eine Halbsäulendekoration zeigt, öffnen sich von aussen drei Tore, teilweise mit Treppen, in den Ringkorridor und von dort auf die erste *praecinctio*. In Elusa führten von den *aditus* her Treppen im Ringkorridor auf die *summa cavea* hinauf (im Norden erhalten), die Einzelheiten bleiben unklar. Die Zusammenstellung macht deutlich, dass dem oberen Ringkorridor für die Verteilung der Zuschauer im Sitzhaus überall eine grosse Bedeutung zukam; besonders deutlich ist dies im Westtheater von Gadara, wo wie erwähnt gar keine anderen Zugangsmöglichkeiten bestanden, aber auch sonst ist die zentrale funktionale Bedeutung dieses Bauelementes klar. Ein anspruchsvolleres Aufgangssystem ist in Skythopolis bezeugt, wo in acht Radialkammern acht Zugänge vom Ringkorridor auf die *praecinctio* und neun Aufgänge ins zweite *maenianum* in der Achse der neun Radialtreppen angelegt worden sind.

Wenn keine äusseren Ringkorridore vorhanden waren, die für die Zugänge genützt werden konnten, wurden andere Aufgangssysteme in die Cavea gewählt. In Philadelphia (Amman) sind in den jeweils zweitäussersten Radialkammern der Flügel Treppenhäuser eingerichtet, welche von breiten, flachen Aussentreppen entlang der Caveaflügel erschlossen werden; in den Flügeln sind nicht umlaufende Radialkorridore angeordnet, welche Türen auf die zweite *praecinctio* hinter der ersten bis dritten und der siebten bis neunten Radialtreppe erschlossen. In Apameia führen von den *aditus* aus (bisher nur im Osten freigelegt) breite, in Hausteintechnik überwölbte Treppen mit Bogentoren auf die mittlere *praecinctio*, eine radiale Treppe steigt von der Umfassungsmauer im Caveascheitel her auf die *praecinctio* hinunter, eine sehr geeignete, aus der lokalen Geländesituation her zu erklärende Zugangsform[7155], da das Theater in den Abhang des Stadtplateaus gesetzt worden ist. Im Südtheater von Gerasa, das im unteren Caveabereich an den Hang gelehnt ist, führen von aussen sechs radiale Zugänge mit abgetrepptem Bogengewölbe[7156] durch die Erdaufschüttung des Unterbaus der *summa cavea* auf die mittlere *praecinctio* hinunter[7157]. Ein komplexeres Aufgangssystem findet sich nur in Bostra[7158]. Von den *aditus* her ist ein wenig über dem Orchestraniveau liegender innerer Ringkorridor zu erreichen, der auch mit vier Korridoren von aussen erschlossen wird. Vom Ringkorridor aus führen im Innern der Cavea vier kurze Treppen gegen innen auf die untere *praecinctio* und

7152 cf. oben 511.

7153 cf. oben 511.

7154 cf. Frova, Scavi di Caesarea Maritima a. O. (oben Anm. 5291) 68 mit Abb. 28f.

7155 Eine ähnliche Form des Zugangs bei vergleichbaren topographischen Verhältnissen findet sich z. B. auch in Termessos, ohne dass ein Zusammenhang besteht. cf. oben 118.

7156 Dieselbe Bautechnik ist für den ganzen Unterbau des oberen *maenianum* in Gabala verwendet worden, cf. hier oben 681.

7157 Blosse Vermutung des Ausgräbers bleibt, dass in Byblos 2 überwölbte Zugänge von aussen direkt in das Koilon geführt haben; cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

7158 cf. die Pläne und Schnittzeichnungen bei Finsen, Le levé a. O. (oben Anm. 5239) Plan 4–6.

vier längere Treppen gegen aussen auf das Niveau der oberen *praecinctio*[7159]. Zehn Arkaden der Umfassungsmauer öffnen sich auf Treppenhäuser, die in doppeltem Lauf direkt auf das Niveau der oberen *praecinctio* hinaufleiten; alle oberen Treppenabschlüsse sind durch Radialkorridore mit der oberen *praecinctio* verbunden. Weitere Treppen führen von den oberen Treppenabschlüssen auf die *summa cavea*[7160]. Im Weiteren ist auf der Westseite ein seitliches vierläufiges Treppenhaus nachgewiesen[7161]. Das komplexe innere Aufgangssystem auf die Cavea stellt eine ausgereifte Lösung für die Erschliessung einer grossen Cavea dar, wie sie sonst nur bei einigen Theatern in Italien vorkommt[7162]. Es besteht kein Zweifel daran, dass hier ein direkter Einfluss der westlichen Theaterarchitektur fassbar wird.

Die Innengliederung der Cavea ist für die grosse Mehrzahl der hier zusammengestellten Bauten bekannt. Zwei *maeniana* gab es in Apameia, Caesarea Maritima, im Nordtheater von Gadara, im Nordtheater und im Südtheater von Gerasa, in Iericho, Kyrrhos, Neapolis (Nablus), Pella, Philippopolis (es Shaba), Samaria Sebaste und Skythopolis, drei *maeniana* in Bostra, Gabala, im Westtheater von Gadara, im grossen Theater von Petra, im grossen Theater von Philadelphia (Amman) und in Sepphoris. Nur im kleinen Theater von *Wadi Es Sabrah* und in den beiden Kulttheatern in Dura Europos und *Sahr* ist bloss ein einziges *maenianum* vorhanden, ebenso vielleicht in den gleichfalls kleinen Bauten in Byblos (?), im Theater von Birketein in Gerasa[7163] und in Kanatha, wo der obere Caveaabschluss nicht bekannt ist. Eine besondere Situation liegt in Palmyra vor; wie die Breite des Bühnenhauses deutlich macht, welche diejenige der bestehenden Cavea übertrifft, muss diese ursprünglich grösser geplant gewesen sein. Die Umfassungsmauer der bestehenden Cavea ist durch die Grabung jedoch nachgewiesen. Es scheint somit wahrscheinlich, dass ein zweites und wohl auch ein drittes *maenianum*, für welche ausreichend Platz vorhanden wäre, zwar geplant, aber nie ausgeführt wurde. Die Anzahl der *maeniana* hängt nicht direkt von der Grösse der Cavea ab[7164], sondern geht mindestens bis zu einem gewissen Grad auf die Wahl des Architekten oder des Auftraggebers zurück. Die Erschliessung der Cavea für die Zuschauer wird durch das kombinierte System der *maeniana* und der Radialtreppen bestimmt. Zwar haben die grossen Bauten in Bostra, im grossen Theater von Petra und im grossen Theater von Philadelphia (Amman) jeweils drei *maeniana*, aber die übergrosse Cavea in Apameia kommt demgegenüber mit zwei *maeniana* aus; hier findet sich, wohl zum Ausgleich, eine besonders hohe Zahl von Radialtreppen. Andererseits bestand für Gabala, Gadara (Westtheater) und Sepphoris, die zur Gruppe der mittelgrossen Theater gehören, keine Notwendigkeit einer Gliederung in drei *maeniana*. Zwei *maeniana* ergeben sich überall dort, wo Zugänge von aussen durch einen Umgangskorridor vorgesehen wurden, deren inneres Ende durch eine mittlere *praecinctio* aufgenommen werden musste. Die relativ hohe Zahl solcher Sitzhäuser hat also einen direkten Zusammenhang mit der besonderen Beliebtheit der Konstruktionsweise über einem Ringkorridor.

Die Anzahl der *cunei* ist meist nicht sehr gross, eine gerade wie auch eine ungerade Anzahl ist zu belegen[7165]. Drei *cunei* gibt es in den kleinen Theatern von Elusa (?), Kanatha, Pella, Philippopolis (es Shaba) und im Kulttheater von Dura Europos, vier *cunei* in Antipatris, im Westtheater von Gadara, in den drei Theatern von Gerasa, in Sepphoris sowie in den Kulttheatern in *Sahr* und im Theatron im grossen Tempel von Petra; diese Aufteilung, welche bei den westlichen Bauten die Regel war[7166], dominiert bei den hier betrachteten Theatern nicht in gleichem Mass. Fünf *cunei* sind in Bostra, Samaria Sebaste und Tiberias, sechs in Caesarea Maritima, Neapolis (Nablus) und im grossen Theater von Petra vorhanden. Sieben *cunei* gibt es in Byblos, acht in Gabala, im grossen Theater in Philadelphia (Amman), in Skythopolis und wohl auch im kleinen Theater von *Wadi es Sabrah*. Zehn *cunei* hat die sehr grosse Cavea in Apameia, sogar dreizehn Kyrrhos, das zweitgrösste der hier betrachteten Theater. Ein eigentlicher Schwerpunkt zeichnet sich nicht ab, es herrscht eine erstaunliche und nicht leicht zu erklärende Vielfalt, welche an die Vielfalt bei griechischen Koila denken lässt[7167], die auch bei den kleinasiatischen Theatern der Kaiserzeit zu beobachten war[7168]. Die Anzahl der Radialtreppen ist meist grösser als

7159 cf. Finsen, Le levé a. O. Plan 6a.
7160 cf. Finsen, Le levé a. O. Plan 5b.
7161 cf. Finsen, Le levé a. O. Plan 4. 5 a.
7162 Zur Erschliessung mit Treppenaufgängen im Unterbau der Cavea bei westlichen Theatern cf. oben 363–365.
7163 Zur Frage des oberen Caveaabschlusses cf. den Katalogteil *s. v.* Gerasa, Theater von Birketein.
7164 Dies gilt allgemein für die westlichen römischen Theater, cf. dazu oben 330f., dort 331–336 auch über die verschiedenen nachgewiesenen Varianten für die Einteilung in *maeniana*.
7165 Zur Frage nach der geraden oder ungeraden Zahl der *cunei* bei den westlichen römischen Theatern oben 339–341.
7166 Dazu oben 342.
7167 Dazu oben 92.
7168 cf. dazu oben 593. 629. 640.

diejenige der *cunei*, d. h. auch entlang der Analemmata gab es Radialtreppen. Nur in Antipatris und Pella sowie vielleicht in Elusa und *Wadi es Sabrah* fehlen sie. Dieses Bild entspricht demjenigen bei den westlichen römischen Theatern einigermassen[7169], auch wenn die Bevorzugung von Radialtreppen an den Analemmata an die griechische Theaterbautradition denken lässt[7170]. Eine Verdoppelung der *cunei* im oberen *maenianum*, wie sie Vitr. VII 6, 2 fordert, ist, soweit sich dies überhaupt noch nachweisen lässt, im Nordtheater und im Südtheater von Gerasa und in Sepphoris gegeben, doch gibt es daneben auch eine grössere Reihe von Beispielen, wo dies, wie etwa in Bostra, nicht der Fall ist. Dieser Befund entspricht dem, was auch in westlichen römischen Theatern üblich ist[7171]. Schliesslich ist auf die Sonderlösung im dritten *maenianum* des grossen Theaters von Philadelphia (Amman) hinzuweisen. In der Fortsetzung der Radialtreppen der beiden unteren *maeniana* finden sich hier zum einen die schon beschriebenen Treppenhäuser in den Flügeln, zum anderen liegt hinter der dritten und der siebten Treppe ein Treppenaufgang auf den oberen Umgang hinter dem Sitzhaus. Diese Tore machten eine Anordnung der Radialtreppen des dritten *maenianum* in der Mittelachse der unteren *cunei* erforderlich, dadurch ergab sich im dritten Rang eine Gesamtzahl von acht *cunei*.

Die Sitze in der Cavea der westlichen römischen Theater haben immer die Quaderform[7172], d. h. auf jegliche vordere Profilierung, aber auch auf eine Eintiefung oben für die Füsse der dahinter sitzenden Person wird verzichtet. Dagegen waren in den griechischen Theatern profilierte Sitzformen üblich, meist auch mit einer Eintiefung oben[7173]. Neben überwiegend einfachen Profilen begegnen bereits in hellenistischer Zeit seltener auch komplexere Ausformungen, beide Sitzformen lassen sich auch in der Kaiserzeit in Griechenland[7174] und insbesondere in Kleinasien belegen[7175], wo die komplexe Profilform weit beliebter ist. In den bisher diskutierten Gebieten des Orients ergibt sich nur für die Kyrenaike ein einheitliches Bild, wo seit der hellenistischen Zeit quaderförmige Sitzstufen bevorzugt wurden[7176], während in Ägypten[7177] und auf Zypern[7178] die vereinzelten Zeugnisse keine Schlüsse zulassen. Demgegenüber bringt die Analyse der Sitzform bei den hier betrachteten Theatern der Levante bemerkenswerte Resultate. Die kanonische römische Quaderform begegnet nur sehr selten, so in der zweiten Phase der Cavea von Caesarea Maritima, wo die ursprünglichen Sitze aus Mörtelwerk gebaut waren, ferner in Elusa und wohl in *Sahr*[7179]. Sonderlösungen finden sich in den Heiligtumstheatern von Dura Europos und Seleukeia am Tigris, wo die Sitze wie das ganze Sitzhaus aus Ziegeln bestehen; im Theatron im grossen Tempel von Petra sind die Sitze gemauert. Überall sonst sind, soweit dies bekannt ist, in Abweichung vom westlichen Modell profilierte Sitze vorhanden, wie sie in der Kaiserzeit insbesondere in Kleinasien beliebt waren; in der Bevorzugung der profilierten Sitzform ist zweifellos eine direkte Beeinflussung durch die kleinasiatische Theaterarchitektur zu erkennen.

Ein einfaches, etwas gerundetes Profil mit einer Eintiefung oben findet sich im Südtheater von Gerasa, das in die Zeit Domitians zurückgeht[7180]. Sonst ist überall auf eine Fuss-Eintiefung verzichtet worden[7181], sowohl bei den Sitzen mit einfachem Profil im Theater von Birketein in Gerasa, in Neapolis (Nablus), Samaria Sebaste, Skythopolis und *Wadi es Sabrah* wie auch bei den Sitzen mit komplexem Profil in den Theatern von Apameia, Bostra, Gabala, im Westtheater von Gadara, im Nordtheater von Gerasa, in Kanatha, Kyrrhos, Palmyra, im grossen Theater von Philadelphia (Amman) und in Philippopolis (es Shaba). In Emmatha hat das einfache Profil eine besondere, eckige Ausprägung, in Pella sind die Sitze aus einem Quaderblock und einer profilierten Sitzplatte zusammengesetzt[7182]. Komplexen Sitzformen wurde offenbar in den grossen Theatern der Dekapolis, aber auch in Apameia, Bostra, Palmyra und Philippopolis (es Shaba) der Vorzug gegeben. Die Profilierung im Einzelnen ist überall ähnlich und besteht in einer Deckplatte, einem konvex-konkaven Kyma darunter und einem mehr oder weniger

7169 Dazu oben 346f.
7170 cf. dazu oben 105–107.
7171 cf. oben 345f.
7172 Dazu allgemein oben 347.
7173 Dazu oben 107–112.
7174 Dazu oben 583.
7175 cf. oben 659.
7176 cf. hier oben 674.
7177 cf. hier oben 672.
7178 cf. hier oben 677.
7179 Von diesem Bau sind keine photographischen Abbildungen bekannt. Die mehrfach wieder abgedruckte Ansicht mit Schnitt bei Butler, Ancient architecture in Syria a. O. (oben Anm. 5239) II, A 7, Abb. 387 ist nicht ganz eindeutig.
7180 In Byblos 2 gehören die Sitze mit einfachem Sitzprofil und einer Eintiefung oben zum hellenistischen Koilon.
7181 Wie für die griechischen, oben 110, und für die kaiserzeitlichen römischen Theater, oben 348, muss man sich fragen, in wieweit eine Vereinfachung, in wieweit eine Unfertigkeit vorliegt.
7182 Zu zusammengesetzten Sitzformen in griechischen Theatern oben 103f.

senkrecht verlaufenden unteren Abschluss[7183]. In Apameia, Bostra, Kanatha[7184], Kyrrhos, Philadelphia (Amman) und Philippopolis (es Shaba)[7185] wird der obere Profilteil bei den Radialtreppen seitlich senkrecht nach unten geführt, was ebenfalls gelegentlich schon in hellenistischen griechischen Theatern zu belegen ist[7186].

Ein weiteres Element, das aus der kleinasiatischen kaiserzeitlichen Theaterarchitektur übernommen worden sein muss[7187], sind die Lehnenbänke. Solche sind in Bostra, in Gabala, im Westtheater von Gadara, in Neapolis (Nablus), in Pella, im grossen Theater von Philadelphia (Amman) sowie in Samaria Sebaste vorhanden, somit wiederum besonders in der Dekapolis, dazu im davon abhängigen Theater von Bostra. Wie bei den kleinasiatischen Theatern der Kaiserzeit[7188] dienten die Lehnenbänke hier, soweit bekannt[7189], als oberer Abschluss des unteren *maenianum* und standen am vorderen Rand der *praecinctio*, so wohl in Gabala[7190], in Pella und Samaria Sebaste. In Bostra stehen Lehnenbänke auf beiden *praecinctiones*. Im Westtheater von Gadara ist eine Lehnenbank als oberer Abschluss des zweiten *maenianum* nachgewiesen. Ausserdem steht hier eine Lehnenbankreihe in der Art einer Prohedrie am Orchestrarand; in deren Nähe ist eine überlebensgrosse Marmorstatue der sitzenden Tyche[7191] gefunden worden, die möglicherweise ursprünglich in die Lehnenbankreihe integriert war.

Neben einfachen Lehnenbänken kommen auch ausgeschmückte Formen vor. In Bostra finden sich bei der oberen Reihe von Lehnenbänken Armlehnen in Form von akanthisierten Doppelvoluten[7192], in Kyrrhos[7193], Neapolis (Nablus)[7194] und im grossen Theater von Philadelphia (Amman)[7195] sind Armlehnen in Delphinform gefunden worden[7196], nur in Philadelphia auch ein unterer Abschluss einer Bank mit einem Löwenfuss, wie sie bei kleinasiatischen kaiserzeitlichen Theatern[7197] und auch sonst gelegentlich[7198] für Lehnenbänke belegt sind.

Bei den westlichen römischen Theatern gab es im Allgemeinen keine offenen Verbindungen von der *praecinctio* ins nächsthöhere *maenianum*. Eine solche war dagegen in den Koila der griechischen Theater, die fast durchwegs am Hang lagen und kaum Möglichkeiten einer Verbindung im Koiloninnern boten, eine Notwendigkeit. Nachdem zunächst einfach die Radialtreppen durch die Rückwand des Diazomas hochgezogen wurden[7199], hat man später, schon in hellenistischer Zeit, andere anspruchsvollere Lösungen entwickelt[7200], die dann für die kaiserzeitlichen Theater Kleinasiens aufgenommen wurden[7201]. Nur eine dieser Lösungen, der Aufgang in der Form nach aussen ansteigender Doppeltreppen, ist bei einigen wenigen der hier besprochenen Theater übernommen worden; es ist offensichtlich, dass die Vorbilder in Kleinasien zu suchen sind. Die Treppenform ist für das Theater in Bostra, für das Nordtheater und das Westtheater in Gadara, für das Nordtheater und das Südtheater in Gerasa und für das grosse Theater in Philadelphia (Amman) belegt; es handelt sich um eine geographisch geschlossene Gruppe, ausser Bostra liegen alle Orte im Bereich der *Dekapolis*. Die ältesten Beispiele sind die beiden Theater in Gadara und das Südtheater in Gerasa, deren relative Zeitstellung zueinander im Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. oder vielleicht kurz danach nicht geklärt ist. Man wird daher annehmen, dass die Aufgangstreppenform zunächst für diese, wie sich zeigen wird, auch in anderer Hinsicht enger verwandten Bauten übernommen worden ist. Die bei den drei ersten Beispielen übernommene Aufgangsform war diejenige mit offenen Doppeltreppen[7202]. Im Nordtheater von Gerasa aus dem dritten Viertel des

7183 Zur Form der griechischen und der kaiserzeitlichen kleinasiatischen komplexen Profile cf. oben 111f. und 644.

7184 Der Wulstteil des komplexen Profils wird hier zusammen mit der Deckplatte seitlich heruntergeführt.

7185 Bei diesem späten Bau ist das komplexe Sitzprofil nunmehr stark vereinfacht, der Teil unter der Deckplatte setzt sich aus einem Wulst und einer senkrechten Partie zusammen.

7186 cf. oben 112f.

7187 Zu den Lehnenbänken in den kleinasiatischen Theatern oben 645f. Lehnenbänke, die für Kleinasien vorbildlich waren, gibt es auch schon in griechischen Theatern, cf. oben 123–125.

7188 Zur Aufstellung dort cf. oben 645f. Bei den griechischen Theatern dienten die Lehnenbänke insbesondere als Prohedrie vor der untersten Sitzreihe, cf. oben 123f.

7189 Nicht bekannt ist die Aufstellung in Neapolis (Nablus) und im grossen Theater von Philadelphia.

7190 Die Lehnenbänke wurden nicht *in situ* gefunden.

7191 cf. Th. Weber, Umm Qais, Gadara of the Decapolis (1989) 10, Abb. (Fundlage). Th. M. Weber, Gadara – Umm Qēs I: Gadara Decapolitana (2002) 397f., Taf. 38.

7192 cf. Finsen, Le levé a. O. (oben Anm. 5239) Taf. 24, o. l.

7193 Unpubliziert.

7194 cf. I. Magen, in: Zev Vilnai Jubilee Volume (1984) 273, 2 Abb. Auch Segal, Roman Palestine a. O. (oben Anm. 492) 79, Abb. 113.

7195 Unpubliziert.

7196 Solche Armlehnen sind auch sonst bekannt, cf. oben Anm. 5883.

7197 Zu Sitzen und Lehnenbänken mit Löwenfüssen in kleinasiatischen Theatern der Kaiserzeit oben 646f. Die nicht sehr zahlreichen Beispiele für Delphine als Armstützen sind oben 575, Anm. 5883 zusammengestellt.

7198 cf. den Katalogteil *s. v.* Malaca und *s. v.* Sabratha, hier allerdings in besonderer Anbringung.

7199 cf. oben 116f.

7200 Dazu oben 117.

7201 Dazu im Einzelnen oben 612f.

7202 Zu dieser im Einzelnen oben 613.

2. Jahrhunderts n. Chr. und im etwa in derselben Zeit errichteten grossen Theater von Philadelphia (Amman) und auch in Bostra, dem wohl jüngsten Beispiel unter diesen Bauten[7203], findet sich dann die entwickeltere Form der verdeckten Doppeltreppen, welche in Kleinasien nicht vor der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. nachzuweisen ist[7204] und sich in der Doppelform nur in Sagalassos findet[7205]. Der Schluss drängt sich auf, dass man in der *Dekapolis* Kenntnis von dieser Entwicklung in Kleinasien hatte und die neue Form sofort übernahm.

Die *tribunalia* waren ein sehr verbreitetes Element in den westlichen römischen Theatern, denn ihnen kam im Zusammenhang mit der Organisation der Veranstaltungen eine wichtige Funktion zu[7206]. Allerdings sind sie wegen ihrer erhöhten Position im Ganzen der Architektur nicht sehr häufig nachzuweisen. Bei den hier zusammengestellten Bauten sind *tribunalia* in Adraa, in Bostra, im Westtheater von Gadara, im Nordtheater und im Südtheater von Gerasa, in Palmyra und im grossen Theater von Petra vorhanden; sie können aber, abgesehen von Philippopolis (es Shaba) und von den Kulttheatern, nirgends mit Sicherheit ausgeschlossen werden. Es ist kaum ein Zufall, dass all die angeführten *tribunalia* bei vergleichsweise gut erhaltenen Bauten begegnen, und man wird daraus schliessen, dass sie, wie auch im Westen, weiter verbreitet gewesen sind, als dies die archäologische Evidenz nahezulegen scheint.

In Kyrrhos ist ein System von Tonröhren unter dem Boden der *praecinctio* beobachtet worden[7207], das von einer Zisterne weiter oben am Abhang her gespeist worden sein muss. Im grossen Theater von Philadelphia (Amman) liegt unter der ersten *praecinctio* ein Wasserkanal, welcher wie die Wasserspiele am *pulpitum* durch eine Wasserleitung von einer nahegelegenen Quelle alimentiert wurde. Vergleichbare Einrichtungen sind auch, wie oben[7208] erwähnt, im Theater von Paphos gefunden worden. Aber auch anderswo sind vereinzelt vergleichbare Einrichtungen beobachtet worden, so im grossen Theater von Syrakusai[7209], wo unter der sechsten Reihe des oberen Ranges ein in den Felsen geschnittener umlaufender Kanal verläuft, welcher abgedeckt war, und im grosses Theater von Argos[7210], wo im Diazoma zwischen mittlerem und unterem Rang sekundär ein Kanal angelegt wurde. Überall, allenfalls mit Ausnahme von Syrakusai, wo keine Anzeichen für eine sekundäre Eintiefung des Kanals gegeben sind, scheint es sich um kaiserzeitliche Anlagen zu handeln. Die grosse Streuung der Beispiele macht es wahrscheinlich, dass es sich um Einrichtungen handelt, welche in den Theatern verbreiteter waren, als die wenigen Beispiele zunächst vermuten lassen. Ihre Funktion muss es gewesen sein, zur Erfrischung der Zuschauer zu dienen, insbesondere wohl aber eine gründliche Reinigung der Cavea mit Wasser zu ermöglichen. Im grossen Theater von Neapolis (Napoli)[7211] dienten Kanäle unter der *praecinctio* zwischen dem ersten und dem zweiten *maenianum* wie auch zwischen dem zweiten und dritten *maenianum*, welche von Tonrohren in den *vomitoria* gespeist wurden, dagegen zum Abführen des Meteorwassers aus der Cavea.

Ein Element der westlichen römischen Theater der Kaiserzeit, das wohl nie eine grosse Verbreitung gefunden hat, war die *porticus in summa cavea*, denn als oberer Abschluss der Cavea konnte ebenso gut eine einfache Mauer oder ein ungedeckter Umgang dienen[7212]. Ein Problem, das sich stellt, ist auch bei diesem Bauelement der archäologische Nachweis, denn nur bei sehr gut erhaltenen Bauten oder dort, wo Architekturglieder der Säulen- oder Pfeilerordnung der *porticus in summa cavea* in eindeutiger Sturzlage gefunden worden sind, lässt sich ihr Vorhandensein bestätigen; so ist auch in diesem Fall anzunehmen, dass die Beispiele möglicherweise weit häufiger waren, als sich dies heute noch nachweisen lässt. Bei den hier besprochenen Theatern ist eine *porticus in summa cavea* in Bostra, in Samaria Sebaste. und vielleicht in Gabala nachgewiesen. Genaueres ist nur für Bostra bekannt, wo die *porticus in summa cavea* mit Basaltsäulen und profilierten Kapitellen um Teil erhalten ist.

Vereinzelt sind, wie überall in der römischen Welt, in der Cavea auch Logen nachgewiesen[7213], so in Caesarea Maritima, Elusa[7214], Gabala[7215] und Philadelphia (Amman). Überall, wohl auch in Philadelphia (Amman), ist die Loge nachträglich eingebaut worden, wie dies auch bei den westlichen Beispielen meist der Fall ist; Anlass bot

7203 Zur Datierung dieses Theaters cf. hier oben 669f. und den Katalogteil *s. v.*

7204 Der früheste Beleg für verdeckte, allerdings einfache Aufgangstreppen findet sich im Theater von Myra, welches nach 141 n. Chr. erbaut wurde.

7205 Zu dieser Form im Einzelnen oben 613.

7206 Allgemein dazu oben 348.

7207 cf. E. Frézouls, AAS 4/5, 1954/55, Taf. 4, 3f.

7208 cf. hier oben 678.

7209 cf. den Katalogteil *s. v.* Syrakusai, grosses Theater.

7210 cf. den Katalogteil *s. v.* Argos, grosses Theater.

7211 I. Baldassarre, Il teatro di Neapolis a. O. (oben Anm. 3723).

7212 Allgemein zur *porticus in summa cavea* oben 367–371.

7213 Zu den Logen allgemein oben 350f.

7214 Auf einen nachträglichen Einbau deutet hier die nicht ganz zentrale Position.

7215 Hier hat die Loge die Form eines Podiums, das aus Lehnenbänken zusammengestellt worden ist, cf. Maximos 274, Abb.

wohl jeweils der Besuch eines hohen Würdenträgers, dessen Identität für uns im Allgemeinen nicht mehr fassbar ist. Einen Sonderfall stellt die grosse Kaiserloge im Odeion des Villentheaters[7216] von Pausilypum dar, das als ganzes ausserhalb der Bautypologie der Odeia steht. Eine Besonderheit des grossen Theaters von Philadelphia (Amman) ist die Präsenz eines Cavea-Tempels[7217]. Es handelt sich um ein auch im Westen nicht sehr verbreitetes Element der Theaterarchitektur, das im Orient sonst bisher nicht belegt werden kann[7218]. Der Befund in Philadelphia (Amman) ist jedoch eindeutig. In der Mitte der dritten *praecinctio* ist eine *aedicula* mit Bogenabschluss eingelassen, die über drei Stufen zu betreten ist; die Front ist mit Nischen mit Muschelkonchen und Pfeilern geschmückt, der dahinterliegende Raum, der nur als Sakralraum erklärt werden kann, wurde aus dem Fels geschnitten und überwölbt, das Innere war mit Marmor inkrustiert. Offen ist, ob die etwas östlich davon liegende Tür in der Umfassungsmauer, die in einen weitgehend zerstörten Felsraum führt, im selben Kontext zu deuten ist.

Die Orchestra

Bei 31 Theatern der Levante, nämlich in Adraa, Antipatris, Apameia, Bostra, Caesarea Maritima, Dora, Elusa, Emmatha, Gabala, im Nordtheater und im Westtheater von Gadara, im Nordtheater, im Südtheater und im Theater von Birketein in Gerasa, in Heliopolis, Kanatha, Kyrrhos, Laodikeia (Al Lathqiyah), Mamas, Neapolis (Nablus), Palmyra, Pella, im grossen Theater und im kleinen Theater von Petra, im grossen Theater von Philadelphia (Amman), in Philippopolis (es Shaba), Samaria Sebaste, Sepphoris, Skythopolis, Tiberias und in *Wadi es Sabrah* ist die Orchestra mit den *aditus* noch ganz oder doch teilweise fassbar, ebenso bei den Heiligtumstheatern in Dura Europos, *Sahr*, Seleukeia am Tigris und im grossen Tempel von Petra.

Für die Entwurfsgeometrie der Orchestra der westlichen römischen Theater standen grundsätzlich drei Möglichkeiten zu Verfügung[7219]. Die Breite der *aditus* konnte in den Orchestrahalbkreis mit einbezogen sein, sie konnte an den Halbkreis der Orchestra angefügt werden, oder es konnte eine Zwischenlösung gewählt werden, bei welcher die *aditus* nur teilweise in den Halbkreis einbezogen waren. Die Analyse der Orchestra der Theater der Levante ergibt ein einheitliches Bild[7220], was die Gesamtkonzeption angeht. Soweit eine Überprüfung noch möglich ist[7221], wird mit Ausnahme von Philippopolis (es Shaba) und Kyrrhos überall das Entwurfsschema verwendet, bei welchem die *aditus*-Breite als Rechteckfläche zum Halbkreis geschlagen wird[7222]. Mit dieser Planform verbunden ist auch, dass die *aditus* durch parallele Seitenmauern definiert werden[7223]. Diese geometrisch einfachste Lösung, welche auch in Ägypten[7224], in der Kyrenaike[7225] und auf Zypern[7226] vorherrscht, lässt Schwierigkeiten bei der Position der Radialtreppen vermeiden, führt aber dazu, dass im oberen Caveabereich hinter den *aditus*-Zugängen in die Orchestra eine gestelzte Zone bis zum Bühnenhaus entsteht. Bei den Theatern im Westen steht diese Planform gleichberechtigt neben den anderen[7227], dominiert in keiner Weise. Parallele *aditus*-Begrenzungen hat auch das Theatron im grossen Tempel von Petra; in den Heiligtumstheatern von Dura Europos, *Sahr* und Seleukeia am Tigris gibt es keinen Bühnenhausbereich und damit auch keine *aditus*.

Singulär ist die deutlich gestelzte Orchestraform in Kyrrhos, wo zusätzlich auch die Breite der mit parallelen Mauern begrenzten *aditus* zur Orchestra geschlagen ist. Gleichwohl ist der Zugang von diesen in die Orchestra eingeschränkt, denn die *pulpitum*-Front ist deutlich in die Orchestra vorgeschoben. Schliesslich fragt sich, weshalb ausgerechnet im spätesten Theater in Philippopolis (es Shaba) das Grundrissmodell gewählt worden ist, welches die *aditus*-Breite nur teilweise zur Orchestra schlägt. Auch für die *aditus* liegt eine besondere Lösung vor; sie führen nicht nach aussen, sondern bilden nach der Kreuzung mit dem Ringkorridor eine Nische mit einem Fenster; die Kreuzungsstelle

7216 Zu den Villentheatern oben 535f.

7217 Allgemein zu den Caveatempeln oben 371–374.

7218 Zum eher überraschenden Befund in der Kyrenaike hier oben 675.

7219 Dazu grundsätzlich oben 378.

7220 Einschränkend ist auf den schon oben 668 und sonst vorgebrachten Einwand hinzuweisen, dass sich unsere Analyse auf die veröffentlichten, oft nur schematischen Pläne abstützen muss, deren Zuverlässigkeit nicht immer feststeht.

7221 Nicht nachprüfbar ist die Entwurfsgeometrie im nicht ausgegrabenen Nordtheater von Gadara sowie in Heliopolis und in Laodikeia (Al Lathqiyah, Latakia). Eine sichere Überprüfung ist auch für *Wadi es Sabrah* nicht möglich, wo der Erhaltungszustand ungenügend ist und für welches zudem bisher kein Plan veröffentlicht worden ist.

7222 Eine Halbellipsenform hat nach dem Ausgräber die Orchestra des Theaters von Byblos 2; diese geht jedoch auf den ursprünglichen griechischen Bau zurück. cf. den Katalogteil *s. v.*

7223 Im kleinen Theater von Petra sind die *aditus* nicht bekannt.

7224 cf. hier oben 672.

7225 cf. hier oben 675.

7226 cf. hier oben 678.

7227 Für Italien cf. oben 378f., für die übrigen Theater im Westen oben 379f.

ist flach überkuppelt. Jedenfalls ist deutlich, dass der Architekt dieses Theaters nicht in der Tradition des Theaterbaus in der angrenzenden Levante steht, wo die jüngsten Bauten, die in severischer Zeit entstanden sind, auch zwei Generationen älter sind[7228]; die Orchestralösung könnte drauf hindeuten, dass er aus dem Westen kam, gesandt vielleicht von Kaiser Philippus Arabs (244–249 n. Chr.), auf dessen Veranlassung der Ausbau seiner Heimatstadt und die Errichtung des Theaters erfolgt sind.

Flache Stufen für die Ehrensitze, ein charakteristisches Element der westlichen römischen Orchestren[7229], sind in Antipatris (eine Stufe), Apameia (zwei Stufen), Elusa (eine Stufe?)[7230], im Südtheater von Gerasa (zwei Stufen), in Mamas (drei Stufen), in Neapolis (Nablus) (drei Stufen), Palmyra (eine Stufe) und im grossen Theater von Philadelphia (Amman) (drei Stufen) nachgewiesen; auch in Skythopolis scheinen sich Reste einer Stufe erhalten zu haben[7231]. In Bostra, Byblos, Caesarea Maritima, Samaria Sebaste, Sepphoris und Tiberias hat es offensichtlich keine flachen Stufen gegeben, ebenso wenig wohl im Theater von Birketein in Gerasa, in Kanatha, in Kyrrhos und im grossen Theater von Petra, wo der Erhaltungszustand und die Verschüttung des Orchestrabodens kein sicheres Urteil ermöglicht. Solche flachen Stufen stehen im Zusammenhang mit einer Eigenheit des römischen Verwaltungsrechts[7232] und können daher als Zeugnisse für eine lokale Verwaltung nach römischer Art verstanden werden. Sie sind daher bei sehr vielen römischen Theatern in Italien und im übrigen Westen nachgewiesen und gehörten zur Standardausstattung. Wenn sie in Theatern fehlen, die wie Caesarea Maritima oder Petra von Herrschern errichtet wurden, wird dies nicht erstaunen. Dass flache Stufen aber auch in einer grösseren Zahl der übrigen Bauten nicht vorhanden sind, fällt auf, auch wenn es selbstverständlich auch möglich war, Ehrensitze ohne Stufenunterbau direkt in die Orchestra zu stellen. Es fragt sich, ob aus dem Fehlen solcher Stufen Rückschlüsse auf die Art der lokalen Verwaltung gezogen werden können; dem kann im Rahmen der vorliegenden Studie allerdings nicht nachgegangen werden.

Als Einfassung der Orchestra hinter den flachen Stufen wird in westlichen Theatern ein *balteus*, eine Steinschranke verwendet[7233]. In Kyrrhos, Neapolis (Nablus), Palmyra und Philippopolis (es Shaba) ist ein *balteus* nachgewiesen, für Antipatris, Bostra, Byblos, Caesarea Maritima, für das Südtheater und das Theater von Birketein in Gerasa, für Kanatha, für das grosse Theater von Petra und für Samaria Sebaste kann er ausgeschlossen werden; auch in den Theatern des Westens ist ein solches Schrankenelement nicht sehr oft erhalten.

Eine besondere Form des Zugangs von aussen in die Orchestra ist in Palmyra vorhanden, wo im Scheitel des Halbkreises ein radialer Durchgang von aussen mündet. Solche Zugänge sind im Westen nicht ganz selten[7234], im Orient bleibt Palmyra das einzige Beispiel. Man wird also an eine direkte Übernahme aus der westlichen Bautradition zu denken haben. Eine Variante dazu sind die ebenfalls völlig singulären seitlichen Radialzugänge in die Orchestra im Heiligtumstheater von *Sahr*.

Die Entwässerung der Orchestra konnte entweder durch einen umlaufenden *euripus* in griechischer Tradition[7235] oder durch einen Abflusskanal von im Einzelnen unterschiedlicher Form erfolgen[7236], der das Wasser in einer Einmündung aufnahm. Nur im frühen Theater von Caesarea Maritima ist ein *euripus* nachgewiesen, in einer Reihe von Bauten, nämlich in Bostra, in Byblos, im Südtheater und im Theater von Birketein in Gerasa und in Philippopolis (es Shaba) kann er ausgeschlossen werden, auch wenn die Form der Entwässerung dort unbekannt bleibt. Die Präsenz des *euripus* ist ein Element, welches für die Nähe des frühen Baus von Caesarea Maritima zu den italischen Vorbildern spricht, denn ausserhalb Italiens ist der *euripus* auch im Westen selten. Ein Abflusskanal ist in Kanatha, in Kyrrhos, Mamas, im grossen Theater von Petra, im grossen Theater von Philadelphia (Amman), in Sepphoris und in Skythopolis nachgewiesen. In Sepphoris wurden unter dem Orchestrapflaster Bleirohre gefunden, welche das Wasser dem Abflusskanal zuleiteten. Auch in den nicht wenigen Theatern, wo über das Entwässerungssystem nichts bekannt ist, wird man annehmen, dass Abflusskanäle vorhanden waren. Die Abflusskanäle führen unter dem Bühnenhaus hindurch nach aussen, was bisher nur in Mamas nicht nachgewiesen ist. Hier sind vor der *pulpitum*-Front zwei Abflussöffnungen in Rosettenform beobachtet worden, im grossen Theater von Philadelphia (Amman) finden

7228 Zur Chronologie hier oben 669.
7229 Dazu grundsätzlich oben 387–390.
7230 Der Plan bei A. Negev, Qadmoniyot 14, 1981, 123 ist nicht deutlich.
7231 cf. Segal, Roman Palestine a. O. (oben Anm. 492) Abb. 51f.
7232 Dazu im Einzelnen oben 387f.
7233 Grundsätzlich zum Begriff und zur Funktion oben 386f.
7234 Dazu oben 683.
7235 Dazu oben 396–399.
7236 Dazu oben 399f.

sich in analoger Position sechs Öffnungen. Im Südtheater von Gerasa und im grossen Theater von Philadelphia (Amman) gibt es einen charontischen Gang[7237]. Dieser diente im letztgenannten Theater gleichzeitig auch als Wasserabfluss; ob dies auch in Gerasa so war, bleibt unbekannt.

Der Orchestraboden besteht fast überall, wie dies allgemein in den kaiserzeitlichen Theatern üblich ist, aus Steinplatten[7238]. Meist handelt es sich um lokalen Kalkstein, Marmor[7239] ist nur für den jüngeren Orchestraboden in Caesarea maritima, wo ein farbiges *opus sectile* verlegt wurde, für Neapolis (Nablus), wo ein mehrfarbiger, im Einzelnen nicht zu rekonstruierender Boden vorhanden war, und für Skythopolis nachgewiesen. In Byblos gab es einen Orchestraboden mit einem weissen Tesseramosaik mit schwarzem Rand und einer Büste des Dionysos als farbigem Emblem[7240]. Basalt wurde in Bostra, Emmatha und Kanatha verwendet, in Kyrrhos und Philippopolis (es Shaba) bestand der Orchestraboden aus Mörtel. In Caesarea Maritima gehörte zur ursprünglichen Orchestra ein bemalter Stuckboden[7241], welcher in 14 Bodenschichten nachgewiesen ist und nur in Leptis Magna eine Parallele findet; im Zusammenhang damit ist er bereits oben analysiert worden[7242]. Altäre wurden in der Orchestra in Kyrrhos[7243] und im grossen Theater von Philadelphia (Amman) gefunden[7244].

Wie bei den westlichen römischen Theatern üblich[7245], waren die *aditus* überwölbt, die Gewölbe sind bei den meisten Bauten nachgewiesen, auch wenn sie nur teilweise aufrecht stehen[7246]. In manchen Theatern wurden Bogentore festgestellt[7247], die am inneren Abschluss der *aditus* angebracht waren. Im Theater von Birketein in Gerasa[7248] und in Heliopolis[7249] ist nur noch ein Tor vorhanden; in Adraa[7250], in Palmyra[7251], im grossen Theater von Petra[7252], im grossen Theater von Philadelphia (Amman)[7253] und im Theater von Philippopolis (es Shaba)[7254] stehen die Bogen noch aufrecht. In Samaria Sebaste verweist ein Bogenelement auf ehemals vorhandene Tore. In Kyrrhos ist am Ausgang der beiden *aditus* innen und aussen je ein Bogentor erhalten[7255]. In Elusa waren die Zugänge in die *aditus* aussen mit Türen verschliessbar. In Heliopolis ist der Bogenscheitel mit einer weiblichen Büste geschmückt[7256], in Palmyra sind die Bogen profiliert und tragen auf dem Schlussstein einen Kranz in Relief[7257].

Adraa, Apameia, Bostra, Dora, Gabala, die beiden Theater in Gadara, die drei in Gerasa, Kanatha, Kyrrhos[7258], Palmyra, das grosse Theater in Petra, das grosse Theater in Philadelphia (Amman), Philippopolis, wohl auch Mamas sind reine Quaderbauten. Dies bedeutet, dass auch die Gewölbe über den *aditus* aus Haustein gearbeitet waren[7259]. Dies scheint auch in Skythopolis der Fall zu sein. In Tiberias ist nur die Umfassungsmauer der Cavea in Quadertechnik gearbeitet, das Innere der Cavea und die Bühnenwand bestehen aus *opus caementicium*. In Elusa sass die Cavea auf einer künstlichen Aufschüttung, die Gewölbetechnik kommt nicht zur Verwendung. Hausteingewölbe in der Theaterarchitektur sind

7237 Zu dieser Einrichtung allgemein oben 150–152. Ein in die Kaiserzeit datierter charontischer Gang ist auch in Paphos beobachtet worden, cf. hier oben 678.

7238 Nicht nachgewiesen ist der Boden in den beiden Theatern von Gadara, in Heliopolis, in Laodikeia (Al Lathqiyah, Latakia) und in Pella. In *Wadi es Sabrah* ist die Orchestra verschüttet.

7239 Zum Marmor für Orchestraböden allgemein oben 391.

7240 Auch sonst sind gelegentlich Mosaikböden gefunden worden, cf. oben 391. 394.

7241 cf. Frova, in: Arslan a. O. (oben Anm. 3873) 207f., Abb. 204. 208 r. Frova verweist dort auf vergleichbare Stuckböden in anderen Bauten der Zeit in Palästina.

7242 cf. oben 394.

7243 cf. E. Frézouls, AAS 4/5, 1954/55, Taf. 6, 1.

7244 Zu Altären in der Orchestra westlicher römischer Theater oben 400–402.

7245 cf. oben 382f.

7246 Keinen Nachweis für die Gewölbe gibt es in Antipatris, Emmatha, Laodikeia (Al Lathqiyah), Neapolis (Nablus), im kleinen Theater von Petra, in Sepphoris und in *Wadi es Sabrah* sowie in Byblos 2, wo der Ausgräber solche vermutet hat, cf. den Katalogteil *s. v.*

7247 Solche Bogentore sind auch in westlichen römischen Theatern üblich, cf. oben 384f.

7248 cf. Kraeling, Gerasa a. O. (oben Anm. 62) Taf. 35, a

7249 cf. B. Schulz/H. Winnefeld, Baalbek 1 (1921) 42, Abb. 20.

7250 Hier sind beide Bogen gut erhalten, cf. die drei Abb. bei Chase 169.

7251 cf. Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. (oben Anm. 4792) 402, Abb. 111f

7252 cf. Segal, Roman Palestine a. O. (oben Anm. 492) Abb. 140f.

7253 cf. F. el Fakharani, AA 1975, 386, Abb. 11. Segal, Roman Palestine a. O. Abb. 124.

7254 Heute sind nur die profilierten Torgewände vorhanden, Coupel/Frézouls, Philippopolis a. O. (oben Anm. 61) Taf. 23, 1–4. H. C. Butler, Publications of the American Archaeological Espedition to Syria in 1899–1900, 2. Architecture and other Arts (1904) 392 spricht von Bögen an den Enden der Parodoi.

7255 Unpubliziert.

7256 cf. Schulz/Winnefeld, Baalbek 1 a. O. (oben Anm. 7249) 42, Abb. 20.

7257 cf. Maximos 268, Abb. Wieder aufgebauter Zustand!

7258 Nur der Unterbau des oberen *maenianum* ist aus *opus caementicium*.

7259 Dies muss dort, wo solche vorhanden sind, auch für die Umgangskorridore und für andere innere Verbindungen wie z. B. *vomitoria* Geltung haben cf. hier oben 591f. 616; oft fehlt die archäologische Evidenz.

in Kleinasien verbreitet[7260]. Dort wurde bereits darauf hingewiesen[7261], dass diese Konstruktionsart viel aufwendiger ist als diejenige mit *opus caementicium*, wie sie bei den westlichen römischen Theatern selbstverständlich war[7262]. Zweifellos sind für die aufwendige Konstruktionsweise der Gewölbe wiederum kleinasiatische Vorbilder massgebend gewesen. Die Technik des *opus caementicium* stand jedenfalls in der Levante zur Verfügung, wie die Abdeckung des oberen *maenianum* in Skythopolis zeigt; schon im Theater von Caesarea Maritima ist *opus caementicium* verwendet worden.

Bei den westlichen römischen Theatern laufen die *aditus* im Allgemeinen, falls nicht besondere lokale Geländebedingungen gegeben sind, radial von aussen bis in die Orchestra durch[7263]. Diese Lösung wurde auch bei manchen der hier besprochenen Theater gewählt[7264]. Bei einigen wenigen Bauten sind die *aditus* dagegen im Winkel neben dem Bühnenhaus nach aussen geführt. Dies trifft zu in Gabala (?), im Nordtheater von Gadara und bei allen drei Bauten in Gerasa[7265], möglicherweise auch in Adraa. Offensichtlich liegt hier für einmal eine besondere lokale Bautradition vor, welche die genannten Bauten enger zusammenschliesst, die zwischen dem späten 1. Jahrhundert n. Chr. und dem Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. errichtet worden sind.

Das Bühnenhaus

Bei 31 Theatern der Levante, nämlich Abila, Adraa, Antipatris, Apameia, Bostra, Byblos, Caesarea Maritima, Dora, Elusa, Emmatha, Gabala, das Nordtheater und das Westtheater in Gadara, das Nordtheater, das Südtheater und das Theater von Birketein in Gerasa, Heliopolis, Kanatha, Kyrrhos, Mamas, Neapolis (Nablus), Palmyra, Pella, das grosse Theater und das kleine Theater in Petra, das grosse Theater in Philadelphia (Amman), Philippopolis (es Shaba), Samaria Sebaste, Sepphoris, Skythopolis und Tiberias, ist der Bühnenhausbereich ganz oder teilweise fassbar, den es als nächstes zu analysieren gilt. Bei den Theatern Ägyptens[7266], der Kyrenaike[7267] und Zyperns[7268] war aufgefallen, dass für die *scaenae frons* fast überall die gerade Front gewählt wurde, während bei den römischen Theater im Westen die Nischenfronten in der Kaiserzeit weit häufiger sind[7269]. Bei den hier aufgeführten Theatern der Levante sind sowohl gerade wie auch Nischenfronten belegt. Vierzehn geraden Bühnenfronten in Adraa, Byblos, Dora, Elusa, Emmatha, Gabala (?), im Westtheater von Gadara, im Nordtheater, im Südtheater und im Theater von Birketein in Gerasa, in Kanatha, Philippopolis (es Shaba), Sepphoris und Tiberias stehen zehn Nischenfronten in Apameia, Bostra, Caesarea Maritima (erste und zweite *scaenae frons*), Heliopolis, Kyrrhos, Palmyra, im grossen Theater von Petra, im grossen Theater von Philadelphia (Amman) und in Skythopolis gegenüber. Bei acht nur teilweise ausgegrabenen oder nur teilweise erhaltenen Bauten, nämlich in Abila, Antipatris, im Nordtheater von Gadara, in Mamas, Neapolis (Nablus), Pella und Samaria Sebaste ist die Form der Bühnenfront nicht zu ermitteln.

Bei den vierzehn Theatern mit geraden Bühnenfronten handelt es sich zumeist um eher bescheidenere Bauten, viele davon sind zudem nur schlecht bekannt. In Byblos und im Theater von Birketein in Gerasa scheint es keine Architekturfronten gegeben zu haben; wie die Bühnenwand dort gestaltet war, bleibt offen[7270]. In Dora, in Gabala[7271] und in Sepphoris sind nur Architekturglieder bekannt, welche die Existenz einer Bühnenfront nachweisen. Die Wandstärke der Front in Emmatha ist eher gering, doch scheinen Architekturglieder die Existenz einer *scaenae frons* zu belegen. Wo dies noch nachzuprüfen ist, nämlich in Elusa, im Westtheater von Gadara, im Nordtheater und im Südtheater von Gerasa, in Kanatha, in Philippopolis (es Shaba) und in Tiberias hatten die geraden Bühnenwände die in westlichen römischen Theatern üblichen[7272] drei Bühnentore. Zwischen den Toren gibt es in Tiberias zwei Halbrundnischen, welche aus der Mauerstärke der Bühnenwand ausgespart sind, während Nebenräume vollständig fehlen. In Kanatha hat es eine Architekturfront gegeben, doch sind

7260 Dazu oben Anm. 7259. Auch das Theater 3 in Kyrene hat möglicherweise Hausteingewölbe (?) gehabt, cf. S. Stucchi, Architettura cirenaica (1975) 291.

7261 cf. oben 616.

7262 Allgemein dazu oben 71.

7263 Dazu allgemein oben 382–384.

7264 Besondere Lösungen liegen in Bostra und Kyrrhos vor, cf. jeweils den Katalogteil *s. v.*

7265 Einen besonderen Verlauf haben die *aditus* im Westtheater von Gadara, wo sie sich auf den Ringkorridor öffnen; die Cavea war, wie bereits erwähnt, nur über den oberen Ringkorridor zugänglich. cf. hier oben 682 und den Katalogteil *s. v.*

7266 cf. hier oben 672f. Nur das zentrale Theater von Pelusion hatte eine Nischenfront.

7267 cf. hier oben 675.

7268 cf. hier oben 678.

7269 Dazu allgemein oben 417–432.

7270 Auch bei westlichen Theatern sind gelegentlich Bühnenwände ohne Architekturordnungen belegt, cf. oben 416f. 431.

7271 Das Bühnenhaus ist nicht ausgegraben, cf. den Katalogteil *s. v.*

7272 Dazu allgemein oben 570.

keine Architekturglieder erhalten. An der gleichfalls nicht näher bekannten Architekturfront von Elusa fanden nabatäische Kapitelle[7273] Verwendung.

So bleiben schliesslich nur vier Bauten, bei denen die gerade Bühnenfront besser bekannt ist. Im Westtheater von Gadara lassen die erhaltenen Sockel auf eine Front mit je vier Säulen zwischen den drei Bühnentoren und seitlich je zwei Säulen schliessen, was auf eine Gesamtzahl von zwölf Säulen führt. Eine genau entsprechende Front gab es auch im Nordtheater von Gerasa, wo der Bereich nur teilweise freigelegt worden ist. Im Südtheater von Gerasa sind dagegen vier Sockel mit vier paarweise zusammengefassten, insgesamt also sechzehn Säulen im Erdgeschoss vorhanden; die Bühnenwand ist im Hauptgeschoss erhalten bzw. teilweise wieder aufgestellt[7274]. Teile des zweiten Geschosses der zweigeschossigen *scaenae frons* wurden im früheren 19. Jahrhundert noch *in situ* beobachtet[7275], die Bauteile sind teilweise noch vorhanden[7276]. Die Gesamthöhe der Bühnenfront betrug 15,02 m. Die Sockel fassen die Bühnentore in einer Art Halbrundnischen ein, die Bühnentore selber sind von Säulen flankiert. In der BH-Wand zwischen den Säulenpaaren und seitlich davon finden sich vier Nischen mit Giebelaediculen für Statuen. Das Südtheater in Gerasa ist das einzige Bauwerk in der Levante, für welches sich eine genauere Vorstellung vom Aufbau einer geraden Bühnenfront gewinnen lässt. Im Westtheater von Gadara und im Nordtheater von Gerasa, wo ebenfalls zweigeschossige Bühnenfronten vorhanden waren, wohl auch in Gabala wird man sich den Aufbau ähnlich vorzustellen haben. Beim kaum bekannte Theater von Adraa finden sich zwischen den Bühnentoren jeweils drei Sockel für jeweils zwei Säulen, seitlich der Tore nochmals je ein Sockel, was wiederum auf eine Zahl von 16 Säulen führt. Die genannten Bauten schliessen sich auch hierin, wie bei der Führung der *aditus*[7277], zu einer engeren Gruppe zusammen.

Der vierte Bau ist Philippopolis (es Shaba), wo die Architekturfront der Bühnenwand, welche noch bis acht Meter hoch aufrecht steht, einfacher gehalten war. Vier Sockel lassen auf insgesamt acht Säulen schliessen, von denen allerdings keine Elemente erhalten sind. Auffällig ist, dass sich in der Bühnenwand keinerlei Einlassungen finden, die für die Befestigung von Gebälken an der Rückwand hätten dienen können. Die Bühnenfront kann jedenfalls nur eingeschossig gewesen sein. Denkbar ist, dass sie nie errichtet worden ist; die Regierungszeit des Kaisers Philippus Arabs, auf den das Theater zurückgeht[7278], dauerte nur wenige Jahre.

Die Theater mit einer Nischenfront sind durchwegs anspruchsvollere Bauten. Dies zeigt sich schon an den Gesamtabmessungen, welche meist bei einer Breite von 100 Metern und darüber liegen[7279]. Mit der Grösse ging sicher auch ein besonderer repräsentativer Anspruch zusammen. Um diesem zu genügen, erschienen Nischenfronten offensichtlich geeigneter als gerade Bühnenfronten; die eben analysierten Theater mit gerader Bühnenfront sind alle kleiner, zum Teil deutlich kleiner. Das Gesamtbild, das sich von den Nischenfronten ergibt, ist nicht sehr einheitlich. Was zunächst auffällt, ist, dass neben drei Bühnentoren in Apameia, Bostra, Caesarea Maritima (jüngere Bühnenfront), im grossen Theater von Petra, im grossen Theater von Philadelphia (Amman) und in Skythopolis, wie sie für die westlichen römischen Theater die Norm sind[7280], in Kyrrhos und in Palmyra Bühnenfronten mit fünf Toren stehen, wie sie für die kleinasiatischen kaiserzeitlichen Theater typisch sind[7281]. Auch beim schlecht erhaltenen Theater von Heliopolis ist vermutet worden[7282], dass die einzige erhalten Tornische wegen ihrer Position ausserhalb des inneren *aditus*-Zugangs eines von fünf Bühnentoren gewesen sein muss, was mit Blick auf die Situation in Kyrrhos und Palmyra durchaus möglich scheint. Eine einmalige Sonderlösung, die wegen des ungenügenden Erhaltungszustandes nur schwer zu fassen ist, scheint beim herodianischen Bau von Caesarea Maritima vorzuliegen; zwischen zwei fla-

7273 cf. zu dieser Kapitellform A. Schmidt-Colinet/G. A. Plattner, Antike Architektur und Bauornamentik. Grundformen und Grundbegriffe (2004) 61f., no. 75f. Nabatäische Kapitelle finden sich auch an der Bühnenfront des grossen Theaters von Petra, cf. hier unten 693.

7274 cf. die links beschnittene Illustration bei F. B. Sear, AJA 97, 1993, 697, Abb. 12 und den Plan Abb. 13.

7275 cf. L. de Laborde, Voyage de la Syrie (1837) Taf. 80 o.

7276 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Bis heute ist keine exakte Rekonstruktionszeichnung der ganzen Front vorgelegt worden. Nur einen allgemeinen Eindruck vermitteln kann die veröffentlichte dreidimensionale digitale Rekonstruktion, cf. F. Sear/A. Hutson, AncNearEastSt (früher Abr-Nahrain) 37, 2000, 14f., Abb. 8f. 12–14.

7277 cf. hier oben 690.

7278 cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Philippopolis (es Shaba).

7279 Ein Sonderfall ist Palmyra, dazu schon hier oben 683. Das Auftauchen in dieser Gruppe der Bühnenfronten ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die Cavea nicht in der ursprünglich geplanten Grösse errichtet worden ist. Die Grösse von Adraa und Heliopolis ist unbekannt; in Heliopolis deutet jedoch schon die lichte *aditus*-Weite von gegen vier Metern auf einen grossen Bau.

7280 Dazu allgemein oben 308.

7281 Dazu allgemein oben 659.

7282 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

chen Kurvennischen für die *hospitalia*, in welchen je vier Säulen standen, lag ein Doppeltor (?) als *valvae regiae*[7283]; die *hospitalia* lagen nicht in einer Flucht, sondern waren in ganz einmaliger Weise etwas nach innen gedreht.

Was die Nischengestaltung der Fronten mit drei Toren angeht, begegnen insbesondere Bühnenwände mit kurvenförmiger Mittelnische und seitlichen Rechtecknischen[7284], so in Apameia, in der jüngeren Bühnenfront von Caesarea Maritima, im grossen Theater von Petra, im grossen Theater von Philadelphia (Amman), wo zwischen den Nischen der Bühnentore je eine grosse Halbrundnische in der Bühnenwand angebracht ist, und in Skythopolis. Daneben steht mit Bostra ein Beispiel für eine flache Kurvennische zwischen seitlichen Halbrundnischen[7285]. Bei den insgesamt wohl drei Fronten mit fünf Toren ist die Gliederung jedes Mal verschieden. In Kyrrhos findet sich im Zentrum eine Rechtecknische, in welcher zwei Säulen stehen, seitlich Halbrundnischen und kleine Rechtecknischen. In Palmyra ist die Mittelnische flach gekurvt, seitlich davon finden sich zwei eher grosse Rechtecknischen, während die äussersten beiden Tore nicht von Nischen eingefasst sind. In Heliopolis waren die äussersten Nischen halbrund; falls es sich hier doch um eine dreitorige Front gehandelt haben sollte, wäre Bostra die Parallele, wo allerdings die seitlichen Nischen nicht von den *aditus* verstellt sind.

Zum Aufriss der dreitorigen Bühnenfronten lässt sich festhalten, dass die Front im Allgemeinen zweigeschossig war, so in Apameia, im jüngeren Bühnenhaus von Caesarea Maritima und im grossen Theater von Petra, wo die Gesamthöhe 17, 6 Meter erreichte. In Skythopolis wurde eine dreigeschossige Bühnenfront rekonstruiert[7286], andere Autoren gehen dort jedoch von einer bloss zweigeschossigen Front aus[7287]. In Bostra war die Architekturfront, welche eine Höhe von 26, 6 Metern hatte, mit Sicherheit dreigeschossig. In der grossen Mittelnische standen hier vier grössere Säulen, welche eine eigene, wohl zweigeschossige Ordnung trugen[7288]. Vergleichbare Lösungen finden sich im Westen in Arausio[7289] und in der Levante bei der fünftorigen Bühnenfront von Palmyra[7290]. Für das erste Bühnenhaus in Caesarea Maritima und für das grosse Theater von Philadelphia (Amman) bleibt die Geschosszahl unbekannt. Zwei Säulen standen, wie die erhaltenen Sockel anzeigen, im grossen Theater von Petra und im grossen Theater von Philadelphia (Amman) in der kurvenförmigen Mittelnische, doch muss ihre Höhe hier den übrigen Säulen desselben Geschosses entsprochen haben. In Skythopolis standen in der flachen Kurvennische der Mitteltür zwei Paare grosser Granitsäulen, welche den Architrav einer höher aufragenden mittleren *aedicula* trugen[7291]; eine vergleichbare Lösung findet sich, wie eben erwähnt, im Theater von Palmyra und auch in Bostra.

Die Säulenzahl eines Geschosses ist nur in Bostra und in Skythopolis zu bestimmen. In Bostra standen zwölf Säulen vor der Front, dazu je vier in den drei Kurvennischen und je eine neben dem Durchgang ins *parascaenium*, was auf insgesamt sechsundzwanzig Säulen führt; es handelte sich um eine besonders prachtvoll ausgestattete *scaenae frons*[7292]. Die Ordnung im Erdgeschoss war korinthisch, wie wohl auch die oberen Ordnungen, für welche jedoch keine Kapitelle erhalten sind[7293]. In Skythopolis, wo die Ordnung ebenfalls korinthisch war[7294], scheint es neben den vier grösseren Säulen in der Mittelnische nicht weniger als zweiunddreissig Säulen gegeben zu haben[7295], nämlich je zwei vor den *hospitalia*, je zwölf auf den Sockeln vor der Bühnenwand und je zwei zur Seite der *parascaenia*-Durchgänge[7296]. Teile einer korinthischen Ordnung

7283 cf. den Plan der ersten Phase bei Frova, Scavi di Caesarea Maritima a. O. (oben Anm. 5291) 129, Abb. 146 und den Kommentar a. O. 139. Auf dem schematischen Plan bei Frova, in: Arslan a. O. (oben Anm. 3873) Abb. 208 sind die bekannten Reste dieser ersten Bühnenfront unter der jüngeren Nischenfront eingetragen. Im Nordost-*hospitalium* sind die Säulenbasen zu erkennen, die Säulen flankierten paarweise das Bühnentor.

7284 Diese Gliederung ist bei den westlichen römischen Theatern die häufigste, cf. oben 418–423.

7285 Diese Gliederung begegnet bei den westlichen römischen Theatern ebenfalls häufig, cf. oben 425–430.

7286 cf. Segal, Roman Palestine a. O. (oben Anm. 492) Abb. 58.

7287 cf. den Katalogteil *s. v.* Solange keine auf den erhaltenen Baugliedern beruhende Rekonstruktion der Front vorgelegt wird, lässt sich die Frage nach der Geschosszahl nicht entscheiden.

7288 Die Einzelheiten der Rekonstruktion sind bisher nicht geklärt. cf. jedoch die Bemerkungen bei Finsen, Le levé a. O. (oben Anm. 5239) Text zu Plan 7.

7289 Dazu oben 439 und der Katalogteil *s. v.* Arausio.

7290 cf. hier unten 692f. Dazu die Abbildung bei Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. (oben Anm. 4792) 403, Abb. 113.

7291 cf. die Rekonstruktionszeichnung der Bühnenfront bei Segal, Roman Palestine a. O. (oben Anm. 492) Abb. 58.

7292 Allgemein zur Anzahl der Säulen bei den *scaenae frontes* westlicher römischer Theater oben 438f.

7293 Korinthische Ordnungen für alle Geschosse waren bei westlichen römischen Theatern, soweit überhaupt Belege vorhanden sind, üblich, cf. oben 437. 439.

7294 cf. P. Pensabene, ArchCl 49, 1997, 359 Abb. 102f.

7295 cf. den rekonstruierten Plan der Bühnenfront bei Segal, Roman Palestine a. O. Abb. 55. 57.

7296 Die bei Segal, Theatres in Roman Palestine a. O. Abb. 56–58 wiedergegebenen Rekonstruktionszeichnungen (cf. a. O. 112) sind

und des Architravs mit einer Inschrift, welche den Kaiser Antoninus Pius nennt, sind im grossen Theater von Philadelphia (Amman) gefunden worden. Im grossen Theater von Petra hatten die beiden Geschosse nabatäische Kapitelle[7297], eine kleinere korinthische Ordnung wird mit einem Umbau verbunden. Die für die Bühnenwände verwendeten Materialien sind unterschiedlich. In Apameia waren Säulen aus Kalkstein mit Gebälken aus Marmor kombiniert. In Caesarea Maritima war die Front mit Marmor verkleidet, ebenso in Petra, wo verschiedenfarbige Marmore verwendet wurden. Hier bestanden die Säulenordnungen unten aus lokalem Stein, oben aus gelbem Mergel, also eine Verbindung von Steinarten unterschiedlichen Prestiges. Auch in Philadelphia (Amman) bestand die Bühnenfront aus lokalem Kalkstein. In Bostra und in Skythopolis wurde als Material für die Bühnenfront weisser Marmor verwendet. In Skythopolis stand in der Bühnenwand eine Statue des Apollon[7298]. Auch im grossen Theater von Philadelphia (Amman) sind Teile des Statuenschmucks gefunden worden[7299], die Platzierung im Einzelnen bleibt aber unsicher[7300].

Vom Aufriss der fünftorigen Bühnenfront in Palmyra ist das Hauptgeschoss erhalten[7301]. Auf einem durchlaufenden Sockel stehen vierundzwanzig korinthische Säulen, je zwei weitere Säulen flankieren die Bogentore auf den Schmalseiten der Bühne. Oberhalb der Bühnentore sind Nischen angebracht. In der mittleren Halbrundnische bilden vier grössere Säulen eine freistehende, eingeschossige *aedicula*[7302]. Die *scaenae frons* in Palmyra war wohl zweigeschossig[7303]. Über den Aufriss der Bühnenwand von Kyrrhos ist nichts Näheres bekannt, doch soll sie dreigeschossig gewesen sein[7304]; zahlreiche Bauglieder sind in der Orchestra gefunden worden[7305].

Ein *pulpitum*[7306] ist in den Theatern von Adraa, Antipatris, Bostra, Byblos, Caesarea Maritima, Dora, Emmatha, Gabala, im Westtheater von Gadara, im Nordtheater, im Südtheater und im Theater von Birketein von Gerasa, in Kanatha, Kyrrhos, Mamas, Palmyra, Petra (grosses Theater), Philadelphia (Amman) (grosses Theater), Philippopolis (es Shaba), Samaria Sebaste, Sepphoris, Skythopolis und Tiberias bezeugt, hohe Proskenien der kleinasiatischen Form der Kaiserzeit[7307] sind nirgends nachgewiesen[7308]. Soweit bekannt, bewegt sich die Höhe der *pulpita* zwischen 0,96 Meter in Byblos und 1,51 Meter im Südtheater von Gerasa; nur in Emmatha soll die Bühnenhöhe 1,8 Meter betragen haben[7309]. Üblich waren wie im Westen[7310] Bühnenböden aus Holz. Belegt sind aber auch Böden aus Stein, welche auf einer Bogenkonstruktion aufruhten, so in Antipatris, in Kyrrhos, wo der Boden zumindest teilweise in einem Mosaik bestand, im grossen Theater von Petra und in Skythopolis; im Südtheater in Gerasa lag der Steinboden über Gewölben und teilweise auf massivem Untergrund. Nicht bekannt ist die Konstruktionstechnik für Dora, wo der Bühnenboden aus Marmor bestanden hat. Steinböden sind schon im Beginn der Kaiserzeit in Kleinasien für die dort üblichen hohen Proskenien eingeführt worden[7311]. Die Konstruktionsform über Hausteinbögen, aber auch diejenige über Gewölben ist dort jedoch nicht älter als die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. Dazu passen die Datierungsansätze für die eben genannten Beispiele in den Theatern der Levante. In Skythopolis und wohl auch in Kyrrhos gehört der Steinboden zur zweiten Phase der Bühne. Bemerkenswert ist das Vorhandensein eines Steinbodens im grossen Theater von Petra, wo er zur dritten und letzten Phase der Bühne gehören muss und

sonst unpubliziert geblieben, was bedeutet, dass ein wissenschaftlicher Kommentar dazu fehlt.

7297 Nabatäische Kapitelle gab es auch an der Bühnenfront von Elusa, cf. hier oben 691.

7298 Zum Statuenschmuck der *scaenae frons* westlicher römischer Theater allgemein oben 439f.

7299 cf. im einzelnen den Katalogteil *s. v.* Philadelphia (Amman) 578.

7300 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

7301 cf. die Rekonstruktionszeichnung bei J.-P. Fourdrin, Le front de scène du théâtre de Palmyre, in: Moretti, Fronts de scène a. O. (oben Anm 117) 202, Abb. 15. Die Front ist teilweise wieder aufgerichtet.

7302 Die *aedicula* ist zum Teil wieder hergestellt, cf. die Aufnahme während der Ausgrabung bei E. Frézouls, AAS 2, 1952, Taf. 13, 23 sowie E. Frèzouls, Syria 38, 1961, Taf. 8, 2 und den wieder aufgebauten Zustand bei Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. (oben Anm. 4792) 403, Abb.113.

7303 cf. den Katalogteil *s. v.*

7304 So E. Frézouls, Mission archéologique de Cyrrhus, in: Contribution française à l'archéologie syrienne 1969–1989, IFAPO Damascus 1989 (Katalog der Ausstellung, Damaskus, Februar 1989) 179.

7305 cf. Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. 400, Abb. 111. Segal, Roman Palestine a. O. (oben Anm. 492) 391, Abb. 105!

7306 Zu den *pulpita* der westlichen römischen Theater allgemein oben 440–455.

7307 Dazu oben 637–642.

7308 Unbekannt ist die Bühne in Apameia, in Elusa, im Nordtheater von Gadara, in Heliopolis, in Neapolis (Nablus), in Pella und in Tiberias.

7309 Allgemein zur Höhe des *pulpitum* in den westlichen römischen Theatern oben 443.

7310 Dazu oben 441.

7311 Dazu oben 651–653.

einen Datierungshinweis für ihre Entstehung nicht vor der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. ergibt.

Wie allgemein üblich[7312] haben auch die *pulpita* der hier besprochenen Theater, soweit bekannt, Nischenfronten. Meistens wechseln Rechtecknischen und Halbrundnischen ab, die Gesamtzahl variiert. Fünfzehn Nischen gibt es im grossen Theater von Philadelphia (Amman), dreizehn in Bostra, im jüngeren Bühnenhaus von Caesarea Maritima und Palmyra, neun in Adraa, in Kyrrhos und in Tiberias, sieben im viel kleineren Theater von Kanatha und wohl auch im Nordtheater von Gerasa. Nischen sind für auch Gabala, Samaria Sebaste, Sepphoris und Skythopolis belegt, ihre Anzahl nicht unbekannt. Daneben kommen auch besondere Gestaltungsformen vor. Im kleinen Theater von Birketein in Gerasa sind es drei Halbkreisnischen, dazu aussen parallel zur *pulpitum*-Front ansteigende Treppen auf die Bühne. Aufgangstreppen auf die Bühne aussen sind auch in Adraa, in Bostra, im zweiten Bühnenhaus von Caesarea Maritima, in Kanatha, in Kyrrhos und in Sepphoris vorhanden[7313], während in Mamas zwei Treppen zwischen den drei Halbrundnischen angeordnet sind und direkt auf die Bühne ansteigen. In Tiberias finden sich in den drei mittleren Rechtecknischen, welche mit Halbrundnischen alternieren, Aufgangstreppen auf die Bühne, während die beiden äusseren Nischen ohne Treppen bleiben. Eine aussergewöhnliche *pulpitum*-Front hatte das ursprüngliche Bühnenhaus von Caesarea Maritima, wo zwei langgestreckte sehr flache Kurvennischen, in welchen die Nischenfront des Bühnenwand anklingt, mit kleinen Rechtecknischen wechseln[7314]. Im grossen Theater von Petra ist die ursprüngliche *pulpitum*-Front, welche im Zentrum eine Halbrundnische, seitlich je vier kleine Rechtecknischen mit Bogenabschluss, eine Treppe auf die Bühne und nochmals eine Rechtecknische zeigte, zweimal verändert worden[7315]. Besonders gut bekannt ist die *pulpitum*-Front im kleinen Theater von Byblos[7316]. Vor der Front aus Kalksteinplatten standen fünf *aediculae* mit korinthischen Säulchen; die Giebelchen aussen sind dreieckig, die nächsten gebogen, derjenige im Zentrum mit vier Säulchen ist gesprengt. Als seitlicher Abschluss dient ein Pilaster. Schliesslich sei noch darauf hingewiesen, dass in der mit Marmor inkrustierten *pulpitum*-Front im grossen Theater von Philadelphia (Amman) in den Nischen Wasserspiele untergebracht waren, welche wie die Wasserleitung in der Cavea[7317] von einer Quelle in der Nähe alimentiert wurden.

In zwei Theatern der hier behandelten Gruppe, in Kyrrhos und im grossen Theater von Petra, ist eine Vorhangeinrichtung[7318] nachgewiesen worden. Genauere Beschreibungen fehlen jedoch. Auffällig ist die ganz ungewöhnliche Position des Vorhanggrabens und des Nischen-*pulpitum* in Kyrrhos, denn beide ragen in die Orchestra vor und beeinträchtigen den Zugang aus den *aditus*, wie oben[7319] schon angemerkt worden ist. Der Ausgräber hat für die *pulpitum*-Front zwei Bauzustände beobachtet[7320], ohne dies im Einzelnen genauer auszuführen. Auf Grund der beschriebenen Situation kann vermutet werden, dass das vorgeschobene *pulpitum* mit dem Vorhanggraben dem zweiten Bauzustand zugehören. Der Wunsch, nachträglich eine Vorhangeinrichtung einzubauen, hätte zu dieser Lösung geführt, auch der auf Hausteinbögen abgestützte Steinboden der Bühne ist dann wohl gleichzeitig eingerichtet worden. Ohne genauere Analyse der Baureste kann dies jedoch nicht erhärtet werden.

Vom Gesamtgrundriss des Bühnenhauses lässt sich bei einer Reihe von Bauten wenigstens zum Teil noch eine Vorstellung gewinnen. Es handelt sich um Adraa, Apameia, Bostra, Byblos, Caesarea Maritima, Dora, Elusa, um das Nordtheater und das Westtheater von Gadara, um das Nordtheater, das Südtheater und das Theater von Birketein in Gerasa, um Kanatha, Kyrrhos, Palmyra, Pella, um das grosse Theater von Petra, um das grosse Theater von Philadelphia (Amman), um Philippopolis (es Shaba), Sepphoris, Skythopolis[7321] und Tiberias. Bei den westlichen römischen Theatern entspricht die Breite des Bühnenhauskomplexes im Allgemeinen der Caveabreite[7322], sodass ein einheitlicher geschlosse-

7312 Zu den Nischenfronten der *pulpita* der westlichen römischen Theater allgemein cf. oben 446–451.

7313 Solche Treppen, die im Einzelnen unterschiedliche Form haben, sind auch in den westlichen römischen Theatern üblich, cf. oben 444.

7314 Zu den erhaltenen Resten cf. Frova, Scavi di Caesarea Maritima a. O. (oben Anm. 5291) 129, Abb. 146 und den Kommentar a. O. 139. cf. auch den Plan bei Frova, in: Arslan a. O. (oben Anm. 3873) 207 mit Abb. 208, für den zentralen Teil des *pulpitum* auch 210, Abb. 213.

7315 Für eine Beschreibung im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.* Petra, grosses Theater.

7316 cf. auch die Rekonstruktionszeichnung bei M. Dunand, Fouilles de Byblos 2 (1954) 42, Abb. 23 und jetzt C. Ertel, ZOrA 1, 2008, Plan 3. Für eine Beschreibung im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*

7317 Dazu hier oben 686.

7318 Allgemein zur Vorhangeinrichtung oben 456–471. Dort 470f. auch zu den wenigen Beispielen aus der östlichen Reichshälfte.

7319 cf. hier oben 687.

7320 Zuletzt Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. (oben Anm. 4792) 392.

7321 Nur gerade eine seitliche Aussenwand ist in Tiberias bekannt.

7322 Dazu oben 261. Es gibt aber viele Ausnahmen, besonders auch in Nordafrika, cf. oben 559.

ner Baukörper entsteht. Soweit die erhaltenen Grundrisse überhaupt eine Beurteilung zulassen, ist dieser Grundrisstypus nur in Bostra[7323], Caesarea Maritima,[7324] im Westtheater von Gadara, wo die Umfassungsmauer neben dem Bühnenhaus nach hinten gezogen ist, in Kyrrhos und in Philippopolis (es Shaba) vorhanden, vielleicht auch im Nordtheater von Gerasa, wo die Umfassungsmauer neben dem Bühnenhaus wie beim Westtheater von Gadara seitlich nach hinten gezogen zu sein scheint[7325]. Wenig schmaler als die Caveabreite sind die Bühnenhäuser in Elusa, im Südtheater von Gerasa, im grossen Theater von Philadelphia (Amman)[7326] und in Skythopolis. Deutlich schmaler sind die Bühnenhäuser in Dora, Kanatha, Sepphoris und Tiberias. In Apameia und Pella sind die Flügel des Bühnenhauses nicht bekannt, in Byblos sind die Flügelbauten mindestens teilweise sekundär. Eine besondere Situation liegt in Palmyra vor, wo die Bühnenwand etwas breiter ist als die nicht nach der ursprünglichen Planung ausgebaute Cavea[7327]. Im Theater von Birketein in Gerasa ist die Bühnenhausbreite mit Einschluss der *aditus*-Zugänge breiter als die Cavea, falls diese, wie es scheint, vollständig erhalten ist[7328]. Eine besondere Situation liegt im grossen Theater von Petra vor, wo Teile des Bühnenhauses und der Zugänge in den Fels geschnitten sind[7329].

Ein vollständiger Grundriss eines Theaters vom römisch westlichen Typus[7330] umfasst neben dem *pulpitum* und der *scaenae frons* seitliche *parascaenia* und *basilicae*, dazu ein *postscaenium* und eine *porticus post scaenam*. Beispiele für diesen vollständigen Grundrisstypus sind im Westen nicht ganz selten, doch kommen daneben häufiger auch reduzierte Grundrisse vor, die nur einen Teil der genannten Elemente aufweisen. Unter den hier betrachten Bühnenhäusern hat nur Bostra einen vollständigen Grundriss, wenn auch ohne eine *porticus post scaenam*. Das Bühnengebäude steht, abgesehen von der Architekturordnung, vollständig aufrecht, das Theater von Bostra gehört zusammen mit Arausio [7331] und Aspendos[7332] zu den am besten erhaltenen kaiserzeitlichen Theatern. Die *parascaenia* sind in Bostra[7333] mehrgeschossige Flügelbauten mit Fenstern auf die Bühne und mit Durchgängen in die *basilicae*. Diese haben jedoch nicht die anderswo übliche überdeckte Form, sondern waren eingeschossige Peristylhöfe. Sie weisen Türen nach aussen und zu den *aditus* auf. Das *postscaenium* hat die Form eines langgestreckten Korridors mit Bogennischen zwischen den Nischen der Bühnenfront und flachen Bogennischen in der gegenüberliegenden Wand. Es war durch Türen von den *basilicae* und von aussen zugänglich. Neben der Bühnenfront gibt es Treppenhäuser[7334], wie sie ganz ähnlich, wenn auch mit vierläufigen statt mit zweiläufigen Treppen, in Aspendos vorhanden sind.

Bei der Analyse der Grundrisse der übrigen Bühnenhäuser ergibt sich ein buntes Bild, die Bauten müssen je einzeln besprochen werden. In Caesarea Maritima, wo wir angesichts der frühen Zeitstellung und der Nähe zu Rom eine dem westlichen Vorbild besonders nahe stehende Grundrissform erwarten würden, ist die Plangestaltung des ursprünglichen Bühnenhauses unbekannt. Im jüngeren, wohl flavischen Zustand ist das *postscaenium* zweigeteilt[7335], da die Kurvennische der Bühnenfront an der Rückwand des Bühnenhauses ansetzt; es besteht aus den Resträumen hinter der halbrunden Nische der Bühnenfront, welche mit einem schmalen Korridor, der hinter den seitlichen Bühnentoren vorbeiführt, mit den Flügelräumen verbunden sind, von welchen zumindest der südliche ein Treppenhaus enthalten haben dürfte. Seitlich der Bühne gab es langgezogene *parascaenia*, welche von aussen mit Durchgängen entlang der Schmalseite des *postscaenium* erreichbar waren, eine ganz ungewöhnliche Lösung, die auch funktional schwer zu verstehen ist. Die Flügelbauten ausserhalb dieser Durchgänge scheinen nicht symmetrisch ausgebildet gewesen zu sein. Im Nordosten gab es eine Treppe ins Obergeschoss, mögli-

7323 Die Eckräume in der Gestalt von Peristylen waren allerdings nur eingeschossig!

7324 Hier allerdings nicht in ganz regelmässiger Form, cf. hier unten.

7325 Der bei V. A. Clark u. a., in: F. Zayadine, Jerash Archaeological Project 1981–1983, 1 (1986) 208, Abb. 1 publizierte Plan, wo auch spätere Einbauten eingetragen sind, ist in diesem Punkt nicht deutlich. Er ist zudem nicht auf dem letzten Stand. Möglich ist auch eine Lösung wie im Südtheater von Gerasa, das anschliessend besprochen wird.

7326 Hier ist die Situation im Einzelnen nicht recht zu fassen, da die Bühnenhausflügel modern ausgebaut worden sind. cf. den Plan bei F. el Fakharani, AA 1975, 380, Abb. 2 und den Katalogteil *s. v.* Philadelphia (Amman), grosses Theater.

7327 Dazu hier oben 683.

7328 Zu diesem Problem cf. den Katalogteil *s. v.* Gerasa, Theater von Birketein.

7329 Der Plan bei P. C. Hammond, The Excavation of the Main Theater at Petra 1961–1962 (1965) Faltplan C ist unvollständig und zeichnet auch die im Fels verlaufenden Teile des Baus nicht ein.

7330 Dazu allgemein oben 478.

7331 Zum Bühnengebäude dieses Theaters oben 509f.

7332 Zum Bühnengebäude dieses Theaters oben 510f.

7333 Zu den Verbindungsdurchgängen im Bühnenhausbereich cf. Finsen, Le levé a. O. (oben Anm. 5239) Plan 4.

7334 cf. die Pläne und Schnitte bei Finsen, Le levé a. O. Plan 3 und 7.

7335 Frova, in: Arslan a. O. (oben Anm. 3873) 210, Abb. 203; 213, Abb. 207.

cherweise auch auf die *summa cavea*[7336]. Ausserhalb liegt ein grösserer Raum mit nicht ganz klarem Grundriss, der möglicherweise über die Flucht des äusseren Caveahalbkreises hinausragte. Die Strukturen ausserhalb des Durchgangs im Südwesten sind im Einzelnen nicht klar lesbar, sie weichen jedoch in der Grundrissform deutlich von der Situation im Nordosten ab. Hinter dem Bühnenhaus wurde später, nachdem die flavische Bühnenwand bereits bestand, ein Vorplatz in Kreissegmentform von 64 Meter Breite angefügt[7337]. Er ist etwas erhöht, seine Einfassungsmauer war innen und aussen weiss verstuckt und mit Graffito-Dekor überzogen. Vergleichbar ist die halbkreisförmige Anlage hinter dem im Jahr 168/169 n. Chr. eingeweihten Theater in Thugga, die dort in der Weihinschrift mit einem Begriff aus der Gartenarchitektur[7338] als *xystus* bezeichnet wird; der Vorplatz in Caesarea Maritima war mit einem Steinplattenboden versehen und daher nicht bepflanzt. Im Ganzen erweist sich Caesarea Maritima so nicht als ein Bau, der eng westlichen Vorbildern folgt, sondern als eine in verschiedener Hinsicht untypische Anlage.

Im grossen Theater von Philadelphia (Amman) hat das *postscaenium* die Form eines schmalen Gangs mit vier Rechtecknischen in der Rückwand. Es war durch drei Türen in der Flucht der Bühnentore von aussen zu betreten, je eine weitere Tür führte in die Flügel des Bühnenhauses, wo sich heute Museumsräume befinden, durch welche der ursprüngliche Plan verunklärt ist. Nicht ausgeschlossen scheint, dass es sich jeweils um ein *parascaenium* und um eine *basilica* gehandelt hat, die durch eine Tür mit dem *aditus* verbunden waren; die auf dem Plan[7339] eingetragenen grossen Mauerstärken können, falls sie tatsächlich nachgewiesene Mauern wiedergeben, auf eine Überwölbung hindeuten; in jedem Flügel ist auch eine vierläufige Treppenanlage ins Obergeschoss des Bühnenhauses nachgewiesen[7340]. Möglicherweise liegt hier also, wie sonst nur in Bostra, ein vollständiger Grundriss vor. Hinter dem Bühnenhaus liegt eine wohl vierseitige *porticus*, welche als Einfassung der Agora zu interpretieren ist.

Auch in Philippopolis (es Shaba) hat das *postscaenium* die Form eines schmalen Gangs und war durch zwei Türen von aussen zu betreten. An den Schmalseiten ist es mit dem Ringkorridor verbunden, der nach hinten ins Freie führt. Seitlich der Bühne liegen *parascaenia*, *basilicae* sind nicht vorhanden. Dagegen findet sich zwischen Bühnenwand und Ringkorridor hinter den *parascaenia* beidseits eine vierläufige Treppenanlage, die von den *parascaenia* aus zugänglich ist[7341]. Es gab keine *porticus post scaenam*, der Vorplatz war gepflastert. In manchem mit Philippopolis (es Shaba) vergleichbar ist das Bühnenhaus von Skythopolis. Seitlich der Bühne liegen kleine *parascaenia*, dahinter je ein Treppenturm mit einer Wendeltreppe[7342]. Das *postscaenium* hat die Form eines langen Saals, dessen Rückwand innen mit zwei Nischen gegliedert ist. Es ist von aussen durch drei Türen von Norden und durch je eine seitliche Tür von Osten und im Winkel von Westen zu betreten. Auch hier fehlen seitliche *basilicae* und eine *porticus post scaenam*. Die Position der Treppentürme im gesamten Grundriss ist vergleichbar mit derjenigen der Treppen in Bostra und Aspendos[7343], der Grundriss von Philippopolis (es Shaba) ist von solchen Vorbildern angeregt. Die bei manchen westlichen römischen Theatern vorhandenen Treppenaufgänge[7344] sind dagegen im Allgemeinen zweiläufig und nehmen die ganze Bühnenhaustiefe mit dem Raum über den *parascaenia* ein. Vom Bühnenhaus in Sepphoris ist nur wenig bekannt, denn der hintere Bereich mit dem *postscaenium* und auch das westliche *parascaenium* sind am steilen Hang abgerutscht und nicht erhalten[7345]. Doch steht auch hier fest, dass es keine *basilicae* gegeben hat. Wenig aussagekräftig ist der Plan des Theaters von Elusa[7346], wo es seitliche Flügelbauten gegeben hat, deren Zugänge nicht bekannt sind und deren Funktion offen bleibt. An den Aussenecken des Bühnengebäudes

7336 Um einen Treppenzugang auf die *tribunalia*, wie er sich in ähnlicher Position bei manchen westlichen Theatern findet, cf. dazu oben 492f., kann es sich nicht handeln, da die Treppe zu weit vom inneren Abschluss der Cavea entfernt liegt.

7337 Frova, in: Arslan a. O. 208.

7338 cf. A. Gieré, Hippodromus und Xystus. Untersuchungen zu römischen Gartenformen (1986); zu Thugga dort 146f.

7339 cf. F. el Fakharani, AA 1975, 380, Abb. 2.

7340 Die westliche Treppe ist im Plan bei F. el Fakharani, AA 1975, 380, Abb. 2 seitlich der Bühnenwand eingetragen, cf. auch 392.

7341 cf. die Rekonstruktionszeichnung des Theaters bei Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. (oben Anm. 4792) 396, Abb. 109.

7342 Wendeltreppen in vergleichbarer Position innerhalb des Bühnenhauses, allerdings viel enger, sind in Oxyrhynchos beobachtet worden, wo der Plan des Bühnenhauses jedoch nur teilweise bekannt ist; insbesondere sind dort keine *parascaenia* identifiziert worden. cf. hier oben 673.

7343 cf. hier oben 682f. und 636.

7344 Zu den Treppenhäusern allgemein oben 502–504.

7345 Der allzu schematische Plan bei N. E. Manasseh, in: L. Waterman, Preliminary Report of the University of Michigan Excavations at Sepphoris, Palestine, in 1931 (1937) 7, Abb. 3 vermittelt ein falsches Bild! Zu benutzen ist der neue, allerdings sehr schematische Plan bei E. M. Meyers/E. Netzer/C. L. Meyers, Sepphoris (1992) 6.

7346 cf. A. Negev, Qadmoniyot 14, 1981, 123. Über dieses Theater ist auch sonst nur wenig bekannt.

waren von der Rückseite her Aufgangstreppen zu erreichen. Ein *postscaenium* scheint nicht vorhanden zu sein.

Ein besonderer Bühnenhausgrundriss liegt auch in Kyrrhos vor. Seitlich der Bühne gab es kleine *parascaenia*, beim nördlichen ist der Hausteinbogen erhalten, mit dem es sich auf den nach Osten abgewinkelten Arm des *aditus* öffnete. Vom *postscaenium* ist nur das massive Fundament erhalten. Seitlich davon liegen breite Treppen. Diejenige im Süden ist aus Symmetriegründen angebracht; sie bildet aber nicht, wie die Nordtreppe, den Zugang zum *aditus*, der im Süden seitlich umbiegt und über eine weitere Treppe noch mehr im Süden zu erreichen war. Jenseits der Treppe liegt im Norden eine Latrine mit Mosaikfussboden, im Süden ein nur teilweise freigelegter grosser Saal, den man vielleicht als *basilica* bezeichnen kann. Wenn man diese Flügelbauten dazunimmt, entspricht das Bühnenhaus in Kyrrhos der ganzen Caveabreite.

Eine ungewöhnliche Form hat der Bühnenhausbereich in Palmyra, wo sich hinter der BH-Front zwei schmale korridorartige parallele *postscaenium*-Säle finden, deren Überdachung aber nie realisiert worden ist; von hier aus öffnet sich eine Reihe von Türen auf die Säulenhalle, hinter der die Strasse entlang läuft. Von Seitenräumen neben der Bühne gibt es nur Maueransätze, offenbar wurden sie nie gebaut.

Bei einer kleinen Gruppe von Theatern lassen sich Gemeinsamkeiten feststellen. Es sind dieselben Theater, welche sich oben schon durch die besondere Führung der *aditus* im Winkel und das Vorhandensein einer geraden Bühnenfront zusammenschliessen liessen[7347], nämlich das Westtheater von Gadara und alle drei Bauten in Gerasa[7348]; dazu kommen das Nordtheater in Gadara und das Theater in Adraa. Beim gut erhaltenen Bühnenhaus des Südtheaters von Gerasa lässt sich der Plantypus gut erkennen. Seitlich der Bühne finden sich überwölbte *parascaenia*, die sich mit Bogentoren neben den Bogentoren der *aditus* auf die Bühne[7349] und gegen aussen auf die abgewinkelten *aditus*-Flügel öffnen. Hinter der Bühnenform liegt ein korridorförmiges *postscaenium* mit Türen an den Schmalseiten und drei Bogentoren hinten. Zwischen *parascaenia* und *postscaenium* sind Treppenhäuser untergebracht. Analog ist der Plan im teilweise nur in der untersten Steinlage erhaltenen Westtheater von Gadara: Neben einem langgestreckten Bühnensaal begegnen die charakteristischen überwölbten *parascaenia*. Das nördliche *parascaenium* ist vom Ringkorridor her zu betreten, das südliche endet blind. Treppenhäuser sind bisher nicht nachgewiesen. Beim nicht ausgegrabenen Nordtheater von Gadara finden sich die überwölbten *parascaenia* wieder, eines der Zugangstore vom abgewinkelten Arm des *aditus* her ist erhalten. Die Form des *postscaenium* ist unbekannt. Auch das bisher nur ganz unzureichend bekannte Theater in Adraa gehört in dieselbe Gruppe von Bauten. Neben den profilierten Bogentoren der *aditus* liegen die überwölbten *parascaenia*, deren Bogenfassade, welche sich neben derjenigen des *aditus* geöffnet hat, nicht mehr erhalten ist[7350]. Das *postscaenium* war ein langstreckter, innen mit Pilastern gegliederter Saal, der Verlauf der *aditus* ist unbekannt. Beim Nordtheater von Gerasa ist die Plansituation dieselbe, mit überwölbten *aditus* und *parascaenia* und abgewinkeltem *aditus*-Verlauf sowie einem korridorartigen *postscaenium*. Zusätzlich findet sich auf der Rückseite eine *porticus post scaenam* besonderer Art. Sie besteht aus grossen korinthischen Säulen und ist vom *decumanus* her über eine nur zum Teil freigelegte monumentale Freitreppe zu erreichen, die jedoch keinerlei Verbindung mit den *aditus* und damit mit dem Zuschauerbereich herstellt! Die Treppe ist von Brunnenbecken flankiert. Auch das grosse Theater von Philadelphia (Amman) scheint im Wesentlichen demselben Typus zu folgen; die Flügelbereiche des Bühnenhauses sind dort allerdings durch moderne Bauten verunklärt. Nachgewiesen sind die überwölbten *parascaenia*[7351] und die Treppenhäuser. Die *aditus* haben allerdings keinen geknickten Verlauf und öffnen sich auf die breiten Treppen, welche aussen entlang der Cavea hochsteigen. Eine reduzierte Form des oben beschriebenen Planes findet sich schliesslich im Theater von Birketein in Kanatha, wo kein *postscaenium* vorhanden war. Von den seitlichen *parascaenia*, die nicht viel mehr als Durchgänge waren, sind nur wenige Reste erhalten, doch zeigt der Plan[7352], dass sie die Bühne mit den abgewinkelten Armen der *aditus* verbunden haben; ein Bogentor auf der Bühnenseite wird man annehmen können. Auch sind wie beim Südtheater von Gerasa Treppenstufen auf die Bühne hinauf vorhanden. Offensichtlich liegt bei den hier besprochenen Bauten, zu denen wohl auch Gabala

7347 cf. hier oben 690. Gabala fällt weg, da der Bühnenhausbereich unbekannt ist.

7348 Einen besonderen Verlauf haben die *aditus* im Westtheater von Gadara, wo sie sich auf den Ringkorridor öffnen; die Cavea war, wie bereits erwähnt, nur über den oberen Ringkorridor zugänglich. cf. hier oben 682 und den Katalogteil *s. v.*

7349 **cf. die Schnittzeichnung bei Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 96, Abb. 95.**

7350 cf. Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. 400, Abb. 111. Chase 169 mit Abb.

7351 cf. F. el Fakharani, AA 1975, 386, Abb. 11.

7352 cf. Kraeling, Gerasa a. O. (oben Anm. 62) Taf. 25.

kommt, welches durch die abgewinkelten *aditus* mit den anderen Theatergrundrissen verbunden ist, für einmal eine besondere regionale Bautradition vor. Bemerkenswert ist, dass die überwölbten *parascaenia* auch beim Theater von Kyrrhos begegnen[7353], dessen Bühnenhausgrundriss insgesamt wie auch die *aditus*-Führung jedoch unterschiedlich sind. Überwölbte *parascaenia* gab es auch in Pella, möglicherweise auch in andern Theatern, etwa in Sepphoris. In Bostra waren die *parascaenia* dagegen flach gedeckt[7354].

Einen besonders reduzierten Grundriss hatte Dora; dort war die Bühne hinten bloss von einer Bühnenwand abgeschlossen[7355], seitlich lagen *parascaenia*. In Tiberias scheint es nur eine massiv dimensionierte Bühnenwand gegeben zu haben. Keine genaueren Angaben gibt es für das Bühnenhaus des grossen Theaters von Petra, wo bloss ein korridorartiges, durch die Mittelnische der Bühnenwand unterbrochenes *postscaenium* nachgewiesen ist. Im grossen Theater von Apameia ist der Bühnenhausbereich nur teilweise untersucht worden. Das langgezogene *postscaenium* hatte die Form eines Korridors, zu welchem die Resträume zwischen den Nischen der Bühnenwand geschlagen wurden. Seine Aussenfassade ist mit einer mindestens zweistöckigen Pilasterordnung mit Blattkapitellen im Erdgeschoss geschmückt; ein Teil steht aufrecht. Die Annahme der Ausgräber, es habe neben der Bühne keine Seitenräume gegeben, dürfte nicht zutreffen[7356]. In Byblos bestand das Bühnenhaus aus einem langgestreckten *postscaenium*-Raum und quadratischen Flügelräumen, wovon derjenige im Norden nachgewiesen ist[7357]. In Pella ist der Bereich des Bühnenhauses verschüttet, teilweise wohl auch zerstört. Nur das teilweise erhaltenen Gewölbe des Ost-*parascaenium* mit seinem profilierten Eingangsbogen ragt aus dem Boden.

Abschliessend ist nach der Aufrissgestaltung der besprochenen Bühnenhäuser zu fragen[7358]. Ein bemerkenswertes Element, die überwölbten *parascaenia* in Hausteintechnik, ist schon diskutiert worden. Weitere Hinweise zum Aufriss vermögen nur wenige besser erhaltene Bauten zu geben. Im Südtheater von Gerasa und in Palmyra ist das Hauptgeschoss des Bühnenhauses erhalten, das in Palmyra in der ausgeführten Form jedoch nur die *scaenae frons* umfasst, während für den Oberbau, auch für das geplante zweite Säulengeschoss, keine Hinweise vorhanden sind. Im Südtheater von Gerasa standen Teile des zweiten Obergeschosses im 19. Jahrhundert noch aufrecht, die erhaltenen Bauglieder ermöglichten eine Rekonstruktion[7359]. In Philippopolis (es Shaba) ist die Bühnenwand, deren Höhe ursprünglich elf Meter betragen hat, acht Meter hoch erhalten und reicht damit bis ins Obergeschoss der Bühnenwand, wo kleine Fenster vorhanden sind. Über dem *postscaenium* war vielleicht ein Obergeschoss vorhanden, dessen Boden durch ein in den Ansätzen erhaltenes Gewölbe getragen wurde[7360]; möglich wäre wohl auch eine blosse Terrasse. In Bostra ist das Theater abgesehen von den Architekturgliedern vollständig erhalten, wie dies sonst nur in Arausio und in Aspendos der Fall ist[7361]. Vergleicht man Bostra mit diesen beiden Bauten, zeigt sich, dass zwar im Grundriss Arausio näher zu stehen scheint, dass aber in Wirklichkeit die Baukörper in Bostra und Aspendos sich mehr gleichen. Wie oben[7362] schon hervorgehoben wurde, gibt es in Bostra *basilicae* besonderer Form, Peristylhöfe, die nur im Erdgeschoss vorhanden sind und wie in die Ecken des Bühnenhauses hineingeschoben erscheinen, das einen schmaleren Baukörper aufweist[7363], welcher demjenigen in Aspendos durchaus gleicht[7364]. Im Theater von Bostra ist auf der Bühnenseite der Flügelbauten der Ansatz der Dachneigung erhalten, die zeigt, dass sich über der Bühne ein nach der Bühnenwand hin abfallendes Pultdach befunden hat[7365]. Die Fragen im Zusammenhang mit der Überdachung der Bühne in Bostra sind bereits oben[7366] zusammen mit den Dächern in Arausio und Aspendos diskutiert worden.

7353 cf. Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. 391, Abb. 105.

7354 cf. Finsen, Le levé a. O. (oben Anm. 5239) Plan 6, d; 7, a.

7355 Die Kenntnisse von diesem Theater sind allerdings ganz ungenügend, der veröffentlichte Plan ist rudimentär. cf. A. Segal, AW 18, 1, 1987, 20, Abb. 39. Segal, Roman Palestine a. O. (oben Anm. 492) 50f., Abb. 32.

7356 cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

7357 Die übrigen auf dem Plan eingetragenen Nebenräume gehören zu einer sekundären Nutzung, cf. den Katalogteil *s. v.*

7358 Allgemein zur Aufrissgestaltung der westlichen römischen Bühnenhäuser oben 507–520.

7359 Eine zeichnerische Rekonstruktion ist bisher allerdings noch nicht vorgelegt worden, doch vermittelt eine dreidimensionale digitale Rekonstruktion eine gewisse Vorstellung. cf. dazu oben 691, Anm. 7276.

7360 cf. zuletzt Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. 396, Abb. 109.

7361 Beide Bühnenhäuser sind oben 509–511 ausführlich besprochen worden.

7362 cf. hier oben 695.

7363 cf. die Luftaufnahme bei Frézouls, in: Dentzer/Orthmann a. O. 397, Abb. 110. Dazu auch Finsen, Le levé a. O. Plan 1.

7364 cf. die Aufnahme bei Graefe, Taf. 11.

7365 cf. Finsen, Le levé a. O. Taf. 10 u. und Plan 6, d.

7366 cf. oben 517f.

Zusammenfassende Bemerkungen zur Architektur der Theater im Orient

Zunächst soll das Augenmerk auf die Ausrichtung der Theater gelegt werden. Anders als die Theorie Vitruvs (III 3, 1–2) es will, gibt es keine verbindlichen Regeln für die Orientierung eines Theaters im Gelände. Dies war schon bei den griechischen[7367] und bei den westlichen römischen Theatern[7368] der Fall. Bei den Theatern der Levante mit Ausnahme von Zypern fällt jedoch auf, dass sehr viele von ihnen nach Norden, Nordosten oder Nordwesten ausgerichtet sind. In Ägypten hat nur das späte kleine Theater von Alexandreia (Kôm el Dikka) eine andere Orientierung, in der Kyrenaike nur das sog. Odeion in Ptolemais: in der Levante begegnet neben der Nordorientierung mehrfach auch eine Ausrichtung nach Osten[7369], Westen[7370] und besonders nach Süden[7371]. Die Dominanz der Nordausrichtung lässt sich in den zumeist besonders heissen Gegenden leicht erklären, der Schutz des Publikums vor der Hitzeeinstrahlung sollte möglichst gross gehalten werden. Die Abweichungen gehen auf jeweils lokal bedingte Gegebenheiten zurück, auf Geländevorgaben wie im grossen Theater von Petra oder auf urbanistische Rahmenbedingungen, die im Einzelnen heute nicht leicht zu erkennen sind.

Mit wenigen Ausnahmen, die abgesehen von den syrischen Kulttheater[7372] vereinzelt bleiben[7373], ist im Orient der westlich römische Theatertypus mit geschlossenem Grundriss und einer halbkreisförmigen Cavea übernommen worden[7374]. Die Grundkonstruktion ist überall dieselbe; an den Halbkreis von Cavea und Orchestra wird die Breite der *aditus* angefügt[7375], an welche dann wieder der Bühnenhauskomplex anstösst. Dies bedeutet, dass die klassisch griechische Theaterform, welche sich in Kleinasien auch in der Kaiserzeit teilweise gehalten hat, im übrigen Teil der östlichen Reichshälfte nicht übernommen worden ist, nicht einmal in der Kyrenaike, einem seit archaischer Zeit griechisch besiedeltem Gebiet, und auch nicht in Zypern, das Kleinasien doch eng benachbart ist. Eine ähnlich deutliche Orientierung am westlichen Vorbild war auch in Kreta zu beobachten[7376].

Damit ist die Aufzählung der den Theatern im Orient gemeinsamen Elemente bereits beendet. Ein weiteres für die westlichen römischen Theater charakteristisches Grundrisselement, die gleiche Breite für die Cavea und den Bühnenhauskomplex, begegnet im Orient nur bei vereinzelten Beispielen[7377]. Was die Konstruktion der Cavea angeht, fällt das weitgehende Fehlen von Radialkammerkonstruktionen für den Unterbau auf, wie sie im Westen sehr verbreitet sind[7378]. Wo die Cavea ganz oder teilweise frei gebaut wurde, war der obere Bereich über Ringkorridoren errichtet, die *ima cavea* massiv gebaut. Eine Umgangsporticus mit Arkaden als äusserem Caveaabschluss, wie sie bei westlichen Theatern wegen ihrer repräsentativen Wirkung sehr verbreitet war, findet sich im Orient kaum[7379]. Etwas häufiger vorhanden war eine *porticus in summa cavea*[7380]; nur für die Theater der Levante ist der Nachweis jedoch selten. *tribunalia*, die im Westen wegen ihrer Funktion ein wichtiges Element der Cavea waren, sind auch in der Levante häufiger belegt[7381], während sie in den übrigen Gebieten im Orient nur vereinzelt nachzuweisen sind[7382]. Wie weit der oft unzureichende Erhaltungszustand der Bauten verantwortlich ist, wieweit andere Schlüsse zu ziehen sind, muss offen bleiben. Ein typisches Element westlicher römischer Theater, das dort meistens vorhanden ist,

7367 Dazu oben 74f.

7368 Dazu oben 328f.

7369 Antipatris, Gerasa (Theater von Birketein), Kyrrhos, Petra (grosses Theater).

7370 Byblos, Gadara (Westtheater), Laodikeia (Al Lathqiyah, Latakia). Tiberias ist nach Nordwesten ausgerichtet.

7371 Heliopolis, Iericho, Mamas, Pella, Petra (kleines Theater), Philippopolis (es Shaba).

7372 Zum gestelzten Grundriss dieser Bauten oben 665f.

7373 Es sind dies insbesondere das Theater von Kôm el-Dikka in Alexandreia, Antipatris, Kyrrhos, Oxyrhynchos, das grosse Theater in Petra, vielleicht auch *Wadi es Sabrah*.

7374 Byblos und Paphos, welche in die griechisch-hellenistische Zeit zurückgehen, haben die griechische Koilonform beibehalten.

7375 Es gibt nur zwei Ausnahmen, das Theater von el Kana'is in Pelusion, hier oben 672, und dasjenige von Philippopolis (es Shaba), hier oben 687. Ein Sonderfall ist Kyrrhos, cf. hier oben 697.

7376 Zu den kaiserzeitlichen Theatern in Kreta oben 567–574.

7377 In Ägypten sind die beiden Theater in Pelusion zu nennen, in der Kyrenaike die Theater 2 und 3 von Kyrene. In Zypern gibt es keine Beispiele. Zu den Bauten in der Levante cf. hier oben 694f.; viele davon zeigen im Einzelnen Unregelmässigkeiten.

7378 Radialkammersysteme gibt es nur in Alexandreia (Kôm El-Dikka), Oxyrhynchos, Bostra, für Teilbereiche auch in Caesarea Maritima und Skythopolis. Eine besondere Lösung mit Hausteinbogen findet sich in Gabala.

7379 Die Beispiele sind Alexandreia (Kôm El-Dikka) und das Theater 3 von Kyrene; in Bostra findet sich eine Sonderlösung. mit Arkadenöffnungen in der Umfassungsmauer, cf Finsen, Le levé a. O. (oben Anm. 5239) Plan 9.

7380 **Ein Nachweis ist oft schwierig, dies gilt auch für die Bauten im Wes**ten. Eine *porticus in summa cavea* war wohl vorhanden in Alexandreia (Kôm El-Dikka), Bostra, Gabala, Kurion 3, Kyrene (Theater 2), Oxyrhynchos, Pelusion (zentrales Theater), Samaria Sebaste und Soloi.

7381 cf. hier oben 686.

7382 In Pelusion (zentrales Theater), Ptolemais (sog. Odeion) und Soloi.

sind die flachen Stufen für Ehrensitze. Auch diese sind nur in der Levante etwas häufiger nachzuweisen[7383], im übrigen hier betrachteten Gebiet bleiben sie vereinzelt[7384].

Was die Gestaltung des Bühnenhauskomplexes angeht, fällt zunächst auf, dass gerade Bühnenwände, die im Westen in der Kaiserzeit eher seltener sind, im Orient vorherrschen. Ausserhalb der Levante ist mit dem zentralen Theater von Pelusion nur ein Beispiel für eine Nischenfront bekannt, und auch im Bereich der Levante sind die geraden Bühnenwände häufiger als die Nischenfronten[7385], welche jedoch für die grösseren und repräsentativeren Bauten bevorzugt wurden. In der Regel handelt es sich um dreitorige Bühnenwände entsprechend der westlichen Typologie. Bemerkenswert ist, dass bei drei Theatern der Levante mit einer Nischenfront, nämlich in Kyrrhos, in Palmyra und wohl in Heliopolis, fünf Bühnentore vorhanden sind. Die Bühne hat fast überall die Form des niedrigen westlichen *pulpitum* mit einer Nischenfront. Einzige Ausnahme ist Oxyrhynchos[7386] mit einem hohen Proskenion. Im Theater 1 von Kyrene und in Kurion wurde das hellenistische Proskenion weiter benutzt. Bühnenhäuser mit einem vollständigem Grundriss sind selten, insbesondere gibt es kaum Belege für *basilicae*[7387], die im Westen mit einer gewissen Regelmässigkeit vorhanden sind. Auch die *porticus post scaenam* ist selten. Ein originelles Element sind bei einigen Bauten vierläufige Treppenhäuser[7388] oder Wendeltreppen[7389].

Es ist deutlich, dass für das Gesamttheater das westliche Vorbild zwingend war[7390], während in der Ausführung der Einzelheiten eine im Vergleich zum Westen offenbar viel grössere Freiheit herrschte. Tatsächlich lassen sich für viele Eigenheiten Vorbilder in der kaiserzeitlichen Theaterarchitektur Kleinasiens namhaft machen. Von dort her dürfte die Vorliebe für die geraden Bühnenfronten übernommen worden sein, wohl auch diejenige für schmale Bühnenhäuser, welche die Caveabreite nicht erreichen[7391]. Kleinasiatischen Ursprungs ist bei einer Reihe von Theatern der Levante auch die Hausteintechnik für die Gewölbe, insbesondere für die *aditus*[7392]. Auch die grosse Variationsbreite bei der *cuneus*-Einteilung[7393] dürfte auf kleinasiatische Vorbilder zurückzuführen sein. Sicher kleinasiatischen Ursprungs sind die Doppeltreppen von der *praecinctio* ins obere *maenianum*[7394]. Auch die vierläufigen Treppen in einigen Bühnenhäusern der Levante[7395] haben dort ihr Vorbild. Deutlich von kleinasiatischen Vorbildern abhängig ist die Gestaltung der Sitzformen in der Levante, wo neben einfach profilierten Sitzreihen[7396] auch, ebenso wie in Salamis auf Zypern, solche mit einem komplexen vorderen Profil[7397] begegnen, während in der Kyrenaike die Quaderform für die Sitze verwendet worden ist. Schliesslich sind die Lehnenbänke zu nennen, die bei manchen Theatern der Levante die *praecinctio* vorne abschliessen.

All die genannten Eigenheiten sind mehr oder weniger verbreitet, insbesondere in der Levante. Bei einer kleinen Gruppe von Bauten in Gabala, Gadara und Gerasa[7398] sind mehrere diese Eigenheiten gleichzeitig, zum Teil ausschliesslich nachzuweisen, nämlich die Verwendung der Hausteintechnik für die *parascaenia*, die sich mit grossen Bögen auf die Bühne öffnen[7399], die profilierten Sitze, die Lehnenbänke[7400] und die gerade Bühnenwand[7401]. Ausserdem schliessen sie sich durch eine besondere Führung der *aditus* im Winkel zusammen. Hier kann man von einer regionalen Sonderentwicklung sprechen, die bereits am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. einsetzt und besonders enge Beziehungen zur kleinasiatischen Theaterbautradition hat. Sonst lassen sich bei den Theatern im Orient keinerlei regionalen Besonderheiten und keine eigenen Bautraditionen

7383 cf. hier oben 688. cf. dort auch die Überlegungen zur Funktion der Stufen.

7384 Nachgewiesen sind flache Stufen in Oxyrhynchos und im Theater 3 von Kyrene.

7385 cf. im Einzelnen hier oben 690, wo die Fronten auch genauer analysiert werden.

7386 Dazu auch hier unten 701.

7387 Das einzige kanonische Beispiel findet sich wohl im Theater 3 von Kyrene. *basilicae* gab es vielleicht im grossen Theater von Philadelphia (Amman), eine einzige *basilica* wohl in Kyrrhos. In Bostra finden sich an Stelle der *basilicae* eingeschossige Peristylhöfe.

7388 In Philippopolis (es Shaba) und in Bostra, cf. oben 696. 683.

7389 In Oxyrhynchos und Skythopolis.

7390 In Kurion wurde sogar das hellenistische überzogene Koilon zu einer halbkreisförmigen Cavea römischer Art zurückgestutzt, cf. oben 677.

7391 Solche sind auch im Westen zu finden, insbesondere in Nordafrika, cf. oben 559, doch scheint im Orient eine Herleitung aus Kleinasien zusammen mit den übrigen kleinasiatischen Elementen wahrscheinlicher.

7392 Dazu hier oben 659.

7393 cf. hier oben 683.

7394 cf. hier oben 685.

7395 cf. hier oben 695f.

7396 cf. hier oben 684.

7397 cf. hier oben 684f.

7398 Eng verwandt sind einzelne weitere Theater, cf. zur Gruppe hier oben 670.

7399 cf. oben 697.

7400 cf. oben 685.

7401 cf. oben 697.

erkennen[7402], wie sie in Kleinasien begegnen[7403]. Dies könnte allerdings auch mit dem schlechten Erhaltungszustand und der ungenügenden Dokumentation mancher Bauten zusammenhängen. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass die einzelnen Bauwerke von den Architekten je für sich konzipiert worden sind, mit Blick auf die westlichen Vorbilder, welche mehr oder weniger gut bekannt waren. Dies entspricht dem Ergebnis, das auch für die Theater in Griechenland und im östlichen Balkan, abgesehen von Kreta, festzuhalten war[7404].

Ein besonders Bauwerk, das leider nur ganz ungenügend dokumentiert und heute offenbar kaum mehr erhalten ist[7405], war möglicherweise das Theater von Oxyrhynchos. Es weicht durch zwei wichtige Eigenheiten von der Norm ab, durch die überzogene Grundrissform und durch das hohe Proskenion des kleinasiatischen Typus. Diese Eigenheiten können mit einem möglichen hellenistischen Vorgängerbau zusammenhängen. Denkbar wäre aber auch, dass es sich um ein Theater des kleinasiatisch römischen Typus[7406] gehandelt hat; Oxyrhynchos wäre in diesem Fall, möglicherweise zusammen mit Antinoe[7407], der einzige Vertreter dieses seltenen Bautypus ausser halb Kleinasiens. Der Kenntnisstand zu diesem Theater schliesst eine Entscheidung zwischen den beiden Interpretationsmöglichkeiten aus, die freie Errichtung der Cavea im Gelände spricht vielleicht eher für die zweite Lösung; die flachen Stufen für die Ehrensitze können dann zum ursprünglichen Bauwerk gehört haben.

Von den durch Herodes den Grossen vor 4 v. Chr. errichteten Theaterbauten ist nur Caesarea Maritima etwas besser fassbar. Man würde hier annehmen, dass das Theater besonders eng auf Vorbilder im Zentrum in Italien ausgerichtet ist, wie dies bei der vergleichbaren Anlage Jubas II in Caesarea (Iol) der Fall gewesen zu sein scheint[7408], wenngleich auch dort kein einzelnes direktes Vorbild benannt werden kann. Dies ist nun in Caesarea Maritima offensichtlich nicht der Fall. Der herodianische Bau ist im Einzelnen schlecht zu fassen, da insbesondere der Bühnenbereich durch eine jüngere, mehr der westlichen Typologie entsprechende Bühnenwand mit zugehörigem *pulpitum* überbaut ist. Was vom älteren Zustand noch greifbar ist, sind eher merkwürdige Elemente wie die ungewöhnliche Nischenfront mit der ähnlich gestalteten *pulpitum*-Front[7409]. Eine seltene Ausgestaltung hat der Orchestraboden mit seinen Stuckschichten[7410]. Ein traditionelles und besonders mit Italien verbundenes Element ist einzig der *euripus* [7411]. Wie weit der Caveaplan auf den ursprünglichen Bau, wie weit auf die zweite Phase zurückgeht, als die Cavea aufgehöht wurde, bleibt im Einzelnen unklar. Im Ganzen entsteht der Eindruck, dass der Architekt des Theaters von Caesarea Maritima, anders als derjenige in Caesarea (Iol), nur ungenügende Kenntnisse von den Bauten im Westen in Italien und insbesondere in Roma hatte, wo zur Zeit der Errichtung das *theatrum Pompei*, vielleicht auch schon das *theatrum Marcelli* und das *theatrum Balbi* fertiggestellt waren. Herodes der Grosse konnte vor seiner Rückkehr nach Palästina allerdings nur das *theatrum Pompei* gekannt haben[7412].

7402 Anders E. Frézouls, AAS 2, 1952, 95–98, der sich allerdings auf eher subjektive ästhetische Argumente stützt.

7403 So hier oben.

7404 cf. oben 657f.

7405 cf. den Katalogteil *s. v.*

7406 Zu diesen Theatern grundsätzlich oben 590–616.

7407 Auch das Bühnenhaus in Antinoe war möglicherweise vom kleinasiatisch römischen Typus, cf. oben Anm. 7049 und den Katalogteil *s. v.*

7408 Zu Caesarea (Iol) und seinen Beziehungen zu italischen Vorbildern oben 551.

7409 Dazu hier oben 691. 694.

7410 Dazu und zur verwandten Konstruktion in Leptis Magna hier oben 689.

7411 cf. hier oben 688.

7412 Zu den frühkaiserzeitlichen Theatern im östlichen Mittelmeer cf. auch H. von Hesberg, ZOrA 1, 2008, 124–126.

V ÜBERDACHTE THEATER (ODEIA)

47. Odeia

Terminologie, Forschungsgeschichte

Unter der Bezeichnung Odeion[7413] werden im Folgenden die Theaterbauten des westlichen römischen Typus[7414] verstanden, die vollständig überdacht waren[7415]. Die griechische Bezeichnung lautet ᾠδεῖον, die lateinische *odeum*, auch *odīum*[7416]. Die heute verbreitete Wortform Odeon ist dagegen nicht antik[7417] und wird hier denn auch nicht verwendet.

Ursprünglich wurde mit Odeion, wie die Wortbildung zeigt, ein Ort, ein Gebäude für den *Gesang* (griechisch ᾠδή) bezeichnet[7418] und damit die Funktion des Ortes, nicht die bauliche Gestaltung und schon gar nicht ein bestimmter architektonischer Bautypus angesprochen. Das bekannteste griechische Gebäude dieser Art war das Odeion des Perikles am Südabhang der Athener Akropolis[7419]. Perikles hat das Odeion für die Festspiele der Panathenäen errichten lassen. In ihm fanden die musischen Agone, die Gesangs- und Rezitationswettbewerbe statt[7420]. Es handelte sich um ein Gebäude von 62,4 auf 68,6 m, das ein Spitzdach hatte, welches dem Zelt des Perserkönigs Xerxes nachgebildet worden sein soll. Es ist offensichtlich, dass das Odeion des Perikles von seiner architektonischen Form her nichts mit unserem Thema zu tun hat. Eine Schatzinschrift aus dem Jahr 346/5 v. Chr. nennt im Heraion von Samos ein Odeion[7421]; auch hier kann die Bezeichnung sich nur auf die Funktion des archäologisch bisher nicht identifizierten Bauwerks beziehen.

Die übrigen inschriftlich benannten Odeia scheinen in die Kaiserzeit zu gehören, auch wenn dies für einzelne nicht durch monumentale Reste bekannte Bauten[7422] nicht ganz sicher feststeht. Die Zeugnisse sind nicht sehr zahlreich: Amastris, Caesarea Maritima, Carthago, das Nordtheater von Gerasa, Gortyn, Kanatha, Patara[7423], Thessalonike und Vienna. Hier ergibt sich eine Schwierigkeit. Darunter sind nämlich zwei Gebäude, die wir mit der modernen Terminologie nicht als Odeion bezeichnen würden, nämlich das Nordtheater in Gerasa[7424] und das Theater in Kanatha. Für beide Bauten gibt es keine Hinweise darauf, dass sie einmal überdacht gewesen wären[7425], und an beiden Orten war die architektonische Struktur insbesondere auch des Bühnenhausbereichs zu schwach, um ein Dach tragen zu können[7426]. Im Fall von Kanatha wird die Ausdeutung zusätzlich erschwert, denn der Bau wird in der Inschrift des *Marcus Ulpius Lysias* auf der

---

7413 Für eine kurze Zusammenfassung cf. H. P. Isler, DNP 8 (2000) 1105f., *s. v.* Odeion.

7414 Zum westlichen römischen Theater oben 261.

7415 Dieselbe Definition auch bei Neppi Modona 205 und bei Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. (oben Anm. 311) 204f. sowie implizit bei Gros, L'architecture romaine 308. cf. auch R. Meinel, Das Odeion (1980) 20 mit Anm. 26.

7416 So für das Odeum des Domitian in Rom, cf. den Katalogteil *s. v.* Roma, *odeum Domitiani*, dazu P. Virgili, LTUR 3 (1996) 359f., Abb. 220, *s. v.* odeum, odium. odeum bei Vitr. V 9, 1 und sonst; odīum schon bei Suet., Dom. 5.

7417 In dieser Bezeichnung sind ein lateinischer Wortstamm und eine griechische Wortendung miteinander verbunden!

7418 So die antiken Lexika, cf. Hesych. *s. v.* ᾠδεῖον; Phot. *s. v.* ᾠδεῖον ; Suda, *s. v.* ᾠδεῖον.

7419 Für die Einzelheiten cf. den Katalogteil *s. v.* Athenai, Odeion des Perikles. Der Bau ist von Vitr. V 9, 1 wohl irrtümlich mit Themistokles verbunden worden.

7420 Bei Hesych., *s. v.* ᾠδεῖον wird dieses als Ort definiert, an welchem Rhapsoden und Kitharöden ihre Wettbewerbe austragen. cf. aber schon Plut. Perikles 13, 6. Von Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. 205, Anm. 4 wird die Angabe auf einen Platz auf der Agora bezogen, denn nach Hesych. war das Odeion älter als das Theater. Die Angabe lässt sich jedoch zwanglos mit dem Odeion des Perikles verbinden; das Dionysostheater in der erhaltenen Form ist jünger, das Koilon nimmt auf das bestehende Odeion des Perikles Rücksicht, cf. oben 45.

7421 cf. den Katalogteil *s. v.* Samos, Heraion.

7422 Es handelt sich insbesondere um Amastris und Smyrna.

7423 Neuerdings ist in Patara ein Odeion freigelegt worden, bei dem es sich wohl um den inschriftlich genannten Bau handelt. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Patara, Odeion.

7424 Wie neue Untersuchungen gezeigt haben, ist die Bezeichnung ΩΔΕΙΟΝ sekundär, wenn auch nicht viel später in die Weihinschrift eingefügt worden. cf. den Katalogteil *s. v.* Gerasa, Nordtheater.

7425 Die beiden Bauten sind denn auch oben 669 im Zusammenhang der übrigen kaiserzeitlichen Theater bereits ausführlich gewürdigt worden.

7426 Zu den konstruktiven Aspekten der Überdachung cf. unten 740f.

Einfassungsmauer der Orchestra als θεατροείδης ᾠδεῖον, also als theaterähnliches Odeion bezeichnet[7427] cf. hier *Taf.* 73, 218). Deutlich ist, dass im antiken Sprachgebrauch mit der Bezeichnung Odeion nicht immer der Bautypus des überdachten Theaters gemeint ist. Andererseits wäre es sicher vorschnell, einfach davon auszugehen, dass die als Odeia bezeichneten Gebäude nur dem Gesang und dem Musikvortrag gewidmet gewesen wären. Die Frage nach der Funktion des Bautypus des Odeions wird im Einzelnen noch zu untersuchen sein[7428]. Umso wichtiger ist es, den Begriff in unserem Zusammenhang ausschliesslich in der oben definierten modernen Bedeutung zu verwenden.

In der Bauinschrift für das kleine Theater von Pompeii, das unmittelbar nach 80 v. Chr. errichtet wurde, wird der Terminus *theatrum tectum* verwendet. Diese Bezeichnung bezieht sich offensichtlich auf die architektonische Gestalt des Bauwerks, auf seine architektonische Besonderheit. Im Sinn der oben definierten Terminologie handelt es sich auch beim Bau in Pompeii um ein Odeion. Die Bezeichnung *theatrum tectum* ist auch später belegt, so für den kleineren Theaterbau in Neapolis (Napoli)[7429], und er hat in der Formulierung θέατρον ὑπωρόφιον auch eine griechische Entsprechung[7430]. Erst seit dem späten 1. Jahrhundert n. Chr. lässt sich der Begriff Odeion[7431] und Odeum[7432] für die überdachten Theater in direkten Quellen nachweisen, auch wenn die Verwendung möglicherweise schon etwas älter sein könnte[7433]. Wenn die Quellenlage nicht täuscht, scheint die Bezeichnung Odeion/Odeum deutlich jünger zu sein als die Bauform des überdeckten Theaters, welche sich mit dem *theatrum tectum* von Pompeii seit dem früheren ersten Jahrhundert v. Chr. nachweisen lässt. Weshalb es zu diesem Wechsel in der Terminologie kam, ist nicht leicht anzugeben[7434]. Er kann kaum damit zusammenhängen, dass damit auf eine Nutzung für den Gesang angespielt wurde, denn die Odeia haben einen Bühnenbereich, der häufig reich ausgestattet war, und sie waren für ein veritables Theaterspiel durchaus geeignet[7435].

Anders als die Theater sind die Odeia in der bisherigen Forschung nicht auf ein besonderes Interesse gestossen[7436]. Nur R. Meinel hat dem Odeion eine 1980 publizierte Monographie gewidmet[7437], während sich G. C. Izenour[7438] 1992 mit den konstruktiven Problemen der Überdachung auseinandergesetzt und eine Reihe von Rekonstruktionsvorschlägen vorgelegt hat, auf die unten im Zusammenhang mit den Konstruktionsproblemen zurückzukommen ist[7439]. Die Zielsetzung Meinels[7440] ist eine baugeschichtliche, wobei der Dachkonstruktion ein besonders Augenmerk gilt, doch soll auch der Funktion der Odeia nachgegangen werden. Meinel hat eine chronologische Entwicklung des Bautypus des Ode-

7427 Derselbe Ausdruck findet sich auch im Sch. Aristoph. vesp. 1109.

7428 Dazu unten 751–753.

7429 Stat. Silv. III 5, 91 unterscheidet zwischen *theatrum nudum* und *theatrum tectum*. cf. den Katalogteil *s. v.* Neapolis (Napoli), *theatrum tectum*. Auch noch Tert. apol. 6, 3 verwendet den Begriff als Gegensatz zum offenen Theater.

7430 Philostr., Soph. II 1,5 (551) bezeichnet das Odeion von Korinthos als θέατρον ὑπωρόφιον.

7431 Ins 2. Jahrhundert n. Chr. dürfte der durch eine Inschrift bekannte Bau in Patara gehören, cf. den Katalogteil *s. v.* Patara, Odeion; möglicherweise ist er jetzt identifiziert und freigelegt worden. cf. dazu hier oben Anm. 7423. Das Odeion in Thessalonike ist wahrscheinlich in severischer Zeit errichtet worden, cf. den Katalogteil *s. v.* Thessalonike, Odeion.

7432 Das älteste Zeugnis ist Suet. Dom. 5, der das wohl 86 n. Chr. errichtete *odeum* des Domitian erwähnt; cf. den Katalogteil *s. v.* Roma, *odeum Domitiani*. In der Restaurierungsinschrift des Jahres 100 n. Chr. wird der Bau in Gortyn als *odeum ruina conlapsum* bezeichnet, cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Gortyn, Odeion. Die lateinische Wortform ist auch für die Odeia von Vienna aus dem früheren 2. Jahrhundert n. Chr. und Carthago aus dem Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. belegt. Vitr. V 9,1 verwendet das Wort für das Odeion des Perikles in Athen, nicht jedoch für die hier diskutierte römische Bauform.

7433 Das Odeion von Caesarea Maritima wurde von Kaiser Vespasian errichtet, das Zeugnis findet sich jedoch erst beim späten Autor Ioh. Mal. und es bleibt damit offen, ob die Bezeichnung als Odeion schon die ursprüngliche war; cf. im Einzelnen den Katalogteil s. v. Caesarea Maritima, Odeion, zu Ioh. Mal. oben Anm. 6985. Dass der Bau in Gortyn bereits vor der Restaurierung durch Traian als Odeion bezeichnet wurde, lässt sich den Quellen nicht entnehmen; anders Meinel, Odeion a. O. (oben Anm. 7415) 28. Nicht genauer datiert sind bisher die nur in Schriftquellen genannten Odeia in Amastris und in Smyrna.

7434 Meinel, Odeion a. O. 25–27 meint, dass sich der Ausdruck Odeion insbesondere auf die Funktion bezogen habe, während mit *theatrum tectum* in erster Linie die besondere Bauform des überdeckten Theaters bezeichnet worden sei. Es scheint allerdings angesichts der wenig zahlreichen Belegstellen fraglich, ob die antiken Autoren die beiden Bezeichnungen in dieser differenzierten Weise gebraucht haben.

7435 Zur Funktion der Odeia im Einzelnen unten 751–753.

7436 cf. die zusammenfassenden Bemerkungen bei Bieber, History² 220–222, bei Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. (oben Anm. 311) 204–209, mit besonderem Bezug auf das Odeion von Argos, und bei Gros, L'architecture romaine 308–316, besonders 308f., wo ein enger funktionaler Zusammenhang mit den griechischen Buleuteria hervorgehoben wird. Dazu auch hier unten 720.

7437 Meinel, Odeion a. O. (oben Anm. 7415) (1980). Schon A. Müller hatte in seinem Lehrbuch der Bühnenalterthümer (1886) 65–72, noch ohne genauere Kenntnis der erhaltenen Bauwerke, den Odeia ein eigenes Kapitel gewidmet.

7438 Izenour, Roofed Theaters a. O. (oben Anm. 3589).

7439 cf. unten 741.

7440 Meinel, Odeion a. O. 22f.

ions vorgeschlagen[7441], bei der sich verschiedene rechteckige Bautypen ablösen, bis der Typus schliesslich am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. in der Schaffung des theaterförmigen Odeiontypus gipfelt. Man wird diesem allzu rigiden Konzept allerdings nicht zustimmen wollen, zumal der früher eingeführte Rechtecktypus des Odeions durch die ganze Kaiserzeit hindurch verwendet worden ist[7442]. Bei der sehr verdienstlichen Arbeit von Meinel handelt es sich um eine theaterwissenschaftliche Dissertation. Aus dem archäologischen Gesichtspunkt zeigt sie einige Mängel, die typisch für Aussenseiter sind[7443]. So ist im Buch bloss eine Auswahl der damals bekannten Odeia besprochenen[7444]; Meinel hat manche neueren Funde nicht berücksichtigt, offensichtlich auch nicht gekannt[7445], doch vermisst man auch seit dem 19. Jahrhundert bekannte Bauten[7446]. Einige der bei Meinel aufgenommenen Bauten sind schliesslich keine Odeia, also keine überdachten Theater, sondern nicht gedeckte Theaterbauten[7447]. Darauf wurde im Katalogteil der vorliegenden Arbeit, wo nötig, jeweils einzeln hingewiesen. Mit den Odeia der östlichen Provinzen hat sich zuletzt in der Nachfolge Meinels G. Mazor befasst[7448].

Die heute bekannten Odeia

Zunächst muss es darum gehen, im Denkmälerbestand die Odeia zu identifizieren. Dabei müssen diese einerseits gegen die Buleuteria, anderseits gegen die nicht überdeckten Theater abgegrenzt werden.

Buleuteria, Rathäuser, sind eine griechische Bauform, welche seit archaischer Zeit nachzuweisen ist. Sie sind mehrfach in Monographien und sonst untersucht worden[7449]. Im Folgenden ist auf sie nicht weiter einzugehen. Deutlicher als früher können die Buleuteria dank wichtiger Neufunde als Bauform von den Ekklesiasteria, den Anlagen für die Volksversammlung geschieden werden[7450], die ihrerseits auf die Entstehung der römischen Comitia eingewirkt haben[7451]. Buleuteria sind überdeckte rechteckige oder allenfalls quadratische Säle, in welchen Sitzgelegenheiten für die Mitglieder des Rats einer Stadt, der Bule untergebracht sind. Soweit es sich um feste Sitze handelt, können diese im Rechteck

7441 Meinel, Odeion a. O. 336–342, welcher in der Entwicklung eine Vorstufe, eine erste und eine zweite Zwischenstufe und schliesslich das voll herausentwickelte römische Odeion unterscheidet.

7442 Zur Chronologie der Odeia hier unten 708–714.

7443 Im Vorwort 15 wird zwar verschiedenen klassischen Archäologen der Dank ausgesprochen, aber die Arbeit ist offensichtlich von keinem von ihnen mitbetreut oder auch nur im Ganzen gelesen worden.

7444 Auch besser bekannte Bauten sind nicht aufgenommen. Es fehlen die Odeia in Apollonia (Pojani), Arykanda, Aspendos, Bargylia, Beroia, Dion, Iasos, Kerkyra, Laodikeia, Magnesia am Mäander, das *theatrum tectum* von Neapolis (Napoli), die Odeia in Paphos, Rhodos, Serdica sowie das sog. Odeion in Alexandreia (Kom El-Dikka), cf. oben 706, Anm. 7462, das Odeion in der Oberstadt von Pergamon und das sog. Theater C in Troia. Meinel wollte allerdings *möglichst alle in Frage kommenden Gebäudereste* berücksichtigen, cf. Das Odeion a. O. 21.

7445 In der allgemeinen Bibliographie 549f. fehlt insbesondere der Beitrag von G. Forni, EAA S 1970 (1973), welcher als grundlegende Zusammenstellung der Monumente für jede Beschäftigung mit antiken Theaterbauten zu gelten hat und die Erweiterung einer älteren Liste in Enciclopedia dello spettacolo 9, 1962, 724–758, *s. v.* teatro darstellt. Die Durchsicht der Bibliographien zu den einzelnen Monumenten ergibt, dass sich Meinel oft mit den Literaturangaben in Handbüchern und allgemeinen Darstellungen begnügt hat, ohne die Primärpublikationen zu konsultieren. Darüber hinausgehende neuere Literatur ist kaum berücksichtigt..

7446 Nicht weniger als acht der vorstehend genannten Odeia, und zwar Alexandreia (Kôm El-Dikka), Apollonia (Pojani), Iasos, Laodikeia, das *theatrum tectum* von Neapolis (Napoli), Paphos, Rhodos und das sog. Theater C in Troia sind in der eben genannten Liste von G. Forni, EAA S 1970 (1973) verzeichnet.

7447 So etwa Buthroton, das untere Theater in Knidos, das Theater 2 von Kyrene (sog. Odeion), Lutetia Parisiorum, das Theater im Asklepieion von Messene, Philippopolis (Es Shaba), Planasia, das Theater am Kapitolshügel in Pola, das sog. Odeion in Ptolemais und das Akademie-Theater in der Villa Hadriana in Tibur; nur ein Teil dieser Bauten ist auch von anderen Autoren als Odeia angesprochen worden, bei keinem dieser Bauten lässt sich das Vorhandensein eines Daches auch nur wahrscheinlich machen. Für eine eingehendere Diskussion der hier genannten Bauten cf. den Katalogteil unter den einzelnen Orten. Sonderfälle sind Augusta Praetoria Salassorum, Augusta Taurinorum und Kanatha, auf welches hier oben eingegangen worden ist.

7448 G. Mazor/A. Najjar (Hrsg.), Nysa-Scythopolis: The Caesareum and the Odeum, Bet She'an 1 (2007) 207–222. Auch hier sind Bauten mit einbezogen, welche nach der oben gegebenen Definition als Theater zu gelten haben.

7449 cf. Krischen, Antike Rathäuser a. O. (oben Anm. 7826). McDonald, The Political Meeting Places a. O. (oben Anm. 324). Grundlegendes auch bei H. Knackfuss, Das Rathaus von Milet. Milet, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen 2 (1908). cf. auch etwa Daehn, Studia Ietina 3 a. O. (oben Anm. 747) 52–64. Zu den Buleuteria in Sizilien cf. zuletzt H. P. Isler, Bouleuteria di Sicilia, in: Archeologia del Mediterraneo. Scritti in onore di Ernesto De Miro (2003) 429–433. Nicht benutzt werden darf D. Gneisz, Das antike Rathaus (1990); cf. dazu die Rez. von H. Lauter, Gnomon 63, 1991, 745f., wo die Arbeit als Plagiat identifiziert worden ist. J.-Ch. Balty, hat in seiner Monographie Curia Ordinis. Recherches d'architecture et d'urbanisme antiques sur les curies provinciales du monde romain. Académie Royale de Belgique, Mémoires de la classe des Beaux-Arts, collection in-4°, 15, 2 1991, auch eine Reihe von Bauten aufgenommen, welche er als Buleuteria anspricht, während sie hier als Odeia interpretiert werden. Darauf wird im Folgenden jedoch nicht mehr näher eingegangen, die entsprechende Diskussion wird in den jeweiligen Abschnitten unseres Katalogteils geführt.

7450 cf. zusammenfassend D. Mertens, Architectura 1982, 102–105.

7451 cf. etwa F. Coarelli, Il Foro Romano, Periodo arcaico (1983) 146–148 mit Abb. 41.

oder im Halbrund angeordnet sein. Die Halbrundform nimmt offensichtlich die Form der Rundkoila der griechischen Theater auf, welche seit der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. bezeugt ist[7452]. Die Untersuchung der Buleuteria hat ergeben, dass im Zug der Entwicklung dieser Bauform das Problem der Überdachung grösserer Räume mit immer verbesserten Lösungen angegangen worden ist. Oft wird allerdings vergessen, dass insbesondere im sizilischen Tempelbau seit archaischer Zeit ebenfalls sehr grosse Spannweiten überdeckt worden sind[7453], auch wenn die verwendete Technik, sicher eine Bindertechnik, wie sie später auch bei den Buleuteria zur Anwendung kam, dort nicht im Einzelnen bekannt ist. Vom Bautypus her steht auch der manchmal als Odeion bezeichnete Versammlungssaal in der Oberstadt von Pergamon in der Tradition der Buleuteria, möglicherweise hatte er auch diese Funktion[7454]; schon auf Grund der Bauzeit, welche in die erste Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. fällt, kann er kaum Gemeinsamkeiten mit den ältesten Odeia im Westen aufweisen.

Für die Dachkonstruktion der Odeia sind die Erfahrungen bei den Buleuteria hellenistischer Zeit mit Sicherheit vorbildlich gewesen. Damit ist die Verwandtschaft zwischen den beiden Bautypen jedoch schon benannt. Was den Grundriss und die einzelnen Bauteile, nämlich Halbkreiscavea, Orchestra und Bühnenhausbereich betrifft, hängt das Odeion vom ungedeckten Theater des westlichen Typus ab, wie schon festgehalten worden ist. Während der Bühnenhausbereich beim Odeion ein konstituierendes Element ist, fehlt er selbstverständlich bei den Buleuteria, wo vor dem Zuschauerbereich nur ein Platz für den Redner erforderlich war. Nicht selten haben die Buleuteria daher zwei Türen an der Front[7455], zwischen denen sich der Redner aufstellen konnte. Wo die Grundrisse ausreichend erhalten sind, ist daher bei genauerem Zusehen eine Unterscheidung der beiden Bautypen nicht schwierig[7456], auch wenn dies in der Forschung nicht immer konsequent durchgehalten worden ist[7457].

Auch die Unterscheidung zwischen Theatern und Odeia lässt sich klar vornehmen. Sie liegt nicht in der absoluten Grösse, auch wenn die Odeia insgesamt, nicht zuletzt auch wegen der technischen Probleme der Überdachung, eher kleinere Bauten gewesen sind. Andererseits hat das Odeion des Herodes Atticus in Athenai eine sehr beachtliche Spannweite[7458], und auch das Odeion von Carthago und dasjenige des Domitian in Roma sind sehr gross. Der grundsätzliche Unterschied besteht vielmehr in konstruktiven Einzelheiten. Nur dort, wo eindeutige konstruktive Elemente wie Pfeilergliederungen oder Mauerverstärkungen auf ein ehemals vorhandenes Dach schliessen lassen, kann von einem Odeion gesprochen werden[7459]. Die Dächer der Odeia lagen einerseits auf der Caveaeinfassung auf, andererseits auf dem Bühnenhauskomplex; Bühnenhäuser des üblichen römischen Typus sind jedoch grundsätzlich zu schwach, um die Last eines grossen Daches aufzunehmen.

Bei einem ungenügenden Erhaltungszustand der Monumente können sich Probleme bei der Identifikation einzelner Odeia ergeben. Nachdem die gesamte Zahl der bekannten Odeia im Vergleich zu derjenigen der Theater eher gering ist und grössere Odeia aufwendig und selten blieben, sind grössere Bauwerke, auch wenn der Erhaltungszustand nicht ausreichend war, hier ganz allgemein zu den offenen Theatern gerechnet und mit diesen besprochen worden. Dagegen gibt es eine Anzahl kleinerer Bauten, wo die Frage, ob Theater oder Odeion, bisher nicht eindeutig zu klären ist[7460]. Es handelt sich um die 16 Bauten in Aizanoi[7461], Akmonia, Alexandreia Troas, Alexandreia (Kôm El-Dikka)[7462], Apollonia (Marsa Susa), Byzantion (später Konstantinoupolis, Constantinopolis) *regio X*, Copiae 2–3, Kolybrassos, Onchesmos, Orikon, Parion, Pella (Dekapolis), Seleukeia in Pamphylien[7463], Simena[7464], Tieion/Tios und Troia (Theater C)[7465].

7452 Dazu ausführlich hier oben 64–68.

7453 cf. etwa die Ausführungen von Mertens, Der Tempel von Segesta a. O. (oben Anm. 5241) 168f. mit Anm. 552.

7454 **cf. zu diesem singulären Baukomplex und seiner Deutung den Katalogteil s. v. Pergamon, sog. Odeion in der Oberstadt.**

7455 cf. die Zusammenstellung einiger Grundrisse bei Krischen, Antike Rathäuser a. O. Taf. 25.

7456 So auch Meinel, Odeion a. O. (oben Anm. 7415) 19.

7457 Sicher als Buleuteria zu interpretieren sind die folgenden Bauten, die in der Forschung gelegentlich auch als Odeia gelten und daher in unseren Katalogteil aufgenommen worden sind: Alabanda, Ariassos (früher Kretopolis), Arykanda (daneben gibt es hier auch ein Odeion), Askalon, Knidos, (sog. Odeion 2), Laertes, Miletos, Pinara, Solus, Stratonikeia, Termessos und Troia (sog. Theater B).

7458 Dazu im Einzelnen unten 717.

7459 Zu den konstruktiven Problemen im Einzelnen cf. unten 740–751.

7460 Neue Ausgrabungen haben gezeigt, dass es sich beim Bau in Selinos Traianopolis, dessen Funktion früher nicht geklärt war, tatsächlich um ein Odeion handelt. cf. den Katalogteil *s. v.*

7461 Sekundär zum Odeion umgebautes Buleuterion? cf. den Katalogteil *s. v.* Aizanoi, Buleuterion/kleines Theater oder Odeion.

7462 Sekundär mit einer Kuppel überdeckt. Offen ist, ob der Bau schon ursprünglich überdacht war. cf. den Katalogteil *s. v.* Alexandreia, Kôm El-Dikka.

7463 Der Bau war wohl überdacht, der Bereich, in welchem eine Bühne gelegen haben könnte, ist nachträglich verändert worden. Wahr-

In denjenigen Fällen, wo am selben Ort auch ein grösseres Theater bezeugt ist, also in Akmonia, Alexandreia Troas, Apollonia (Marsa Susa), Byzantion *regio X*, Parion, Tieion/Tios und in Troia (Theater C zusätzlich zum Theater A) scheint es durchaus wahrscheinlich, dass wir es mit Odeia zu tun haben[7466]. Da aber auch hier ein sicherer Nachweis nicht möglich ist, sind diese Bauten, wie die übrigen genannten kleineren Bauten, bereits oben im Zusammenhang mit den Theatern ihrer Region diskutiert worden. Sie werden daher im Folgenden nicht mehr miteinbezogen, sodass wir es nun nur noch mit gesicherten Odeia zu tun haben werden, was präzisere Aussagen erlauben wird.

Unsere Untersuchung der Odeia wird sich damit auf die folgenden 60 Monumente abstützen, von denen zumeist Baureste erhalten sind, welche eine eindeutige Identifizierung des Bautypus des überdachten Theaters erlauben: Abila[7467], Anemurion, Aphrodisias, Apollonia (Pojani), Argos, Arykanda, Aspendos, Athenai (Odeion des Agrippa), Athenai (Odeion des Herodes Atticus), Bargylia, Beroia[7468], Carthago, Cosa, Dion, Ephesos (Odeion beim Staatsmarkt und Odeion beim Artemision[7469]), Epidauros, Fanum Fortunae, Gortyn, Hippos[7470], Iasos, Katane, Kerkyra, Kibyra, Knidos (sog. Odeion 1), Korinthos, Kos, Laodikeia am Lykos[7471], Lugdunum, Magnesia am Mäander, Mantineia, Melos[7472], Neapolis (*theatrum tectum*), Nikopolis am Istros, Nikopolis (Smirtula), Nuceria Alfaterna[7473], Nysa, Oinoe[7474], Olympia, Paphos, Patara, Patrai, Pausilypum[7475], Pergamon (Odeion im Gymnasion)[7476], Philadelphia (Amman), Pompeii (*theatrum tectum*.)[7477], Rhodos, Roma (*odeum Domitiani*), Sagalassos, Selge, Selinos Traianopolis, Serdica[7478], Sillyon, Skythopolis, Tauromenion, Teos, Thasos, Thessalonike, Verona und Vienna. Nur durch eine Luftaufnahme bekannt, welche kaum Details erkennen lässt, sind die Odeia von Altinum und Pompeiopolis. Dazu kommen drei nur durch Schriftquellen bekannte Odeia: Amastris, Caesarea Maritima und Smyrna; möglicherweise gehört auch das nur durch eine literarische Quelle bezeugte *theatrum minusculum* von Tralleis, das als Ekklesiasterion bezeichnet wird, hierher[7479]. Ganz unsicher bleibt die Existenz eines

scheinlich handelt es sich angesichts der Lage bei der Agora um ein Buleuterion. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

7464 Vorhanden ist nur ein kleines Sitzhaus. Eine Funktion als Buleuterion ist gut denkbar. Allerdings gibt es keine Hinweise auf eine Überdachung.

7465 Hierher gehört möglicherweise auch der archäologisch noch kaum untersuchte Bau in Pompeiopolis (Taşköprü), cf. den Katalogteil *s. v.* Einige weitere, in der Forschung gelegentlich als Odeia bezeichnete Monumente haben nichts mit der Theaterarchitektur zu tun und sind auch nicht als Buleuteria zu interpretieren: Aigai (Anlage unbekannter Funktion), Pontia Insula (Aussichts-Exedra einer römischen Villa), Stoboi (halbkreisförmige Platzanlage mit Spolien). Für die Einzelheiten cf. den Katalogteil *s. v.*

7466 Möglicherweise auch der neu identifizierte Theaterbau in Pompeiopolis (Taşköprü), cf. den Katalogteil *s. v.*

7467 Die Identifikation dieses kaum bekannten Baus stützt sich auf Angaben in der modernen Literatur und lässt sich nicht überprüfen.

7468 Die Identifikation als Odeion ist durch den erhaltenen Baubestand nicht ganz gesichert, doch gibt es an diesem Ort ein hellenistisches Theater. Der geringe Durchmesser spricht gegen eine Interpretation als offenes Theater, vor allem aber sind die zusätzlichen Pfeiler aussen an der Umfassungsmauer ein deutlicher Hinweis auf ein ehemals vorhandenes Dach.

7469 Dieser Bau ist bisher nur teilweise freigelegt, doch scheint die Identifikation als Odeion auf Grund der massiven Bauweise und mit Bezug auf die inschriftlichen Belege gesichert.

7470 Die Deutung als Odeion ist auf Grund der Dimensionen, der starken Umfassungsmauer und des Fehlens eines eigentlichen Bühnengebäudes gesichert.

7471 Die Existenz eines zweiten Odeions in Laodikeia bleibt ganz unsicher, cf. den Katalogteil *s. v.*

7472 Die Nachrichten zu diesem heute nicht mehr vorhandenen Bau gehen in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück.

7473 Der Bau ist praktisch unbekannt, die Identifikation geht auf den Ausgräber des Theaters zurück.

7474 Eine Überdachung ist nicht nachgewiesen, wegen der geringen Abmessungen aber sehr wahrscheinlich.

7475 Hierbei handelt es sich um eine besondere Anlage im Innern einer kaiserzeitlichen Villa in der Nähe eines Villentheaters, cf. oben 687. Auch wenn eine Überdachung nicht nachgewiesen ist, scheint sie doch sehr wahrscheinlich.

7476 Zuletzt wurde eine Überdachung angenommen, welche auf der breiten Bühnenwand abgestützt war; cf. den Katalogteil *s. v.* Pergamon, Odeion im Gymnasion.

7477 Das *theatrum tectum* ist als wichtiges Monument zum Verständnis der Entstehung des römischen Theaters schon oben neben den frühen ungedeckten Theatern ausführlich diskutiert worden. Im Zusammenhang der Entstehung und Entwicklung des Bautypus des Odeions ist es hier dennoch nochmals eingehend zu würdigen.

7478 Das Sitzhaus wurde erst in einer zweiten Bauphase eingerichtet. Die Interpretation als Odeion ist wahrscheinlich, aber nicht ganz zu sichern.

7479 cf. den Katalogteil *s. v.* Tralleis, Ekklesiasterion. Da er bei Vitr. VII, 5, 5–7 erwähnt wird, muss es sich um ein frühes Beispiel eines *theatrum tectum* handeln. Wie beim *theatrum tectum* in Pompeii war die Bühnenwand nach dem Zeugnis Vitruvs mit einer gemalten Dekoration wohl im zweiten Stil ausgestattet, cf. oben 299. Das frühe Datum könnte auch die ungewöhnliche Benennung als Ekklesiasterion erklären, denn der Begriff Odeion für solche Bauten war noch nicht gebräuchlich, cf. hier oben 707.

Odeions in Damaskos[7480], in Fanum Fortunae[7481], und in Venafrum[7482], ebenso in Akmonia[7483].

Schliesslich ist darauf hinzuweisen, dass bei zwei westlichen römischen Theatern, nämlich in Augusta Praetoria[7484] und in Augusta Taurinorum[7485], möglicherweise ebenfalls eine Überdachung vorhanden war. Beide Male handelt es sich um die Theater römischer Koloniegründungen und, jedenfalls was ihre Funktion angeht, nicht um Odeia. Bei der Diskussion der Dachkonstruktion werden auch diese beiden Bauten im Auge zu behalten sein[7486].

Chronologie und Geographische Verbreitung

Wie schon die eingangs gegebene Definition zeigte, handelt es sich beim Odeion um einen römisch westlichen Bautypus. Dies zeigt sich nicht nur in der architektonischen Grundform, auch die ältesten Beispiele für den Gebäudetypus finden sich im Westen[7487]. Der früheste bekannte Bau ist das *theatrum tectum* von Pompeii, das bald nach 80 v. Chr. errichtet worden ist. Man wird allerdings nicht annehmen wollen, dass der Bautypus hier, in einer doch nicht sehr wichtigen Provinzstadt, auch wenn es sich um eine Kolonie von Sulla gehandelt hat, erfunden worden ist. Ebenfalls noch in das zweite Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. gehört das hölzerne Theater, welches der sonst nicht weiter bekannte Architekt *Valerius* aus Ostia für *L. Scribonius Libo* errichtet hat[7488]. Plinius, *n.h.* XXXVI 102 berichtet, dass das ganze Theater überdacht war. Es handelt sich um eines der nicht wenigen im 1. Jahrhundert v. Chr. in Rom errichteten provisorischen Holztheater[7489]. Über die Spiele, für welche der Bau des *Libo* gedient hat, insbesondere aber auch über die Abmessungen seines Theaters ist nichts bekannt. Wichtig ist das Zeugnis, weil es deutlich macht, dass die Form des *theatrum tectum* auch in Rom in der späten Republik bekannt gewesen ist.

Die meisten Odeia wurden in der mittleren Kaiserzeit errichtet. Nur wenige ältere Beispiele sind bekannt. Fast alle früheren Bauten sind in Italien gebaut worden. Unsicher bleibt, ob das Odeion der Villa von Pausilypum noch spätrepublikanisch oder schon frühaugusteisch ist[7490]. Im *theatrum tectum* von Pompeii wurde in augusteischer Zeit in der Orchestra ein neuer Boden aus farbigem Marmor eingebracht, was vom anhaltenden Prestige des Bauwerks zeugt. Augusteisch soll auch das heute kaum bekannte Odeion von Nuceria Alfaterna sein. Der einzige sicher frühe Bau ausserhalb der *regio I Latium et Campania* Italiens ist das Odeion, welches *M. Vipsanius Agrippa* im Jahr 15 v. Chr. auf der Agora von Athen errichten liess. Schon die Person des Bauherrn zeigt, dass es sich um einen aus Rom nach Athen exportierten Bautypus gehandelt hat; zu erinnern ist daran, dass derselbe Agrippa in Augusta Emerita in Spanien ein Theater des römisch westlichen Typus errichten liess[7491] und damit auch dort einen neuen Bautypus aus Italien eingeführt hat. Angesichts des hier vorgelegten Befundes ist es kaum wahrscheinlich, dass das ursprüngliche Odeion in Gortyn, von dessen baulicher Gestalt wir ohnehin keine Vorstellung mehr gewinnen können, tatsächlich, wie der Ausgräber meinte, bereits um 50 v. Chr. errichtet wurde[7492]. Andererseits kann es nicht verwundern, dass gerade in Gortyn, welches mit der Einrichtung der Provinz *Creta et Cyrenaica* durch Augustus zum Provinzhauptort wurde[7493], das neben dem Bau des Agrippa in Athen wohl älteste Odeion auf griechischem Boden entstanden ist; dessen genaue Bauzeit bleibt allerdings unbekannt. Leider ist der Bauherr nicht bekannt, auch wenn man vermuten wird, dass es sich um einen Römer, und wohl um keine unwichtige Persönlichkeit gehandelt hat;

7480 cf. den Katalogteil *s. v.* Damaskos, Odeion.

7481 Der Grundriss ist nur aus Plänen des 19. Jahrhunderts bekannt und heute vor Ort nicht mehr sichtbar.

7482 cf. den Katalogteil *s. v.* Venafrum, Odeion.

7483 cf. den Katalogteil *s. v.* Akmonia, Odeion. Die Beschreibung bei Hamilton ist sehr knapp. Es kann sich auch um ein Buleuterion oder um ein kleines Theater gehandelt haben.

7484 Hier wird eine Überdachung fast allgemein angenommen, trotz der statischen Probleme, die sich bei der Belastung durch Schnee ergeben haben dürften. Nur Gros, L'architecture romaine 287 lehnt ein Dach ab, da die Mauern zu schwach dimensioniert seien.

7485 Eine Überdachung kann nur für die erste Bauphase erwogen werden; sie ist nach den neusten Untersuchungen wohl nicht vorhanden gewesen. cf. den Katalogteil *s. v.*

7486 Dazu unten 750f.

7487 C. Anti wollte in Fundamenten unter dem hellenistischen Theater von Delphoi ein archaisches Odeion erkennen, doch ist dies blosse Spekulation; es handelt sich um ein älteres Bauwerk unbekannter Funktion. cf. den Katalogteil *s. v.* Delphoi. Auch Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 123 hat zu Unrecht ältere griechische Odeia angenommen, welche auf die römischen Bauten eingewirkt hätten. Zur Bedeutung der Buleuteria für die Konstruktion einer Überdachung cf. hier unten 743.

7488 cf. für alle Einzelheiten, auch zur Datierung, den Katalogteil *s. v.* Roma, *theatrum Scribonii Libonis*. Der Bau ist dort im Zusammenhang der frühen Theater in Rom bereits gewürdigt worden.

7489 Zu diesen cf. oben 268–276.

7490 Auf Grund der *pulpitum*-Gestaltung und der Form der *scaenae frons* scheint eine voraugusteische Datierung allerdings wenig wahrscheinlich. cf. unten 731. 735.

7491 cf. schon oben 385.

7492 cf. dazu schon den Katalogteil *s. v.* Gortyn, Odeion.

7493 cf. Sanders, Roman Crete a. O. (oben Anm. 5769) 3–16. 32–35. Auch H. Sonnabend, DNP 4, 1998, 1160, *s. v.* Gortyn.

so erklärt sich auch, weshalb Kaiser Traian persönlich den Proconsul *L. Elufrius Severus* mit der Wiederherstellung des verfallenen Baus[7494] beauftragte. Auch für das Odeion in Nikopolis (Smirtula) ist ein augusteisches Baudatum vorgeschlagen worden, doch scheint die Bautechnik gegen einen so frühen Ansatz für den erhaltenen Bau zu sprechen, auch wenn nicht ausgeschlossen werden kann, dass der Bau letztlich auf die augusteische Zeit zurückgeht[7495]. Schon allein der Ort, an welchem das Bauwerk steht, zeigt, dass es sich um ein Monument der westlichen Tradition handelt; man wird auch hier, falls es sich um einen augusteischen Bau handelt, einen prominenten Bauherrn aus dem Umkreis des Kaiserhauses wenn nicht den Kaiser selber vermuten. Ein frühes Odeion war möglicherweise auch das späthellenistische Ekklesiasterion in Tralleis[7496].

Noch als Caesar, d. h. zwischen 50 und 54 n. Chr. hat Nero auf kaiserlichem Grundbesitz das Odeion in Cosa errichten lassen, wie die Bauinschrift zeigt[7497]. Aus iulisch-claudischer Zeit sind sonst kaum Odeia bekannt. Das einzige weitere mögliche Beispiel ist Verona, das auf das benachbarte Theater ausgerichtet und vielleicht mit diesem gleichzeitig ist; dann würde der Bau noch in augusteische Zeit fallen[7498]. Im Odeion in der Villa in Pausilypum wurde in neronischer Zeit eine grosse Kaiserloge eingerichtet.

Etwas häufiger sind Odeia in flavischer Zeit errichtet worden. Das bekannteste Beispiel ist das Odeion des Domitian in Roma, das für die kapitolinischen Spiele im Jahr 86 n. Chr. erstellt worden ist. Es gehört zu den letzten in Italien errichteten Odeia. Nach der Erdbebenkatastrophe von 62 n. Chr. wurde auch das *theatrum tectum* von Pompeii noch einmal restauriert. Wie bei manchen anderen Bauten waren auch hier die Arbeiten bei der Katastrophe von 79 n. Chr. noch im Gang. Dennoch ist klar, dass das kleine Theater in Pompeii noch immer seine Funktion gehabt haben muss. Das *theatrum tectum* in Neapolis[7499] ist möglicherweise gleichzeitig wie das daneben liegende grosse Theater[7500] in flavischer Zeit angelegt worden. Auch die Odeia in Hippos und Nikopolis (Smirtula) gehen im erhaltenen Baubestand in flavische Zeit zurück, wenn sie nicht noch später sind. Dasjenige in Caesarea Maritima, welches nur aus einer Schriftquelle bekannt ist, ist mit dem Namen des Vespasian verbunden, welcher es aus Beutegeldern des Jüdischen Krieges an der Stelle einer Synagoge gebaut habe; die allerdings nur bei einem späten Autor überlieferte Nachricht[7501] verweist auf das Prestige, das solche Bauten offensichtlich als Repräsentanten der westlichen römischen Kultur gehabt haben müssen. Ob die Wahl des Bautypus auch dadurch beeinflusst worden ist, dass es sich schon bei der Synagoge um einen Versammlungsbau gehandelt hat, lässt sich nicht mehr klären, doch scheint uns dies eher unwahrscheinlich. Möglicherweise bereits flavisch, wahrscheinlicher aber hadrianisch oder antoninisch ist das älteste aus Sizilien bekannte Odeion von Tauromenion. Isoliert bleibt der Bau in Oinoe, nach der Bauform ein kleines Odeion, nach seiner Funktion möglicherweise das Theater der kleinen und wenig bedeutenden römischen Stadt.

Das Odeion von Korinthos gehört zu den wenigen archäologisch genauer untersuchten derartigen Bauten und ist stratigraphisch sicher ins letzte Drittel des 1. Jahrhunderts n. Chr. datiert. Über den Bauherrn ist nichts bekannt[7502]. Es steht damit an der Spitze der Bautradition der Odeia, die während des 2. und noch des früheren 3. Jahrhunderts n. Chr. entstanden sind und die grosse Mehrzahl der Beispiele ausmachen. Gleichzeitig oder kurz nach Korinthos sind in Griechenland das Odeion von Argos und auf dem Balkan dasjenige von Apollonia (Pojani) gebaut worden; auch die Erneuerung von Gortyn unter Traian gehört hierher. In Kleinasien ist das Odeion in Sagalassos zu nennen, welches älter sein muss als das daneben liegende hadrianische Nymphaeum und stratigraphisch in traianische Zeit datiert wird; dies bedeutet, dass das Odeion auch älter ist als das erhaltene Theater von Sagalassos, welches dann wohl einen nicht bekannten Vorgängerbau gehabt haben wird. Das Odeion von Aspendos kann nicht vor dem späten 1. Jahrhundert n. Chr. erbaut sein, ist aber möglicherweise deutlich später, wohl nach dem grossen Theater der Stadt entstanden.

7494 *odeum ruina conlapsum*, cf. den Katalogteil *s. v.* Gortyn, Odeion.

7495 Zur Datierungsproblematik cf. den Katalogteil *s. v.* Nikopolis (Smirtula), Odeion.

7496 cf. hier oben mit Anm. 7479.

7497 cf. E. J. Bace, Cosa: Inscriptions on Stone and Brick Stamps (1983) 75, no. II A 2. M. E. Brown/E. H. Richardson/L. Richardson jr., Cosa 3. MemAmAcc 37, 1993, 243, Taf. 252. J. Collins-Clinton, MemAmAcc 45, 2000, 102f.

7498 Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.* Verona, Odeion.

7499 cf. zur Datierungsproblematik den Katalogteil *s. v.* Neapolis, *theatrum tectum*.

7500 Zur Datierung dieses Baus cf. den Katalogteil *s. v.* Neapolis, Theater.

7501 Ioh. Mal., Chronographia 10, O 338.

7502 Philostr. soph. II 1, 5 (551) hat es dem Herodes Atticus zugewiesen; aus chronologischen Gründen ist eine Verbindung mit dem grossen Bauherrn der antoninischen Zeit nicht möglich, der jedoch für die Erneuerung in Marmor verantwortlich war.

In hadrianischer Zeit wird eine Reihe weiterer Odeia errichtet[7503], nämlich in Kleinasien Arykanda[7504], Iasos und das Odeion im Gymnasion von Pergamon, sowie die beiden einzigen in den westlichen Provinzen bekannten Bauten, Lugdunum[7505] und Vienna in der *Gallia*, möglicherweise auch Thasos[7506]. In der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. sind auch Patrai[7507] und Philadelphia (Amman)[7508] erbaut worden, im mittleren 2. Jahrhundert in Kleinasien Aphrodisias, das Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos[7509] und Nysa[7510]. Um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. wird auch das neugefundene Odeion in Patara datiert[7511]. Damals wurde, wie die Bauornamentik zeigt, das Buleuterion von Selge in ein Odeion umgebaut. In Athenai musste das offenbar stark beschädigte Odeion des Agrippa erneuert werden.

Auch in der zweiten Jahrhunderthälfte entstand eine Reihe von Odeia. Zwischen 160 und 174 n. Chr. ist mit dem Odeion des Herodes Atticus in Athenai, welches Pausanias VII 20, 6 rühmend erwähnt, der monumentalste Bau dieses Typus in Griechenland errichtet worden. Nicht genauer innerhalb der zweiten Jahrhunderthälfte datiert sind Anemurion, der Umbau von Aphrodisias, Katane[7512] und Skythopolis. Am Ende des Jahrhunderts sind schliesslich die Odeia in Dion und Epidauros[7513] gebaut worden. In Argos sind im dritten Jahrhundertviertel wesentliche Teile mit dem *pulpitum* und der *scaenae frons* umgebaut worden. In Korinthos liess Herodes Atticus um 175 n. Chr. das Odeion in Marmor erneuern. Innerhalb des 2. Jahrhunderts nicht genauer zu datieren sind schliesslich Laodikeia am Lykos[7514], Nikopolis am Istros[7515], Paphos und wohl Kos[7516], vielleicht auch Smyrna, welches jedoch auch älter sein kann. Im Odeion von Nikopolis (Smirtula) gab es im 2. Jahrhundert Restaurierungsarbeiten.

Im früheren 3. Jahrhundert n. Chr. wurden die letzten neuen Odeia errichtet, darunter wohl 207 n. Chr. der grosse Bau in Carthago[7517]. Die Anlage in Thessalonike ist in severischer Zeit entstanden, Olympia im Anfang, Kibyra in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts[7518]. Im Jahr 236 n. Chr. liess Kaiser Maximinus Thrax den verfallenen Bau in Cosa restaurieren, das wohl noch immer in kaiserlichem Besitz war. Am Ende des 3. oder am Anfang des 4. Jahrhunderts wurde ein älterer rechteckiger Saalbau in Serdica zu einem Odeion umgebaut[7519]. Eine erweiterte Cavea wurde in der zweiten Jahrhunderthälfte, nach dem Herulereinfall von 267 n. Chr., im Odeion von Argos eingebaut, während das durch einen Brand zerstörte Odeion in Korinthos um 225 n. Chr. zu einer nicht mehr überdeckten Arena umgestaltet wurde. In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts, wohl unter Kaiser Iulianos, wurde das Odeion in Thessalonike erneuert und nochmals erweitert. In Aphrodisias wurde im mittleren 5. Jahrhundert n. Chr. das Odeion nochmals umgebaut, um nun nach Ausweis einer Inschrift am *pulpitum* als Palaestra zu dienen. In Korinthos sind im 4. Jahrhundert letzte Reparaturen an der *scaenae frons* vorgenommen worden[7520]. Noch im 6./7. Jahrhundert n. Chr. sind in Anemurion Reparaturarbeiten nachgewiesen. Nicht genauer datierte spätantike Veränderungen finden sich auch in Kos.

7503 Vielleicht gehören auch Laodikeia und Nikopolis am Istros hierher, cf. hier unten.

7504 Die Datierung ist durch eine am Bau angebrachte Porträtbüste des Hadrian gesichert.

7505 Auch etwas spätere Datierungen wurden vorgeschlagen, cf. den Katalogteil *s. v.* Lugdunum, Odeion.

7506 **Hier wird jetzt auch eine Datierung in die zweite Hälfte des 2. Jahr**hunderts n. Chr. vorgeschlagen, cf. den Katalogteil *s. v.*

7507 Genauere Datierungshinweise fehlen, doch wird das Odeion bei Paus. VII 20, 6 genannt.

7508 Stratigraphisch ist der Baubeginn ins frühe 2. Jahrhundert n. Chr., der Abschluss der Arbeiten in die Jahrhundertmitte datiert. cf. den Katalogteil *s. v.* Philadelphia (Amman), Odeion beim Staatsmarkt.

7509 Gestiftet um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. vom Senator aus Ephesos *P. Vedius Antoninus*, cf. W. Eck, DNP 12/1, 2002, 1153f., *s. v.* Vedius [II 2], und seiner Frau *Flavia Papiana*. Fraglich bleibt, ob Teile des Odeions zu einem älteren Buleuterion gehört haben, cf. den Katalogteil *s. v.* Ephesos, Odeion.

7510 Die erhaltene Anlage ist von *Iulius Antoninus Pythodoros* zur Zeit des Kaisers *Antoninus Pius* wohl zwischen 141 und 151 n. Chr. errichtet worden. Unsicher bleibt die bauliche Verbindung mit dem bei Strab. XIV 1, 43 (C 649) genannten hellenistischen Gerontikon. Für Details cf. den Katalogteil *s. v.* Nysa, Odeion.

7511 Dieses ist wohl mit dem inschriftlich genannten Odeion in dieser Stadt zu identifizieren, cf. dazu hier oben Anm. 7423.

7512 Dieser Bau ist vielleicht auch etwas später anzusetzen.

7513 Die stratigraphische Datierung, cf. den Katalogteil *s. v.* Epidauros, Odeion, macht eine Verbindung des Odeions mit dem bei Paus. II, 27, 6 genannten, aber nicht weiter bekannter Senator *Antoninus*, wie sie früher vorgeschlagen wurde, unmöglich; cf. zu diesem RE 2, 1894, 2571, *s. v.*, no. 2 (P. v. Rhoden).

7514 Der Bau ist möglicherweise hadrianisch, cf. den Katalogteil *s. v.* Laodikeia, Odeion.

7515 Wohl hadrianisch, cf. den Katalogteil *s. v.* Nikopolis am Istros.

7516 **Hier wurde auch eine Datierung ins 3. Jahrhundert n. Chr. vorge**schlagen, cf. den Katalogteil *s. v.* Kos, Odeion.

7517 Wohl für die Pythischen Spiele. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Carthago, Odeion.

7518 Die Datierung ist nicht sehr gut abgestützt, auch eine etwas frühere Entstehung scheint denkbar. cf. den Katalogteil *s. v.* Kibyra, Odeion.

7519 J. Balty deutet auch den Umbau als Buleuterion, was angesichts der späten Zeitstellung doch sehr fraglich ist; cf. den Katalogteil *s. v.*

7520 Damals diente die Anlage, die ihr Dach beim Brand verloren hatte, als Arena, cf. den Katalogteil *s. v.* Korinthos, Odeion.

Eine Reihe von Odeia kann bisher nur allgemein in die Kaiserzeit datiert werden, nämlich Abila, Altinum, Amastris, Bargylia, Beroia, das Odeion beim Artemision von Ephesos, Knidos[7521], Magnesia am Mäander, Mantineia, Rhodos, Selinos Traianopolis, Sillyon und Teos; kein Bau dürfte früh anzusetzen sein. Undatiert bleiben schliesslich Damaskos, Kerkyra, Melos und Venafrum, deren Existenz z. T. zweifelhaft ist, sowie die Umbauten des Odeions beim Staatsmarkt in Ephesos.

Richtet man das Augenmerk auf die regionale Verteilung der bekannten Odeia, ergeben sich zwei deutliche Schwerpunkte, Griechenland mit 19 Beispielen[7522] und Kleinasien mit 21 Beispielen[7523]. Daneben steht Italien mit nur zehn Bauten[7524]. Sizilien hat zwei Beispiele[7525], auf dem Balkan sind drei Bauten bekannt[7526]. Im Osten kann mit Paphos ein Odeion auf Zypern genannt werden, immerhin sechs Bauten finden sich in der Levante[7527]. Demgegenüber ist der Bautypus aus dem Westen kaum verbreitet; aus Gallien sind nur zwei Odeia in Lugdunum und in Vienna bekannt, aus den spanischen Provinzen kein einziges. Erstaunlich ist auch, dass in Nordafrika mit Carthago nur gerade ein einziges Odeion belegt ist, das zudem zu den jüngsten der ganzen griechisch-römischen Welt zählt.

Die Odeia scheinen Bauten zu sein, die sekundär neben vorhandene offene Theater getreten sind. Fast immer findet sich am Ort, wo ein Odeion errichtet wurde, nämlich ein älteres Theater[7528], das nicht selten schon in die hellenistische Zeit zurückgeht. Nur in Sagalassos ist das Odeion älter als das heute nachgewiesene Theater[7529]. Kein Theater neben dem Odeion ist in Cosa[7530], Nikopolis am Istros, Oinoe[7531], Olympia[7532], Selinos Traianopolis und Serdica[7533] bezeugt.

Manche Odeia sind lange benutzt worden, doch sind dazu, wie im Fall der Theater[7534], oft keine Informationen überliefert. In Anemurion sind, wie erwähnt, noch im 6./7. Jahrhundert n. Chr. umfangreichere, im Einzelnen allerdings nicht beschriebene Restaurierungsarbeiten bezeugt[7535], doch wird man nicht annehmen, dass der Bau dann noch in seiner ursprünglichen Zweckbestimmung genutzt wurde. Das *theatrum tectum* in Neapolis wurde im späten 6. Jahrhundert n. Chr. oder davor aufgegeben, auch Thessalonike wurde im 6. Jahrhundert aufgegeben, ebenso Skythopolis, das teilweise abgetragen wurde. Eine länger andauernde Lebenszeit legen verschiedene Reparaturen in Sagalassos nahe, welches nach Meinung der Ausgräber noch in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts benutzt wurde. In Kos wurden bei einem spätantiken Umbau zusätzliche Radialmauern eingezogen und die Türverschlüsse erneuert, ein Hinweis darauf, dass der Bau weiterhin in Benutzung war. Dagegen kam das Odeion in Argos bereits im 4. Jahrhundert ausser Gebrauch, Aphrodisias war damals dagegen noch in Gebrauch, ebenso Gortyn. Hier, aber auch in Iasos, wo es auch byzantinische Einbauten gibt, und in Vienna sind spätantike Umnutzungen durch Handwerker nachgewiesen, die Bauten standen also zumindest teilweise noch aufrecht; wann sie ihre ursprüngliche Nutzung verloren haben, bleibt unbekannt. In Selge wurde das Odeion im 4. Jahr-

7521 Eine Datierung in hadrianische Zeit bleibt Vermutung, cf. den Katalogteil *s. v.* Knidos, Odeion 1.

7522 Argos, Athenai (Odeion des Agrippa), Athenai (Odeion des Herodes Atticus), Beroia, Dion, Epidauros, Gortyn, Kerkyra, Korinthos, Kos, Mantineia, Melos, Nikopolis (Smirtula), Oinoe, Olympia, Patrai, Rhodos, Thasos und Thessalonike.

7523 Amastris, Anemurion, Arykanda, Aspendos, Aphrodisias, Bargylia, Ephesos (Odeion beim Staatsmarkt und Odeion beim Artemision), Iasos, Kibyra, Knidos, Laodikeia, Magnesia am Mäander, Nysa, Patara, Sagalassos, Selge, Selinos Traianopolis, Sillyon, Smyrna und Teos. Wenn es sich in Patara um zwei verschiedene Odeia handeln sollte, cf. hier oben Anm. 7423, wären es 22 Beispiele. Dazu käme, falls die Identifikation zutrifft, das nicht freigelegte Odeion von Pompeiopolis (Taşköprü) in Paphlagonien. cf, dazu den Katalogteil *s. v.*

7524 Altinum, Cosa, Fanum Fortunae, Neapolis, Nuceria Alfaterna, Pausilypum, Pompeii, Roma (*odeum Domitiani*), Venafrum und Verona.

7525 Katane, Tauromenion.

7526 Apollonia (Pojani), Nikopolis am Istros und Serdica.

7527 Abila, Caesarea Maritima, Damaskos, Hippos, Philadelphia (Amman) und Skythopolis.

7528 So wohl auch in Kerkyra, cf. den Katalogteil *s. v.* Kerkyra, Theater. In Fanum Fortunae ist das zeitliche Verhältnis zwischen dem Theater und dem Odeion nicht bekannt.

7529 Wie schon oben 709 angemerkt worden ist, scheint wahrscheinlich, dass es einen bisher nicht bekannten, vielleicht vom erhaltenen Theater ersetzter Vorgängerbau gegeben hat.

7530 Dieses Odeion steht allerdings nicht in einer Stadt oder in einem Heiligtum, sondern in einer kaiserlichen Domäne.

7531 Der kleine Bau könnte in dieser damals eher unbedeutenden Stadt, wie schon oben 709 vermutet, die Funktion des Theaters übernommen haben.

7532 Das für das 4. Jahrhundert v. Chr. bezeugte Theatron dürfte nicht mehr bestanden haben. cf. den Katalogteil *s. v.* Olympia, Theatron.

7533 Die antike Siedlung ist nur teilweise bekannt, das Vorhandensein eines grossen Theaters lässt sich nicht ausschliessen. cf. zuletzt zusammenfassend V. Velkov, EAA, Secondo suppl. 1971–1994, V (1998) 318f., *s. v.* Sofia.

7534 Zur Benutzungszeit der Theater in den verschiedenen Regionen der Mittelmeerwelt cf. oben 528–534. 567. 661–663. 670f.

7535 cf. L. C. Smith, TürkArkDerg 17, 2, 1968, 178.

hundert zu einer christlichen Basilika umgebaut, das Odeion in Cosa wurde im späten 4. oder im 5. Jahrhundert in eine Kirche umgewandelt.

Anderswo führten Naturkatastrophen und kriegerische Ereignisse zur frühzeitigen Zerstörung. Das *theatrum tectum* von Pompeii ist bekanntlich beim Vesuvausbruch von 79 verschüttet worden. Auch das Odeion in der Villa von Pausilypum wurde, zusammen mit dem Theater, in der Folge des Erdbebens von 62 n. Chr. oder des Vesuvausbruchs 79 n. Chr. aufgegeben[7536]. Das Odeion in Korinthos ist am Beginn des 3. Jahrhunderts abgebrannt und nachher als Arena umgenutzt worden, bemerkenswert ist, dass dennoch die *scaenae frons* im 4. Jahrhundert noch einmal renoviert worden ist. Nicht datiert ist der Brand des Odeions von Nikopolis (Smirtula). Die Zerstörung der beiden Odeia in Athenai und vielleicht auch desjenigen in Patrai wird mit dem Herulereinfall in Griechenland im Jahr 267 n. Chr. verbunden. Über dem Odeion des Agrippa wurde um 400 n. Chr. ein anderes Gebäude errichtet, in welchem der rundplastische Fassadenschmuck des Odeions wieder verwendet wurde. Das Odeion von Carthago schliesslich wurde von den Vandalen 439 n. Chr. zerstört, doch sind dort noch im 6. Jahrhundert Reparaturarbeiten vorgenommen worden. Ähnlich wie bei den Theatern zeigt sich, das die Lebenszeit der Odeia, falls diese nicht äusseren Ereignissen zum Opfer fielen, bis ins Ende der Antike und darüber hinaus andauerte, wobei im Einzelfall nicht deutlich wird, wie weit die Odeia noch als solche genutzt worden sind. Da es sich um überdachte Bauten gehandelt hat, die, in weit grösserem Masse als die offenen Theater, für das Überleben einer regelmässigen und aufwendige Pflege bedurft haben, kann jedoch davon ausgegangen werden, dass in der Mehrzahl der Fälle die Nutzung als Odeion während der ganzen Lebenszeit angedauert hat.

Gestützt auf die Analyse der Chronologie und der geographischen Verbreitung lässt sich das folgende Gesamtbild nachzeichnen. Zunächst einmal ist deutlich, dass die Odeia, anders als die Theater[7537], kein notwendiges architektonisches Element einer römischen Stadt waren. Es handelte sich vielmehr um eher seltener auftretende Bauten, die in gewissen Kontexten offenbar wünschbar sein konnten. Fragt man sich nach den Vorteilen der Odeia, fallen zwei ins Auge, zum einen natürlich die Überdachung, welche es ermöglichte, die Veranstaltungen witterungsunabhängig durchzuführen. Zum anderen war aber auch die Anzahl der Zuschauer deutlich beschränkter als in den offenen Theatern, was den Odeia eine gewisse Exklusivität verliehen haben muss.

Der Ursprung der neuen, wohl im früheren 1. Jahrhundert v. Chr. geschaffenen Bauform, die nicht wesentlich jünger ist als der offene westlich römische Theatertypus[7538], liegt im Kerngebiet Italiens, das älteste bekannte Beispiel ist das *theatrum tectum* von Pompeii. Schon in der früheren Regierungszeit des Kaisers Augustus wurde der Bautypus durch *M. Vipsanius Agrippa* nach Griechenland gebracht, dessen Odeion in Athen 15 v. Chr. gebaut wurde. In Italien hatte der neue Bautypus demgegenüber nur eine beschränkte Verbreitung, die teilweise, wie es scheint, im Zusammenhang mit einer kaiserlichen Bautätigkeit stand, wie in Cosa und möglicherweise auch in der Villa von Pausilypum[7539], aber insbesondere in Roma, wo Domitian sein grosses Odeion errichten liess. Dieses steht bereits am Ende der Geschichte der Odeia in Italien, seine Funktion war offenbar nicht die anderswo übliche, sondern nahm funktional eher das Vorbild des Odeions des Perikles in Athenai auf, denn sie bildete den architektonischen Rahmen für die musischen Agone im neu eingeführten *certamen Capitolino Iovi*[7540]; dieses war Ausdruck von Domitians Philhellenismus und lehnte sich an die grossen Festspiele in Griechenland an. Das *odeum Domitiani* stand möglicherweise noch im 5. Jahrhundert n. Chr. aufrecht und galt als eines der *VII mira praecipua* der Stadt[7541]. In Neapolis und in Nuceria Alfaterna liegt das Odeion unmittelbar neben dem Theater, ähnlich wie in Pompeii; man könnte daher annehmen, dass diese Verdoppelung, die im Übrigen auch in Verona und möglicherweise in Venafrum wiederkehrt, in Italien typenbildend wurde, sich allerdings nur an wenigen Orten durchsetzen konnte. Weshalb dies so war und die Odeia auch im 1. Jahrhundert n. Chr. in Italien wenig verbreitet blieben, ist schwer zu erklären. Dass in den späteren Jahrhunderten der Kaiserzeit in Italien keine derartigen, nicht notwendigerweise erforderlichen Bauten mehr entstanden, nachdem

7536 cf. S. De Caro, I Campi Flegrei, Ischia, Vivara. Storia e Archeologia (2002) 48.

7537 Zu den Theatern als notwendigen Elementen einer römischen Stadtanlage, wie dies auch Vitr. I 7, 1, auch Vitr. I 3, 1, bestätigt, cf. oben 526. 534.

7538 Zur Entstehung dieses Typus cf. oben 261. 293–306.

7539 Umstritten ist, ob das Odeion noch in die Zeit des *P. Vedius Pollio* zurückgeht, dessen Villa 15 v. Chr. in den Besitz des Augustus überging.

7540 cf. Suet., Dom. 4.

7541 cf. Pol. Silv., Laterculus; Monumenta Germaniae Historica: Auctores Antiquissimi 9 (1892) 545 aus dem Jahr 448/449 n. Chr. Allerdings bleibt offen, ob Polemius Silvius das Monument noch selber gesehen hat oder nur ältere Zusammenstellungen wie z. B. die Notitia Romae aus der Zeit Kaiser Konstantins I exzerpiert hat; cf. zu dieser K.-P. Johne, DNP 8, 2000, 1013 *s. v.*

auch die allgemeine ökonomische Situation nicht mehr sehr gut war, erstaunt wenig; auch die grosse Mehrzahl der Theaterbauten in Italien war am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. bereits errichtet.

Im lateinischen Westen des römischen Reiches blieben Odeia sehr selten, was angesichts der grossen Verbreitung, welche die offenen römischen Theater in Gallien[7542], insbesondere aber in Spanien[7543] und in Nordafrika[7544] fanden, zunächst überrascht. Als eine Erklärung bietet sich an, dass das italische Kernland hier, anders als im Fall der offenen Theater, eben keine Vorbildwirkung entfalten konnte. Die Städte Lugdunum und Vienna hatten frühe und besonders enge Beziehungen zu Rom. Ob darin der Grund zu sehen ist, dass dort Odeia errichtet wurden, bleibt offen, zumal die Bauten erst im 2. Jahrhundert n. Chr. entstanden sind, als in Italien keine Odeia mehr gebaut wurden. Wahrscheinlich scheint aber, dass die beiden ungefähr gleichzeitigen Bauten in den beiden benachbarten römischen Städten in Konkurrenz zueinander errichtet worden sind. Nicht recht deutlich wird der historische Kontext für den Bau des Odeions in Carthago, welches wohl für die Pythischen Spiele diente. Der christliche Autor Q. Septimius Florens Tertullianus hat sich negativ dazu geäussert[7545]. Dagegen sind in Sizilien die Odeia vergleichsweise gut vertreten, bedenkt man, dass es in der Kaiserzeit hier nur noch wenige bedeutendere städtische Zentren gegeben hat. Die Bauten in Tauromenion und in Katane fallen in die Zeit der grössten Beliebtheit der Odeia im Osten, sie dürften von dort her angeregt sein.

Der neue italische Bautypus ist vor allem in Griechenland und in Kleinasien mit Begeisterung übernommen worden. Die Verbreitung ging mit dem Odeion des Agrippa in Athenai von Roma aus, aber wohl auch die Errichtung der Odeia von Nikopolis (Smirtula) und von Gortyn, wie zu vermuten war. Auch das vermutete Odeion (Ekklesiasterion) in Tralleis ist[7546] kaum ohne Abhängigkeit von westlichen Vorbildern denkbar, wie allein schon der Malstil der Bühnenwand zeigt. Mit dem Odeion von Korinthos setzt im späteren 1. Jahrhundert n. Chr. dann die dichte Reihe von Bauten in Griechenland ein, die sich über das ganze 2. Jahrhundert n. Chr. erstreckt[7547]. Der jüngste einigermassen sicher zu datierende Bau in Griechenland ist das Odeion von Thessalonike aus severischer Zeit[7548]. Die griechischen Odeia stehen zumeist in wichtigen Städten[7549], aber auch in grossen Heiligtümern wie Epidauros und Olympia, wo man vermuten wird, dass sie eine Rolle bei den Agonen der Feste zu erfüllen hatten. Bemerkenswert scheint, dass auch die Bauten des 2. Jahrhunderts n. Chr. nicht selten mit Persönlichkeiten aus dem Zentrum des Reiches wie Traian und später Herodes Atticus verbunden sind. Dieser hat nicht nur in Athenai das grösste und prächtigste Odeion Griechenlands errichtet, sondern auch das Odeion von Korinthos prächtig erneuern lassen. Zu den Bauherren der übrigen Odeia in Griechenland fehlen Nachrichten, doch wird man auch in ihnen, besonders auch in den beiden Heiligtumsbauten, eher Stiftungen herausragender Einzelpersonen als Bauten von Stadtgemeinschaften vermuten.

In Kleinasien setzen die Odeia mit den hadrianischen Monumenten in Arykanda und Pergamon (Odeion im Gymnasion), vielleicht auch in Knidos und Laodikeia am Lykos und dem möglicherweise noch etwas älteren Monument von Iasos ein. In frühantoninischer Zeit folgte Patara.[7550] Auffällig ist, dass diese Odeia oft in damals nicht sehr bedeutenden Städten standen; dies gilt insbesondere für Arykanda in Lykien, dessen Ausstattung mit öffentlichen Bauten insgesamt ganz erstaunlich ist und eine besonderen historischen Erklärung bedarf, die aus den Quellen jedoch nicht abzulesen ist[7551]. Auch die späteren klein-

[7542] cf. oben 538–542.

[7543] cf. oben 542–549.

[7544] cf. oben 549–560.

[7545] cf. Tert., Scorpiace 6,3.

[7546] cf. dazu hier oben mit Anm. 7479.

[7547] Es gibt keine Gründe, anzunehmen, dass einzelne der nicht genauer zu datierenden Bauten in Griechenland wie Beroia, Kerkyra, Mantineia, Melos und Rhodos älter als Korinthos oder später als das 2. Jahrhundert sind.

[7548] Auch vor dem Hintergrund der übrigen Odeionbauten in Griechenland scheint es wenig wahrscheinlich, dass Thessalonike erst in tetrarchischer Zeit errichtet wurde, wo das Odeion völlig isoliert stehen würde. Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.* Thessalonike, Odeion.

[7549] Auch hier fällt der Bau in Oinoe heraus, cf. oben 563. 709. Wenig bedeutend war wohl auch Mantineia, das Strab. VIII 8, 2 zu Unrecht als ganz verschwunden beschreibt, cf. dagegen E. Meyer/Y. Lafond, DNP 7, 1999, 834, *s. v.* Blühende Städte waren in der Kaiserzeit Beroia, Hauptort des seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. bestehenden makedonischen Koinons, die römische Kolonie Dion, Kerkyra an der Schiffahrtsroute nach Italien und Thasos.

[7550] Zur Datierungsfrage cf. den Katalogteil *s. v.* Patara, Odeion. Die Buchstabenformen führen auf eine Datierung der Inschrift allgemein in das 2. Jahrhundert n. Chr. Eine Datierung bereits nach 43 n. Chr., wie sie F. Işik, Patara. Caput gentis Lyciae. Capital of Lycian League (2011) 64 aus historischen Gründen vorgeschlagen hat, ist mit Blick auf die Datierung der übrigen hier aufgezählten Odeia ganz unwahrscheinlich!

[7551] In hellenistischer Zeit sollen sich die Leute von Arykanda wegen ihres luxuriösen Lebensstils verschuldet haben, wie der Historiker Agatharchides, welcher im 2. Jahrhundert v. Chr. lebte, berichtet (Athen. 12, 528). In der Kaiserzeit folge jedoch offensichtlich eine neue Blütezeit. cf. auch die Bemerkungen bei H. Brewster, Classical Anatolia (1993) 84.

asiatischen Odeia finden sich zumeist nicht in den grossen Zentren; Ausnahmen sind das Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos und Smyrna. Sie scheinen Ausdruck des Wohlstandes auch in den mittleren und kleineren Städten im 2. Jahrhundert zu sein. Das Odeion beim Artemision in Ephesos wird dagegen im Zusammenhang mit dem Kult benutzt worden sein. Dennoch bleibt ihre Anzahl im Vergleich mit der Gesamtzahl der Städte Kleinasiens in der Kaiserzeit eher gering. Fast alle kleinasiatischen Odeia liegen in Ionien, Karien und Lykien, wo auch die Dichte der offenen Theater am grössten ist. Dies wird mit der intensiveren Hellenisierung dieser Landschaften im Vergleich zu anderen Teilen des römischen Kleinasiens zusammenhängt. Anemurion und Selinos Traianopolis liegt im rauhen Kilikien. Die kleinasiatischen Odeia sind alle im 2. Jahrhundert n. Chr. gebaut worden; das jüngste Odeion ist vielleicht Kibyra, das als einziges erst im 3. Jahrhundert errichtet sein soll[7552].

Wenig allgemeine Aussagekraft haben die Bauten in der Levante, die sich mit Ausnahme von Abila und Hippos in wichtigen Zentren befinden. Wie schon erwähnt wurde, geht der einzige noch ins 1. Jahrhundert zu datierende Bau in Caesarea Maritima auf Vespasian und damit auch hier auf einen westlichen Bauherrn zurück. Das Odeion von Paphos stellt sich mit seiner Datierung ins 2. Jahrhundert in die Reihe der Bauten Kleinasiens und der Levante. Isoliert bleiben für uns die Bauten in Apollonia (Pojani) und Nikopolis am Istros. Die letztgenannte Stadt ist eine Gründung Traians, auch hier steht möglicherweise ein Auftraggeber aus dem Zentrum der Macht, vielleicht der Kaiser selber, hinter dem Bau, doch ist nichts dergleichen überliefert. Wie Arykanda in Lykien fällt auch Apollonia (Pojani) in Epeiros durch die grosse Zahl öffentlicher Bauten trotz einer wohl eher geringen Bedeutung als Zentrum auf[7553]. Der Umbau in Serdica bleibt in seinem Kontext isoliert.

Bemerkenswert scheint schliesslich, dass in manchen Fällen wichtige Persönlichkeiten, der Kaiser selbst oder Persönlichkeiten aus seinem engen Umkreis, als Bauherren überliefert sind oder vermutet werden können. Daraus geht klar hervor, dass das Odeion als Bautypus sehr prestigeträchtig war. Bei der Bestimmung der Funktion[7554] wird diesem Aspekt Rechnung zu tragen sein.

Untersuchungen zur Architektur der Odeia

Insgesamt sind, wie oben ausgeführt, monumentale Reste von 60 Odeia bekannt, nämlich von Abila, Anemurion, Aphrodisias, Apollonia (Pojani), Argos, Arykanda, Aspendos, Athenai (Odeion des Agrippa), Athenai (Odeion des Herodes Atticus), Bargylia, Beroia, Carthago, Cosa, Dion, Ephesos (Odeion beim Staatsmarkt und Odeion beim Artemision), Epidauros, Fanum Fortunae, Gortyn, Hippos, Iasos, Katane, Kerkyra, Kibyra, Knidos (sog. Odeion 1), Korinthos, Kos, Laodikeia am Lykos, Lugdunum, Magnesia am Mäander, Mantineia, Melos, Neapolis (*theatrum tectum*), Nikopolis am Istros, Nikopolis (Smirtula), Nuceria Alfaterna, Nysa, Oinoe, Olympia, Paphos, Patara, Patrai, Pausilypum, Pergamon (Odeion im Gymnasion), Philadelphia (Amman), Pompeii (*theatrum tectum*), Rhodos, Roma (*odeum Domitiani*), Sagalassos, Selge, Selinos Traianopolis, Serdica, Sillyon, Skythopolis, Tauromenion, Teos, Thasos, Thessalonike, Verona und Vienna. Der Erhaltungszustand und die archäologische Dokumentation sind sehr unterschiedlich. Abila, Melos und Nuceria Alfaterna fallen bei der architektonischen Analyse weg, weil sie zu schlecht erhalten oder ungenügend dokumentiert sind. Dies gilt auch für das nur im Luftbild bekannte Odeion von Altinum. Auch die drei nur durch Schriftquellen bekannte Odeia in Amastris, Caesarea Maritima und Smyrna geben für die Diskussion der Architektur nichts her, ebenso wenig die unsicheren Bauten[7555].

So können sich die folgenden Ausführungen auf 57 Monumente abstützen, also eine nicht sehr grosse Anzahl im Vergleich zu den Theatern (mit dieser Bezeichnung sind hier und im Folgenden immer nicht überdachte Theater gemeint). Für die Mehrzahl dieser Odeia sind auch mehr oder weniger detaillierte Pläne publiziert worden; dabei handelt es sich allerdings zumeist nur um schematische Pläne und nicht um Zustandspläne[7556].

[7552] Zur Datierungsproblematik cf. den Katalogteil *s. v.* Kibyra, Odeion.

[7553] Cic. Phil. 11, 26 nennt es *magna urbs et gravis*, doch bezieht sich dies auf seine Zeit, als sich auch der spätere Kaiser Augustus zur weiteren Ausbildung dort aufhielt. Augustus verlieh der Stadt dann den Status einer *civitas libera et immunis*. Als westlicher Ausgangspunkt der Südroute der Via Egnatia gewann Apollonia in der Kaiserzeit offenbar grossen Wohlstand. cf. G. Koch, Albanien. Kulturdenkmäler eines unbekannten Landes aus 2200 Jahren (1985) 14. S. Anamali, in Koch (Hrsg.), Skipetaren a. O. (oben Anm. 1019) Ausstellungskatalog Hildesheim 103–110. E. Wirbelauer, DNP 1, 1996, 870f. *s. v.*, 1.

[7554] cf. unten 751–753.

[7555] Damaskos, Venafrum, Akmonia, cf. oben 707f.; möglicherweise auch Pompeiopolis in Paphlagonien, cf. oben 707.

[7556] Keine Pläne sind von den vier Odeia in Arykanda, Bargylia, Knidos und Sillyon veröffentlicht worden.

Zunächst eine kurze Bemerkung zur Ausrichtung der Odeia nach den Himmelsrichtungen. Bereits bei den Theatern hatte es sich gezeigt[7557], dass die diesbezüglichen Vorschriften des Vitr. V 3, 1–2 in der Praxis keinerlei Geltung hatten. Dasselbe gilt auch für die Odeia, was nicht erstaunen kann. Hier kommt noch hinzu, dass die Sonneneinstrahlung, die nach Vitruv zu beachten wäre, keine direkte Rolle spielen kann, da es sich ja um überdachte Theater handelt. Wie weit die Sonneneinstrahlung bei den einzelnen Bauten genutzt wurde, lässt sich nicht mehr erkennen, da die Fensterordnungen meist nicht mehr erhalten sind. Überblickt man die erhaltenen Bauten, sind jedenfalls alle Himmelsrichtungen vertreten, ohne dass sich wirkliche Präferenzen abzeichnen würden. 28 Bauten mit einer Ausrichtung nach Süden (13)[7558], Südosten (12)[7559] oder Südwesten (3)[7560] stehen 20 Bauten mit einer Ausrichtung nach Norden (8)[7561], Nordosten (6)[7562] oder Nordwesten (6)[7563] gegenüber. Fünf Bauten sind nach Osten[7564] ausgerichtet, vier nach Westen[7565]. Weit wichtiger für die Bestimmung der Ausrichtung als die von Vitruv vorgebrachten Gründen waren auch hier andere Kriterien, insbesondere die urbanistische Gesamtsituation; anders als bei den Theatern ist zudem, wie noch gezeigt werden wird, die grosse Mehrzahl der Odeia frei gebaut und daher im Standort nicht vom Geländerelief abhängig.

Zwei Grundrisstypen

Bei den Odeia sind zwei Grundrisstypen zu unterscheiden, der eine mit einem Plan in der Form eines manchmal dem Quadrat mehr oder weniger angenäherten Rechtecks, der andere mit einer dem römischen Theater entsprechenden Form, zusammengesetzt aus einem Halbkreis und einem vorgesetzten Rechteck. Bei beiden Typen liegt das *postscaenium* aus konstruktiven Gründen nicht selten ausserhalb des Rechtecks[7566]. Der rechteckige Typus setzt offensichtlich die Bauform des hellenistischen Buleuterions direkt fort, von dem er ja herzuleiten ist[7567]. Der theaterförmige Typus stellt dagegen eine Neuerung dar, bei welcher die Erfahrungen des Theaterbaus und diejenigen für die Dachkonstruktion zusammengeführt worden sind. Grundsätzlich hat sich dabei jedoch die Dachkonstruktion mit Hilfe von Dreieckbindern nicht geändert[7568].

Es ist daher selbstverständlich, dass die ältesten bekannten Odeia den rechteckigen Typus vertreten. Darunter sind neben dem *theatrum tectum* von Pompeii dasjenige aus flavischer Zeit in Neapolis, das Odeion des Agrippa in Athenai, der Bau besonderer Art aus claudischer Zeit in Cosa und auch das Odeion in der Villa von Pausilypum, ebenfalls mit einem besonderen Grundriss. Auch Oinoe wird noch ins 1. Jahrhundert n. Chr. datiert. Besonders interessiert natürlich die Frage, wann und allenfalls wo der theaterförmige Typus erstmals aufgekommen ist. Leider ist hier die Quellenlage nicht sehr deutlich, denn die meisten frühen Bauten dieses Typus sind bei genauerem Zusehen nicht sicher datiert. In Betracht gezogen werden müssen alle theaterförmigen Odeia, die in der Forschung vor 100 n. Chr. angesetzt werden[7569]. Es handelt sich um Korinthos, Nikopolis (Smirtula), Roma (*odeum Domitiani*)[7570], Tauromenion und Verona. In Verona ist bisher nur ein Teil der Bühnenfront des Odeions bekannt, der Gesamtgrundriss wurde in Analogie zum benachbarten Theater theaterförmig ergänzt, was jedoch ganz unwahrscheinlich scheint, falls das Odeion tatsächlich in die erste Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. zurückgehen sollte. Die Datierung des Odeions von Tauromenion wird in der Forschung unterschiedlich angegeben, ohne dass es bisher objektivere Datierungskriterien gäbe; ein Ansatz im 2. Jahrhundert scheint jedoch wahrscheinlich. In Nikopolis (Smirtula)

7557 Dazu oben 328f.

7558 Aphrodisias, Apollonia (Pojani), Arykanda, Athenai (Odeion des Herodes Atticus), Beroia, Ephesos (Odeion beim Staatsmarkt), Mantineia, Neapolis (*theatrum tectum*), Nikopolis am Istros, Nysa, Patrai, Pergamon (Odeion im Gymnasion), Pompeii (*theatrum tectum*), Sillyon.

7559 Anemurion, Argos, Bargylia, Dion, Ephesos (Odeion beim Artemision), Fanum Fortunae, Hippos, Katane, Kibyra, Sagalassos, Teos.

7560 Gortyn, Laodikeia, Verona.

7561 Athenai (Odeion des Agrippa), Korinthos, Nikopolis (Smirtula), Oinoe, Olympia, Pausilypum, Selge, Serdica.

7562 Carthago, Iasos, Kos, Selinos Traianopolis, Tauromenion, Vienna.

7563 Aspendos, Cosa, Kerkyra, Skythopolis, Thasos, Thessalonike.

7564 Lugdunum, Paphos, Patara, Rhodos, Roma (*odeum Domitiani*).

7565 Epidauros, Knidos (sog. Odeion 1), Magnesia am Mäander, Philadelphia (Amman).

7566 Dazu im Einzelnen unten 740. 747 bei der Besprechung der Dachkonstruktion.

7567 Dazu hier unten 753.

7568 Dazu im Einzelnen unten 754.

7569 cf. zu den im Folgenden genannten Bauten jeweils den Katalogteil *s. v.*!

7570 Die bei Meinel, Odeion a. O. (oben Anm. 7415) 352 geäusserte Vermutung, das ursprüngliche *odeum Domitiani* sei ein Rechteckbau gewesen und erst unter Traian von Apollodoros von Damaskos zu einem theaterförmigen Odeion umgebaut worden, lässt sich auf keine Hinweise irgendwelcher Art abstützen und bleibt daher blosse Spekulation.

ist aus bautechnischen Gründen eine flavische Datierung die wahrscheinlichste; ob es einen augusteischen Vorgängerbau an der Stelle gegeben hat und welchen Plan dieser allenfalls hatte, bleibt ganz unsicher. So bleiben schliesslich nur zwei genauer innerhalb des 1. Jahrhunderts n. Chr. datierte Odeia, dasjenige des Domitian in Roma aus dem Jahr 86 n. Chr. und das stratigraphisch ins letzte Jahrhundertdrittel datierte Odeion in Korinthos. Nachdem keine gesicherten älteren theaterförmigen Odeia bekannt sind, scheint die Vermutung nicht unbegründet, dass der älteste Bau des neuen Typus und damit das Vorbild für alle späteren Monumente dieser Art das *odeum Domitiani* in Roma gewesen ist. Damit erweist sich auch der zweite Entwicklungsschritt bei der Ausgestaltung der überdachten Theater als römischer Beitrag zur Architekturgeschichte. Es ist selbstverständlich, dass die stadtrömischen Bauwerke eine grosse Ausstrahlung in die Provinzen gehabt haben. Dies liess sich im Theaterbau bereits für das *theatrum lapideum* des Pompeius Magnus[7571] und für das *theatrum Marcelli*[7572] nachweisen.

Nun ist es aber nicht etwa so, dass der rechteckige Odeiontypus nun sogleich durch den theaterförmigen Typus abgelöst worden wäre. Auch hier erlaubt aber die Forschungslage nur Vermutungen; welches der jüngste bekannte rechteckige Bau ist, lässt sich zur Zeit nicht sicher bestimmen. Fest steht, dass im 2. Jahrhundert n. Chr. noch eine grössere Zahl von Rechteckbauten entstanden sind. Nikopolis am Istros ist wohl in hadrianischer Zeit gebaut wurden; auch Argos 1, Iasos und die Sonderform in Apollonia (Pojani), welche den Rechtecktypus zu Grunde zu legen scheint und mit Elementen des theaterförmigen Grundrisses kombiniert, gehören noch ins frühere 2. Jahrhundert n. Chr. Ins mittlere 2. Jahrhundert datiert sind Nysa und Selge, in die zweite Jahrhunderthälfte Anemurion, ins Jahrhundertende Dion und Epidauros. Kos, und Paphos lassen sich innerhalb des 2. Jahrhunderts nicht genauer fixieren. Das jüngste bekannte rechteckige Odeion, das bereits aus dem Beginn des 3. Jahrhunderts stammt, ist Olympia. In Serdica wurde das Odeion erst am Ende des 3. Jahrhunderts in einem bestehenden Bau eingerichtet. Daneben stehen Monumente, die nur allgemein in die Kaiserzeit datiert sind, wie Bargylia, das Odeion beim Artemision in Ephesos, Knidos, Rhodos und Selinos Traianopolis, doch besteht kein Grund zur Annahme, dass sich darunter jüngere Bauten als die oben genannten und besser datierten befinden. Es kann zusammenfassend also festgehalten werden, dass neue Odeia mit Rechteckgrundriss bis in den Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. errichtet worden sind.

Obwohl der theaterförmige Odeiontypus deutlich jünger ist als der Rechtecktypus und nur während etwas mehr als einem Jahrhundert benutzt wurde, sind die Bauten dieser Form die häufigeren. Von den 58 in Betracht gezogenen Beispielen haben nicht weniger als 34 den theaterförmigen Grundriss, nämlich Aphrodisias, Argos 2, Arykanda, Aspendos, Athenai (Herodes Atticus), Beroia, Carthago, Ephesos (Odeion beim Staatsmarkt), Fanum Fortunae, Gortyn, Hippos, Katane, Kerkyra, Kibyra, Korinthos, Laodikeia, Lugdunum, Magnesia am Mäander, Mantineia, Nikopolis (Smirtula), Paphos, Patara, Patrai, Philadelphia (Amman), Roma (*odeum Domitiani*), Sagalassos, Sillyon, Skythopolis, Tauromenion, Teos, Thasos, Thessalonike, Vienna und vielleicht Verona (?). Auch das Odeion in Altinum hat, wie das Luftbild zeigt, einen theaterförmigen Grundriss. Auch bei den theaterförmigen Odeia liegt der Schwerpunkt der Bautätigkeit im 2. Jahrhundert, auch hier fehlen meist genauere Datierungen; nur Carthago ist sicher in den Beginn des 3. Jahrhunderts datiert, Thessalonike 1 fällt in severische Zeit; das grosse Erweiterungsprojekt für dieses in der zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. ist dann allerdings nicht zum Ende gekommen. Der Ansatz für Kibyra in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts erscheint im Vergleich mit den übrigen vergleichbaren Bauten sehr spät[7573]. Nur in einem Fall, in Argos, ist ein älterer Rechteckgrundriss bei der Erweiterung zu einem theaterförmigen Odeion umgebaut worden. In Arykanda scheint dagegen das Umgekehrte geschehen zu sein, doch bleiben die Einzelheiten angesichts der ungünstigen Publikationslage undeutlich[7574].

Seit dem späten 1. Jahrhundert n. Chr. war die Möglichkeit gegeben, bei einem Neubau zwischen zwei Odeiontypen zu wählen. Daher bleibt zu fragen, welche Gesichtspunkte zum Entscheid für den einen oder den anderen Typus beigetragen haben können. Vergleicht man die Abmessungen der verschiedenen Odeia, fällt auf, dass alle grossen Bauten den theaterförmigen Typus vertreten. Die Odeia mit rechteckigem Grundriss sind durchwegs eher klein, kein einziges erreicht eine maximale Ausdehnung von 40 Metern; die grössten Ausdehnungen finden sich im Odeion beim Artemision in Ephesos mit 39,6 m, in Selinos Traia-

[7571] cf. oben 277–285.
[7572] cf. oben 285–291.
[7573] cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Kibyra, Odeion.
[7574] cf. den Katalogteil *s. v.* Arykanda, Odeion.

nopolis mit 33,26 m, Epidauros[7575] mit 33,12 Metern, in Anemurion mit 32 Metern, in Argos 1 ebenfalls mit 32 Metern, in Kos mit 31,9 Metern, in Bargylia mit 30,1 Metern und in Rhodos mit 29 Metern; in Selge hat die Basilica, in welche das Odeion sekundär eingebaut worden ist, eine Länge von 33,6 Metern. Die kürzere Rechteckseite, welche für die Spannweite des Dachs ausschlaggebend ist[7576], liegt unter 30 Metern, beträgt in Selinos Traianopolis 27,23 m, in Argos 1 (ohne das *postscaenium*) 25 Meter, in Kos 26,1 Meter. Die Mehrzahl der rechteckigen Odeia bleibt bei einer zu überdachenden Spannweite unter 25 Metern, oft unter 20 Metern. Das *theatrum tectum* in Pompeii, wo die zu überdachende Fläche mit einer mit den Dreieckbindern zu überspannende Weite von 28,6 Metern fast quadratisch ist, mit Abstand das älteste aller bekannten Odeia, gehört zu den grösseren Bauten seiner Art und weist die grösste Binderspannweite aller Odeia des rechteckigen Typus auf.

Vergleicht man die angeführten Masse mit denjenigen der hellenistischen Buleuteria und insbesondere mit dem grossen Buleuterion von Miletos[7577], wo die Abmessungen 34,84 auf 24,48 Meter betragen, sind die Unterschiede in der Spannweite nicht sehr gross, das Buleuterion von Miletos war jedoch noch auf Innenstützen angewiesen, welche das Dach tragen halfen, während die Odeia, und dies gilt schon für das *theatrum tectum* in Pompeii, ohne Innenstützen auskamen. Was den technischen Aufwand der Überdachung angeht, sind rechteckige Grundrisse günstiger als dem Quadrat angenäherte, da mit kürzeren Bindern eine grössere Anzahl von Sitzplätzen überdeckt werden kann. Dies hat schon der Baumeister des Buleuterions von Miletos gewusst. Ein anschauliches Beispiel für einen langrechteckigen Grundriss ist Anemurion, und aus dem genannten Grund weisen auch weitere Odeia wie Dion und Nikopolis am Istros, wohl auch das Odeion beim Artemision in Ephesos, dessen kleinere Ausdehnung noch nicht vollständig bekannt ist, mehr oder weniger deutlich langrechteckige Grundrisse auf. Neben Pompeii zeigen auch andere frühe Odeia einen dem Quadrat angenäherten Grundriss, so der, was den überdeckten Saal angeht, mit 24,59 auf 24,74 Metern praktisch quadratische Saal des Agrippa in Athenai, aber auch später bleiben Grundrisse mit weniger ausgeprägter Rechteckform verbreitet, wie Iasos, Kos, Nysa, Rhodos, und auch Argos 1 deutlich machen.

Demgegenüber sind die Gesamtabmessungen mancher theaterförmigen Odeia bedeutend grösser. Bei diesen liegen die Dachbinder einerseits auf der Umfassungsmauer, andererseits in der Regel auf der Bühnenwand auf, die grösste Spannweite ergibt sich aus der Summe von Cavearadius und Bühnentiefe[7578]. Beim vermutlich ältesten Vertreter des neuen Typus, dem *odeum Domitiani* in Roma, muss die Spannweite des Dachs im Vergleich mit allen bisher gebauten überdachten Sälen sehr beeindruckend gewesen sein. Auch wenn die genauen Abmessungen nicht bekannt sind, muss der Durchmesser der Cavea bei 100 Metern gelegen haben, was auf eine Spannweite von rund 50 Meter führt. In einer vergleichbaren Grössenordnung liegt die Spannweite auch bei zwei anderen theaterförmigen Odeia, bei demjenigen des Herodes Atticus in Athenai mit einer Caveabreite von 86 Metern und beim Odeion in Carthago mit einer Caveabreite von 96 Metern[7579]. Grössere Spannweiten, die jedoch deutlich hinter denjenigen der genannten drei Bauten zurückbleiben finden sich in Korinthos mit einer Gesamtbreite von etwa 63 Metern, in Lugdunum mit einer Caveabreite von 70 Metern, in Vienna mit einer Breite von etwa 70 Metern und in Verona, wo das Bühnenhaus, welches üblicherweise der Caveabreite entspricht, eine Breite von 60 Metern erreicht[7580]. in all den genannten Bauten muss die Spannweite für die Dreieckbinderkonstruktion deutlich über 30 Meter gelegen haben, was bei keinem der Rechteckbauten erreicht worden ist, wie die oben genannten Zahlen zeigten. Hierher gehört auch Thessalonike 2 mit etwa 62 Metern Breite, doch ist der Bau unfertig geblieben und wohl nie überdacht worden. Auch die Mehrzahl der theaterförmigen Odeia erreicht dagegen Spannweiten für die Überdachung, welche unter 30 Metern bleiben und damit im gleichen Bereich liegen wie diejenigen der rechteckigen Odeia. Thasos hat eine Gesamtbreite von 52 Metern, einige weitere theaterförmige Odeia erreichen eine Gesamtbreite zwischen 40 und 50 Metern, so Aphrodisias, Argos 2, das Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, Katane, Kibyra, Magnesia am Mäander, Nikopolis (Smirtula), Paphos, Patrai und Sagalassos. Daneben stehen kleine und sehr kleine Bauten wie Beroia oder Skythopolis mit Breiten von bloss etwa 20 Metern.

[7575] Hier hat eine besondere Dachlösung vorgelegen, cf. unten 741f.
[7576] Dazu ausführlicher unten 741.
[7577] cf. den Katalogteil *s. v.* Miletos, Buleuterion.
[7578] Dazu im Einzelnen unten 747.
[7579] Zu den Fragen, die sich im Zusammenhang mit der Überdachung dieser Grossbauten ergeben, cf. im Einzelnen unten 748f.
[7580] Dieses Mass führt für Verona auf eine Ergänzung als theaterförmiger Grundriss, doch steht dem der vorgeschlagene frühe Datierungsansatz entgegen, cf. oben 709.

Zurückkehrend zur oben gestellten Frage, was die Wahl des Grundrisstypus beim Odeionbau beeinflusst haben wird, kann festgehalten werden, dass offenbar für grössere Bauten der theaterförmige Grundriss als geeigneter erschien. Wenn auch kleinere Odeia diesem Typus folgten, wird dies nicht zuletzt mit dem Prestige zusammenhängen, welches die neue Form seit dem späten 1. Jahrhundert n. Chr. dank einzelnen technisch kühnen Beispielen gewonnen haben muss. Und ein offensichtlicher praktischer Vorteil der Theaterform ist, dass das Sitzhaus seitlich nicht beschnitten werden musste und dass hinten oben auch keine Zwickel entstanden, wie sie sich aus der Rechteckform ergaben und die keinen eigentlichen Zweck erfüllten; dies hinderte nicht daran, dass man sie, wenn sie schon ergaben, oft, und dies schon im Buleuterion von Miletos und dann im *theatrum tectum* in Pompeii, für Treppenaufgänge in die *summa cavea* nutzte.

Die Cavea

Unterbau und Fassade

Grundsätzlich stellen sich für den Bau der Cavea für die ungedeckten Theater und für die überdeckten Odeia dieselben Fragen. Es liegt daher nahe, bei der Analyse der einzelnen Aspekte analog wie früher bei den westlichen römischen Theatern vorzugehen. Allfällige Besonderheiten der Odeia werden so deutlicher hervortreten.

Die Mehrzahl der Odeia ist ohne Rücksicht auf natürliche Geländeerhebungen frei gebaut[7581], nämlich Anemurion, Aphrodisias, Aspendos, Beroia, Carthago, Cosa, Dion, das Odeion beim Artemision in Ephesos, Epidauros, Fanum Fortunae, Gortyn, Hippos, Iasos, Kerkyra (?), Knidos, Kos, Magnesia am Mäander, Mantineia, das *theatrum tectum* von Neapolis (?), Nikopolis am Istros, Nikopolis (Smirtula), Nysa, Oinoe, Olympia, Paphos, Patara[7582], Patrai, Philadelphia, das *theatrum tectum* von Pompeii, das *odeum Domitiani* in Roma, Serdica, Sillyon[7583], Skythopolis, und Thessalonike. Vollständig an den natürlichen Hang gelehnt[7584], selbstverständlich wie üblich ohne die in jedem Fall frei zu gestalteten Flügel, sind die Caveae der Odeia von Apollonia (Pojani) (?), Argos 1, Arykanda, Laodikeia am Lykos, Pausilypum, Rhodos, Sagalassos, Selge, Selinos Traianopolis, Verona (?) und Vienna. Im unteren Teil an den Hang gelehnt, oben frei gebaut sind Argos 2, das Odeion des Agrippa und das Odeion des Herodes Atticus in Athenai, Ephesos (Odeion beim Staatsmarkt) (?)[7585], Katane, Kibyra (?), Korinthos, Lugdunum, Pergamon (Odeion im Gymnasion)[7586], Tauromenion und Thasos. Damit ergibt sich im Vergleich zu den ungedeckten westlichen Theatern ein etwas abweichendes Bild, denn dort hatte sich gezeigt, dass ein grösserer Teil ganz oder teilweise das gewachsene Gelände ausnützte[7587]. Für Rechteckbauten mag schon aus konstruktiven Gründen eine freie Errichtung in der Ebene nahe liegen, während dies für theaterförmige Odeia genauso wenig wie für nicht gedeckte Theatern zutrifft. Dennoch gibt es mit Argos 1 auch einen ganz angelehnten Rechteckbau. Da es sich bei den Odeia insgesamt um kleinere Bauten handelt, fiel ein allfälliger Vorteil beim Bauaufwand im Fall des Anlehnens an das Gelände[7588] wohl weniger ins Gewicht.

Bei der Untersuchung des Caveaunterbaus ist zwischen den theaterförmigen Odeia, welche sich direkt mit den ungedeckten Theaterbauten vergleichen lassen, und den Rechteckbauten, wo das Substruktionssystem in das einfassende Rechteck hinein zu konstruieren war, zu unterscheiden. Bei den theaterförmigen Odeia ist der Unterbau aus überwölbten Radialkammern verbreitet[7589]. In Kombination mit solchen Kammern begegnen wie bei den ungedeckten Theatern auch innere Ringkorridore[7590], so in Carthago, Epidauros, Fanum Fortunae, Korinthos, Lugdunum, Nikopolis (Smirtula), Patrai, Tauromenion und Thessalonike. Eine eigenwillige Lösung liegt in Thasos[7591] vor, wo die untere Cavea auf einem massiven Mörtelunterbau sass,

7581 Die Beobachtungen beziehen sich, wie oben 312. 319 bei den nicht gedeckten Theatern, auf den Unterbau der Cavea; dass die Wände der Sitzhäuser oberhalb der Sitzreihen bis hinauf zum Dach als selbständige Mauern hochgezogen waren, versteht sich von selbst.

7582 Hier wurde allenfalls teilweise der natürliche Grund ausgenützt, cf. den Katalogteil *s. v.* Patara, Odeion.

7583 Der Bau war, wie die erhaltenen Reste zeigen, in den Steilabhang gesetzt und nicht angelehnt.

7584 Eine Reihe der hier genannten Bauten ist schlecht bekannt, die Beurteilung stützt sich auf den Augenschein und muss nicht in jedem Fall auch wirklich zutreffen.

7585 Möglicherweise ist das Odeion auch ganz frei gebaut, cf. L. Bier, The Bouleuterion at Ephesos: Some observations for a new survey, in: P. Scherrer/H. Taeuber/H. Thür, Steine und Wege. Festschrift für Dieter Knibbe (1999) 11. Der dort vermutete künstliche Unterbau bleibt durch Grabungen nachzuweisen.

7586 Hier wurden die älteren hellenistischen Räume, welche aus dem Fels geschnitten waren, mit einbezogen, sodass der anstehende Fels nur im rückwärtigen Teil des Koilons ausgenutzt werden konnte.

7587 cf. zusammenfassend oben 316. 322.

7588 cf. oben 310.

7589 Allerdings lässt sich bei vielen schlecht erhaltenen Bauten die Überwölbung der Radialkammern nicht mehr nachweisen; auch massiv gefüllte Kammern bleiben denkbar, doch sind solche wohl meist wenig wahrscheinlich.

7590 Dazu oben 71.

7591 cf. J.-Y. Marc, AErgoMak 8, 1994 (1998) 331, Abb. 3

der aussen durch kurze Zungenmauern gestützt war, während der obere Caveabereich von einem System von wohl insgesamt sieben nach aussen gerichteten überwölbten Kammern mit einem halbkreisförmigen Grundriss getragen wurde. Beim Odeion in Aphrodisias wurde zunächst der Unterbau der *summa cavea* errichtet; erst danach wurde die massive *ima cavea* gebaut[7592]. Eine besondere Konstruktion des Unterbaus begegnet in Gortyn[7593], wo das untere Sitzhaus massiv gebaut ist und der obere Sitzbereich von einem doppelten, durch eine Pfeilerstellung getrennten Ringkorridor getragen wird. In Kibyra[7594] ist der nicht angelehnte obere Teil der Cavea über einem im mittleren Bereich nach aussen geöffneten Ringkorridor errichtet. Das frei gebaute Odeion in Philadelphia (Amman) ist offenbar vollständig massiv errichtet[7595], was für ein so grosses Bauwerk doch sehr ungewöhnlich ist. Massiv war auch der Caveaunterbau in Hippos.

Auch die Cavea des theaterförmigen Odeions von Patara ist wohl massiv errichtet[7596]. Nach Ansicht der Ausgräber ist dieses Sitzhaus in hellenistische Zeit zu datieren. Mit der Errichtung eines Bühnenhauses und der *aditus* sei der Bau zu einem Odeion umgebaut worden, die ursprüngliche Funktion sei diejenige eines Versammlungsbaus des lykischen Bundes gewesen[7597]. An einer solchen Ausdeutung der Baugeschichte bestehen jedoch erhebliche Zweifel. Wie hier oben deutlich wurde, gehören die theaterförmigen Odeia einer jüngeren kaiserzeitlichen Entwicklungsstufe an. Die älteren Odeia haben einen Rechteckgrundriss, welchen sie von den hellenistischen Buleuteria übernommen haben. Daraus ergibt sich klar, dass die Cavea des Odeions von Patara mit seinem ganzen charakteristisch kaiserzeitlichen Grundriss nicht Teil eines später umgebauten hellenistischen Buleuterions gewesen sein kann. Der hellenistische Versammlungsbau des lykischen Bundes, welcher nach 167 v. Chr. errichtet worden sein soll, wenn es denn einen solchen gegeben hat, müsste einem anderen Bautypus im Zusammenhang der Buleuteriontypologie[7598] gefolgt sein. Zeitlich müsste er mit dem bekannten grossen Theater von Patara[7599] gleichzeitig sein oder diesem sogar vorausgehen. Denkbar ist, dass das grosse Theater auch für die Bundesversammlung gedient hat; Theater sind nicht selten als Gebäude für die Volksversammlungen genutzt worden[7600]. Von seinem Grundriss her fügt sich das Odeion von Patara ohne weiteres in die Typologie der theaterförmigen kaiserzeitlichen Odeia des 2. Jahrhunderts n. Chr. insbesondere auch in Kleinasiens ein, wie im Einzelnen noch zu zeigen sein wird.

Als äusserer Abschluss der Cavea begegnet bei den ungedeckten Theatern insbesondere im Westen häufiger eine meist mehrgeschossige Umgangsporticus mit Pfeilerarkaden[7601]. Bei den theaterförmigen Odeia ist dieses Element nur zweimal belegt, nämlich in Magnesia am Mäander und in Nikopolis (Smirtula)[7602]. Innerhalb der Umgangsporticus liegt in Nikopolis ein innerer Ringkorridor, welcher die obere Cavea trug. In Magnesia, das nur in einer alten schematischen Planwiedergabe fassbar ist[7603], scheint eine ähnliche Lösung vorgelegen zu haben, der innere Caveabereich ist jedoch unbekannt. An beiden Orten waren den Pfeilern der Porticus Pilaster vorgelegt, die in Nikopolis korinthische Kapitelle trugen[7604]. Beim Odeion von Korinthos sind die 22 Pfeiler aussen ebenfalls mit Pilastern versehen, zwischen welchen aber Mauern eingezogen sind; die Ausgestaltung im obersten Caveabereich bleibt unbekannt. In der Regel weisen die theaterförmigen Odeia jedoch als äusseren Abschluss der Cavea Umfassungsmauern auf. Diese trugen mit Sicherheit zu einer grösseren Stabilität der Dachkonstruktion bei, erlaubten es aber insbesondere, durch die Anbringung von Fenstern in der Oberwand eine ausreichende Beleuchtung des Innenraums zu gewährleisten. Solche Fenster müssen verbreitet gewesen sein, auch wenn sie wegen des ungenü-

7592 cf. Bier, The Bouleuterion, in: Aphrodisias Papers 4 a. O. (oben Anm. 5883) 146.

7593 cf. L. Pernier, ASAtene 8/9, 1925/26, Taf. 5.

7594 cf. S. S. Baser, MKKS 1, 1991, 247, Plan 5.

7595 cf die veröffentlichten Schnittzeichnungen bei Butler, Ancient architecture in Syria a. O. (oben Anm. 5239) II, A 1, 51, Abb. 34; danach Segal, AW 18, 1, 1987 a. O. (oben Anm. 7355) 14, Abb. 27.

7596 cf. jetzt T. Korkut/G. Grosche, Patara II 1. Das Bouleuterion von Patara. Versammlungsgebäude des lykischen Bundes (2007), besonders 94, Abb. 128.

7597 Nach Aussage der Ausgräber soll der Kernbau hellenistisch sein, cf. den Katalogteil *s. v.* Patara, Odeion. Zu erwägen bleibt, ob allenfalls Teile der erhaltenen Sitzreihen des unteren Rangs zu einem hellenistischen Vorgängerbau gehört haben könnten. Die Bühnenform könnte, falls dies zutrifft, mit einer allfälligen älteren Phase in Zusammenhang stehen.

7598 Zu den Buleuteria als Vorgängerbauten der Odeia cf. oben 715 und unten 753. Aus *'historischen Überlegungen'*, so T. Korkut/G. Grosche, Das Bouleuterion von Patara. Ein vorläufiger Bericht über die bisherigen Ausgrabungen, in: T. Korkut (Hrsg.). Anadolu'da Doğdu. Festschrift für Fahri Işik zum 60. Geburtstag (2004) 443, kann ein Gebäude nicht zweihundet Jahre älter datiert werden, als dies sein Bautypus zwingend vorgibt!

7599 cf. zu diesem den Katalogteil *s. v.* Patara, Theater.

7600 cf. hier oben 252f.

7601 cf. oben 28.

7602 Den Caveaunterbau zeigt der Plan bei A. Baccin/V. Ziino, Palladio 4, 1940, 10, Abb. 11.

7603 cf. Humann/Kohte/Watzinger, Magnesia a. O. (oben Am. 567) 31, Abb. 18, Plan von Clerget aus dem Jahr 1842.

7604 cf. Baccin/Ziino, Palladio 1940 a. O. 10, Abb. 12 Mitte und u. l.

genden Erhaltungszustands der Monumente nur in einigen wenigen Fällen nachgewiesen sind, insbesondere im Odeion des Herodes Atticus in Athenai, in Katane, in Kibyra, in Patrai und auch in Selge.

Bei den rechteckigen Odeia ergaben sich, soweit sie frei gebaut werden sollten, für die Architekten neue Herausforderungen, wollten sie den Grundriss mit den aus dem Theaterbau bekannten Substruktionsformen, überwölbte Radialkammern und überwölbte Ringkorridore, kombinieren. Dafür standen in der hellenistischen Buleuterionarchitektur, die ja noch nicht über die römische Gewölbetechnik in *opus caementicium* verfügte, keine Vorbilder zur Verfügung. Im *theatrum tectum* in Pompeii ist der Unterbau des Sitzhauses massiv aufgeschüttet. Darin äussert sich die frühe Zeitstellung dieses Bauwerks, das ja nur wenig jünger ist als die ältesten römischen Theater[7605] und zu einem Zeitpunkt errichtet wurde, wo diese neue römische Bauform noch nicht fertig ausgebildet war[7606]. Was seine Bedeutung für den frühen römischen Theaterbau angeht, ist das *theatrum tectum* von Pompeii oben bereits ausführlich gewürdigt worden[7607], worauf hier nicht noch einmal zurückzukommen ist. Erinnert sei nur daran, dass auch die Cavea des nur wenig älteren, nicht gedeckten Theaters von Capua auf einer Erdaufschüttung sass[7608]. Aber auch noch bei anderen spätrepublikanischen und späteren römischen Theatern begegnet dieselbe Konstruktionsweise[7609]. Beim anderen etwas besser bekannten frühen Odeion, demjenigen des Agrippa in Athenai hat der obere Teil des Sitzhauses wohl ebenfalls auf einer Aufschüttung aufgeruht, die untersten Reihen waren in den anstehenden Fels geschnitten. Das Monument in Cosa ist ein in jeder Hinsicht aussergewöhnlichen Bau[7610] Für sich steht auch der eigenartige und archäologisch nur ungenügend bekannte Bau in Apollonia (Pojani). Erst mit dem 2. Jahrhundert n. Chr., als der theaterförmige Grundrisstypus des Odeions bereits geschaffen war, hat die Konstruktionsweise über Gewölben, wie sie bei nicht überdeckten Theatern des Westens schon seit langem verbreitet war, auch die rechteckigen Odeia beeinflusst. Näher betrachtet werden hier die 13 Odeia von Anemurion, Bargylia, Dion, Ephesos (Odeion beim Artemision), Epidauros, Iasos, Knidos, Kos, Nikopolis am Istros, Nysa, Oinoe, Olympia und Serdica, was etwas mehr als der Hälfte der bekannten Odeia mit Rechteckgrundriss entspricht[7611]. Das in manchem mit diesen Bauten eng vergleichbare Odeion von Rhodos ist nicht frei gebaut, sondern, wie schon erwähnt, an den Abhang gesetzt[7612]. Es lassen sich verschiedene Arten des Unterbaus unterscheiden. In Nysa ist der Unterbau des eigentlichen Sitzhauses, welches von drei überwölbten umlaufenden Korridoren eingefasst wird, offenbar massiv aufgeschüttet. In Anemurion[7613] ist nur der innere Bereich des Sitzhauses massiv gebaut, die höheren Teile werden durch drei mit Fenstern erleuchtete Korridore entlang den Aussenmauern getragen; damit ist sozusagen das Element des tragenden äusseren Ringkorridors, wie es bei westlichen Theatern häufig ist[7614] und auch beim Odeion von Kibyra[7615] begegnet, in die Rechteckform übersetzt. Ähnlich wie in Anemurion ist das Sitzhaus auch in Bargylia[7616] angelegt, wo die drei Korridore noch aufrecht stehen. Diese Lösung scheint auch in Oinoe aufgenommen worden zu sein, wobei die seitlichen Korridore jedoch nicht überwölbt waren und der rückwärtige Korridor nicht durchlief. Auch in Iasos[7617] ist das untere Sitzhaus massiv gebaut, der obere Bereich wird durch zwei seitliche Korridore und einen diese verbindenden mittleren Ringkorridor getragen, welcher seine Beleuchtung, durch Schlitzöffnungen in der Cavea erhält. Im weitgehend unbekannten Odeion von Knidos hat es, wie in Iasos, einen inneren Ringkorridor

7605 Zu diesen oben 296–306.

7606 Zur Herausbildung des Typus des westlichen römischen Theaters in Kampanien und Mittelitalien cf. oben 261–268.

7607 cf. oben 264.

7608 Die Inschriftquelle spricht von einem *theatrum terra exaggerandum*, cf. Degrassi, ILLRP 2 a. O. (oben Anm. 2570) no. 708: 108 v. Chr.

7609 cf. oben 318. 326.

7610 Zum Teil hängt dies damit zusammen, dass das Odeion in eine ältere Bauruine eingepasst werden sollte, doch war die originelle Lösung nur möglich, weil noch keine typologischen Vorgaben bestanden haben. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

7611 Die Dokumentationslage für einzelne Bauten ist ungenügend, sodass sich für sie keine sichere Vorstellung von der Konstruktion der Cavea gewinnen lässt. Dies gilt für das *theatrum tectum* in Neapolis, wo Radialkammern, die wohl überwölbt waren, bezeugt sind, der gesamte Grundriss aber unklar bleibt, cf. den Plan bei P. Arthur, Naples. From Roman Town to City-State (2002) 41, Abb. 3. 7 und zuletzt Baldassarre, Il teatro di Neapolis a. O. (oben Anm. 3723) Taf. 2, 1. Hier zu nennen ist auch Selge.

7612 cf. den Katalogteil *s. v.* Rhodos, Odeion. Beobachtungen an diesem Bau werden dadurch ausserordentlich erschwert, dass er heute weitestgehend modern rekonstruiert ist, ohne dass davor eine baugeschichtliche Dokumentation des Erhaltungszustandes bei der Freilegung vorgelegt worden wäre. Eine ungefähre Vorstellung vom Erhaltungszustand vermittelt der Plan bei G. Iacopi, Memorie dell'Istituto storico-archeologico di Rodi 2, 1938, Taf. 17–19.

7613 Bisher liegt nur ein schematischer Plan vor, cf. J. Russell, AW 7, 4, 1976, 5, Abb. 5. Auch A. Akat, TürkArkDerg 18, 2, 1969, 41f., Plan 1.

7614 cf. oben 300.

7615 cf. S. S. Baser, MKKS 1, 1991, 247, Plan 5.

7616 Bisher ist kein Plan des Baus veröffentlicht worden.

7617 cf. den Bestandplan bei D. Levi, ASAtene 45/46, 1967/68, 546, Abb. 9, a.

gegeben, weitere Einzelheiten der Caveakonstruktion sind jedoch unter der Verschüttung nicht genauer zu erkennen. Das schlecht erhaltene Odeion in Olympia[7618] scheint über drei, durch Quermauern unterbrochenen (?) inneren Ringkorridoren errichtet worden zu sein[7619]. Schliesslich gibt es Sitzhäuser, die vollständig über einem Radialkammersystem erbaut sind. Hier begegnen mehrere Varianten. In Dion[7620] und in Serdica[7621] sind zwei Kränze von Radialkammern vorhanden. In Dion stossen die äusseren, mit Türen untereinander und mit den inneren Kammern verbundenen Kammern direkt gegen die Umfassungsmauern, in Serdica sind sie zwischen drei innere Ringmauern eingespannt. In Kos[7622] und in Nikopolis am Istros[7623] wird im Grundriss das dreiseitige Korridorelement mit einem inneren Radialkammersystem verbunden. In Nikopolis am Istros hat sich das Sitzhaus allerdings wohl nicht über die Korridorfläche erstreckt, der Korridorteil ist in einzelne nach aussen geöffnete Räume unterteilt, die als *tabernae* gedeutet werden. Der Radialkammerbereich wird durch eine innere Ringmauer eingefasst, in den Zwickeln liegen weitere Gewölberäume. In Kos tragen die Korridorbereiche dagegen das Sitzhaus mit. Der rückwärtige Korridor ist in fünf Räume unterteilt, die schmaleren seitliche dienen der Erschliessung einerseits des *aditus*-Bereichs, andererseits der Ecktreppen. Der innere Teil des Unterbaus besteht aus einer Kombination von Radialkammerelementen und Ringkorridoren, statt durchgehenden Mauern sind Pfeilerstützen vorhanden. Allerdings hat sich die Konstruktionsweise offensichtlich nicht sehr bewährt, denn sekundär mussten zwischen den Pfeilern radiale Zwischenmauern eingezogen werden. Das Odeion beim Artemision von Ephesos weist als Unterbau ein komplexes, im Einzelnen noch nicht genauer fassbares Kammersystem auf. Eine besondere Lösung für den Caveaunterbau ergab sich in Epidauros[7624], wo das Odeion in den Peristylhof eines ausser Gebrauch gekommenen Gymnasions oder Hestiatorions eingebaut werden sollte, dessen noch aufrecht stehende Elemente in den Neubau einzubeziehen waren. Daraus ergab sich ein schmaler langgezogener Grundriss. Der untere Caveateil konnte massiv gebaut werden, die obere Cavea lag über einem Ringkorridor, an welchen sich hinten sechs parallele überwölbte Kammern anschlossen, welche Zugänge in den Ringkorridor und Treppenhäuser aufnahmen, insgesamt eine modifizierte, den Gegebenheiten angepasste Radialkammerdisposition.

Wie oben erwähnt, wurden die Zwickelräume, welche bei den rechteckigen Odeia oberhalb des Sitzhauses entstanden, für Zugänge und Aufgänge genützt. Schon beim Buleuterion in Miletos war dies so gewesen[7625]. Im römischen Kontext musste eine solche Lösung besonders willkommen sein, denn das römische Theaterpublikum sass nach gesellschaftlichen Klassen getrennt, die nicht miteinander in Berührung kommen sollten[7626]; mit den Zugängen von oben konnte dies leicht erreicht werden. So überrascht es denn nicht, dass bereits beim *theatrum tectum* in Pompeii[7627] in den beiden rückwärtigen Zwickeln besondere, direkt von aussen zugängliche Treppenhäuser eingerichtet wurden; das hellenistische Vorbild wurde dabei direkt übernommen. Direkte Zugänge von aussen in die obere Cavea waren, wie die Monumente zeigen, offensichtlich ein unabdingbares Erfordernis. Die Lösung mit Treppen in den rückwärtigen Zwickeln war verbreitet und findet sich in Anemurion, Dion, Epidauros, Iasos, Kos und Nysa[7628]. In Bargylia gab es von den Korridoren des Unterbaus keine Treppen in die Zwickel hinter dem Sitzhaus hinauf, doch ist wohl wahrscheinlich, dass diese durch bisher nicht nachgewiesene Türen direkt von aussen zu betreten waren. Nur in Nikopolis am Istros und in Oinoe scheint es keine Zugänge von aussen auf die hinteren Zwickel gegeben zu haben, in Serdica bleibt dies unsicher. Die Treppenhäuser konnten von aussen oder auch über die überwölbten Korridore entlang der Aussenmauern zugänglich sein. In Dion sind aussen an die hinteren Ecken Treppenhäuser angebaut. In Anemurion kamen zu den inneren Treppenhäusern noch zwei von hinten über kurze Treppen zugängliche Tore von aussen hinzu. Eine komplexe Lösung mit Aufgängen von hinten auf die Zwickel der *summa cavea* und möglicherweise sekundären seitlichen äusseren Aufgangstreppen auf die mittlere *praecinctio* gab es in Epidauros. Aber auch bei den Bauten, welche

7618 cf. A. Mallwitz, Gymnasium 88, 1981, Taf. 5.

7619 Auch für die Caveakonstruktion mit überwölbten oder aufgefüllten Ringkorridoren gibt es bei den nicht überdachten Theatern Parallelen, cf. oben 311–328.

7620 cf. den schematischen Plan bei G. Karadedos, in: Οι αρχαιολόγοι μιλούν για την Πιέρια, Kongress Thessaloniki 1986 (1990) 40, Abb. 14.

7621 cf. T. Ivanov/S. Bobcev, Ausgrabungen auf der Baufläche des Hotels Balkan im Zentrum von Sofia während der Jahre 1952–1953, in: Serdica, Matériaux et recherches I (1964) Taf. 3; danach Balty 482, Abb. 234, a.

7622 cf. E. A. Chlepa, BSA 94, 1999, 433, Abb. 9.

7623 cf. T. Ivanov, ArcheologijaSof 19, 2, 1977, 19, Abb. 2

7624 cf. P. Kavvadias, Praktika 1901, Taf. A.

7625 cf. H. Knackfuss, Das Rathaus von Milet (1908) Taf. 1.

7626 cf. dazu oben 288 mit Anm. 2882.

7627 cf. den Plan bei E. La Rocca/M. und A. de Vos, Guida archeologica di Pompei (1976) 157.

7628 Auf Grund der Erhaltungslage nicht nachzuweisen sind obere Zugänge in Knidos, Oinoe und Olympia.

angelehnt waren und deshalb keine inneren Aufgänge in den Zwickeln haben, wurde der Zugang von oben gewährleistet. In Argos 1[7629] gab es auf der Südwestseite eine parallel zur Aussenmauer geführte Aussentreppe, auf der Nordostseite einen Zugangsweg. In Rhodos ist eine Aussentreppe entlang der Aussenmauer auf der Südseite nachgewiesen; bei der Rekonstruktion ist auf der Gegenseite, wohl zu Recht, eine zweite ergänzt worden. Auch in Patara hat es aussen angefügte Aufgangstreppen gegeben[7630]. In Selinos Traianopolis waren in den Radialkammern an den Koilonflügeln des im Übrigen an den Hang gelehnten Sitzhauses Aufgangstreppen angeordnet[7631]. Eine besondere Lösung mit Treppen in den Flügeln findet sich im eigenwilligen Villenodeion von Pausilypum[7632].

Auch bei den Odeia mit rechteckigem Grundriss müssen sich in den oberen Wandbereichen wie bei den theaterförmigen Odeia[7633] Fenster befunden haben und wie dort sind sie nur bei wenigen Bauten heute noch nachzuweisen. Nur das Odeion in Anemurion ist so hoch erhalten, dass die Fensteröffnungen in allen vier Wänden, also auch über der Bühnenwand, noch weitgehend vorhanden sind. Anemurion kann daher als einziges rechteckiges Odeion noch eine genauere Vorstellung vom Aussehen eines rechteckigen Odeiongebäudes vermitteln. In Iasos[7634] ist die Rückwand, welche jedoch keine Fensteröffnungen hatte, hoch erhalten. Fenster gab es dagegen in den Seitenwänden und wohl auch an der Bühnenwand, wie zahlreiche bei der Freilegung geborgene Bauteile von Fenstereinfassungen zeigen. Fenster sind auch in Patrai nachgewiesen, weitere Beispiele für Fenster sind nicht bekannt. Manche Fassaden der theaterförmigen Odeia sind aussen mit Pfeilern verstärkt, was mit der Dachkonstruktion zusammenhängt[7635]. Bei Rechteckgrundrissen sind solche Pfeilerstellungen wenig verbreitet. Wo sie vorkommen, haben sie offensichtlich auch eine dekorative Funktion erlangt, denn Aussenpfeiler für das Dach waren konstruktiv nur auf der Rückseite und allenfalls auf der Bühnenseite der rechteckigen Odeia erforderlich, sie begegnen aber in Epidauros auf drei und in Kos auf allen vier Seiten. Auch beim theaterförmigen Odeion in Nikopolis (Smirtula) kam den Aussenpfeilern, wie oben ausgeführt worden ist[7636], eine zusätzliche dekorative Aufgabe zu.

Innengliederung

Im Folgenden geht es um die Innengliederung der Sitzhäuser bei den theaterförmigen und bei den rechteckigen Odeia. Was die theaterförmigen Odeia angeht, sind die Anforderungen gleich wie bei den ungedeckten westlichen Theatern, denn die Ausgestaltung des Innenraums wird, anders als die Konstruktion der Umfassungsmauer der Cavea, in keiner Weise durch die Überdachung konditioniert. Die westlichen Theater sind durch eine halbkreisförmige Cavea ausgezeichnet[7637]. Halbkreisförmig sind auch die Caveae der theaterförmigen Odeia[7638]. Dies trifft selbst für Gortyn zu, wo die Umfassungsmauer in einmaliger Weise die Kreislinie über den Caveahalbkreis hinaus fortsetzt. Einzige Beispiele für eine Abweichung sind Aphrodisias, Kibyra und Patara. In Aphrodisias[7639] und in Patara[7640] hat die innere Begrenzung der Cavea wie die Orchestra die Form eines nur wenig überzogenen Halbkreises, der äussere Umriss hat dementsprechend eine ganz wenig gestelzte Form. In Kibyra[7641] zeigt die Cavea innen und aussen eine deutlich gestelzte Form, im gestelzten Bereich sind im Winkel von den *aditus* auf die mittlere *praecinctio* hochgeführte Treppenhäuser untergebracht; diese besondere Lösung geht offensichtlich auf Vorbilder des kleinasiatischen Theaterbaus zurück[7642]. Entsprechende, aber verdoppelte Aufgänge, welche hier jedoch im Halbkreisbereich der Cavea untergebracht sind, finden sich im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos. Ganz geringfügig und kaum merklich gestelzt ist schliesslich Lugdunum.

Die Sitzhäuser der theaterförmigen Odeia sind in der Mehrzahl in zwei *maeniana* eingeteilt, die von einer mittleren *praecinctio* getrennt werden[7643]. Daneben gibt es auch einige kleinere Bauten mit einem einzigen *maenianum*,

7629 cf. Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. (oben Anm. 311) Taf. 6.

7630 cf. Korkut/Grosche, Patara II 1 a. O. (oben Anm. 3723) 50f., Abb. 39. 46. 81.

7631 cf. den Katalogteil *s. v.* Die Radialkammern im Südostflügel des Koilons erscheinen nicht auf dem einzigen bisher publizierten vorläufigen Plan, sind aber an der Ruine deutlich zu erkennen.

7632 cf. den Plan bei Günther, Pausilypum a. O. (oben Anm. 3406) 33.

7633 cf. hier oben 719 und unten 740. 754.

7634 cf. die Ansichtszeichnung bei D. Levi, ASAtene 45/46, 1967/68, 546, Abb. 9, a u.

7635 Dazu unten 742. 744f.

7636 cf. hier oben 719 mit Anm. 7602.

7637 Dazu ausführlicher oben 261. 299. 310..

7638 Dies gilt wohl auch für das Odeion in Laodikeia und das *odeum Domitiani* in Roma, deren Grundriss nur ungenügend bekannt ist.

7639 cf. Ch. Ratté/R. R. R. Smith, AJA 108, 2004, 163, Abb. 16.

7640 cf. Korkut/Grosche, Patara II 1 a. O. (oben Anm. 3723) 25, Abb. 46.

7641 cf. S. S. Baser, MKKS 1, 1991, 247, Plan 5 und De Bernardi 1, Taf. 10.

7642 Solche Treppenhäuser kommen auch bei ungedeckten Theatern vor, z. B. im Theater von Nysa; cf. zu diesem und allgemein zu solchen Aufgängen oben 361. 363. 366 und sonst.

7643 Zur Innengliederung der westlichen Theater ausführlich oben 329-351.

nämlich Arykanda, Beroia (?), Teos, und Thessalonike 1. Auch in Nikopolis (Smirtula) ist nur ein einziges *maenianum* vorhanden, was angesichts der Grösse des Baus etwas überrascht[7644]. Im grossen Odeion von Thasos und wohl auch in Patara werden zwei *maeniana* zu rekonstruieren sein, doch sind nur die untersten Teile des Sitzhauses erhalten. Drei *maeniana* gab es möglicherweise im Odeion des Herodes Atticus in Athenai[7645]; heute sind dort wohl richtiger zwei *maeniana* rekonstruiert.

Auch die *cuneus*-Einteilung bringt im Vergleich mit den nicht überdachten westlichen Theatern keine Überraschungen. Verbreitet sind vier *cunei*[7646]. Nur zwei *cunei* gab es in Argos 2, Gortyn, Hippos, Lugdunum[7647] und Tauromenion[7648]. Daneben finden sich auch ungerade *cuneus*-Zahlen, wie sie seltener auch bei westlichen Theatern belegt sind[7649]. Bei den hier untersuchten Odeia sind sie jedoch auffällig häufig, was mit dem griechischen und kleinasiatischen Umfeld der Odeia zu tun haben dürfte[7650]. Die höchste belegte Zahl sind fünf *cunei* in Aphrodisias, im Odeion des Herodes Atticus in Athenai, im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, in Patara, in Paphos, in Pergamon (Odeion im Gymnasion) und in Thasos, alles östliche, eher grosse bis sehr grosse Bauten[7651]. Drei *cunei* gab es in Gortyn, Katane (?), Nikopolis (Smirtula) und Tauromenion, auch diese im griechischsprachigen Reichsgebiet. Im oberen *maenianum* konnte die *cuneus*-Einteilung beibehalten oder die Zahl der *cunei* verdoppelt werden[7652]. Eine Verdo ppelung ist bei den Odeia von Argos 2 (?), Athenai (Herodes Atticus) und im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos nachgewiesen. Daneben gibt es andere Lösungen. In Philadelphia (Amman) gibt es unten vier, oben fünf *cunei* und zwei gerade Partien über den *aditus*, in Kibyra oben neben den vier *cunei* zwei gerade Abschnitte über den *aditus*. Solche gerade Abschnitte an Stelle oder zusätzlich zu *tribunalia* kann es auch andernorts gegeben haben, wo sie aber nicht mehr nachzuweisen sind. Die Anzahl der Radialtreppen kann um eine grösser oder kleiner sein als die Zahl der *cunei*[7653]. Eine besondere Anordnung der *cunei* ergab sich in Nikopolis (Smirtula), wo ein mittlerer Radialzugang in die Cavea[7654] vorhanden ist; im unteren Bereich der Cavea sind zwei *cunei* vorhanden, oberhalb des Durchgangs vier[7655].

Bei den westlichen Theatern sind *vomitoria*, welche in die Cavea, meist auf eine mittlere *praecinctio* führen, häufig belegt[7656]. Auch bei den theaterförmigen Odeia kommen sie vor. Beispiele sind Aphrodisias, Gortyn, Katane, Lugdunum und wohl auch Patrai. Auf die besonderen Aufgänge im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos und in Kibyra wurde schon hingewiesen. Bei anderen Bauten, insbesondere bei solchen, die an das Gelände angelehnt sind, fehlen sie dagegen, so in Arykanda, im Odeion des Herodes Atticus in Athenai und anderswo. Wie bei den westlichen Theatern allgemein ist die Existenz von *tribunalia* infolge des ungenügenden Erhaltungszustandes oft nicht mehr nachzuweisen[7657]. Dies gilt auch für die hier besprochenen Odeia. Bemerkenswert ist aber, dass es in den Odeia überhaupt *tribunalia* gegeben hat, denn dies deutet darauf hin, dass die Veranstaltung von *ludi* in den offenen und in den überdachten Theaterbauten in gleicher Weise ablief, die funktionale Parallelität zwischen den beiden Theaterformen wird damit einmal mehr unterstrichen. *tribunalia* sind mit einiger Wahrscheinlichkeit in Aphrodisias[7658], Argos 2, Patara und Patrai[7659] vorhanden gewesen.

7644 Zu grösseren westlichen Theatern mit einem einzigen *maenianum* oben 331f.

7645 S. Ivanoff, AnnInst 1858, 214f., welcher das Odeion freigelegt hat, nahm zwei *praecinctiones* und ein drittes *maenianum* oben an; erhalten waren jedoch nur grosse Teile des ersten *maenianum*.

7646 Die Beispiele sind Arykanda, Kibyra, Korinthos, Patrai, Philadelphia (Amman), Teos und Thessalonike, auch Altinum. Zur Einteilung in 4 *cunei*, die bei westlichen Theatern die übliche ist, cf. oben 342.

7647 In der Ruine nachgewiesen scheint nur eine mittlere Radialtreppe zu sein, doch schliesst der Erhaltungszustand offenbar nicht aus, dass es weitere Radialtreppen und 4 *cunei* gegeben hat. cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Lugdunum, Odeion.

7648 Auch dafür gibt es Parallelen bei westlichen nicht überdeckten Bauten, cf. oben 341.

7649 Dazu oben 340.

7650 Zu den *cunei* bzw. Kerkides der kleinasiatischen und östlichen Theater der Kaiserzeit cf. oben 593. 629. 640 und 674. 677. 683.

7651 Für die anderen beiden sehr grossen Bauten in Carthago und Roma (*odeum Domitiani*) bleibt die *cuneus*-Zahl unbekannt.

7652 Eine Regel liess sich bei den westlichen Theatern nicht erkennen, cf. oben 345f.

7653 Zur Anzahl der Radialtreppen der westlichen Theater oben 346f.

7654 Zu solchen Zugängen bei westlichen Theatern oben 336–339.

7655 Für eine ausführlichere Beschreibung cf. den Katalogteil *s. v.* Nikopolis, Odeion. Obgleich der Radialzugang und die Caveaeinteilung am Monument deutlich abzulesen sind, erscheint die Situation auf den bisher publizierten Plänen des Odeions nirgends, cf. Baccin/Ziino, Palladio 1940 a. O. (oben Anm. 7602) 10, Abb. 11 und Chrysostomou/Kefallonitou, Νικόπολις a. O. (oben Anm. 5941) 29, Abb. 21.

7656 Dazu oben 28.

7657 Zu den *tribunalia* und ihrer Funktion oben 348-350.

7658 *tribunalia* sind zwar nicht erhalten, doch sind im Bühnenhauskomplex Treppenaufgänge nachgewiesen, wie sie in offenen Theatern auf die *tribunalia* hinaufführen.

7659 Im wiederaufgebauten Odeion sind *tribunalia* vorhanden. Offen bleibt, ob für die Ergänzung konkrete Hinweise an der Ruine vorhanden waren.

Als oberer Abschluss der Cavea begegnet bei den westlichen Theatern gelegentlich eine *porticus in summa cavea*, die wegen der Erhaltungsbedingungen aber nicht sehr oft nachzuweisen ist[7660]. Auch im theaterförmigen Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, wo der Unterbau der Basen *in situ* beobachtet werden konnte[7661], ist eine solche *porticus* nachzuweisen. In Nikopolis (Smirtula) gab es, wie bei einer kleinen Reihe westlicher Theater[7662], einen Caveatempel oben im Scheitel des Sitzhauses, der teilweise im Aufgehenden erhalten ist. Offen bleibt, wie der Tempel im Einzelnen mit der Überdachung verbunden war.

Bei den Odeia vom Rechtecktypus wird die Innengliederung stark von der Grundform konditioniert, eine direkte Anlehnung an das Vorbild der westlichen offenen Theater war hier nicht ohne weiteres möglich. Die Rechteckform führte zu einer manchmal auch beträchtlichen seitlichen Beschneidung des Sitzhauses. Bei dem Quadrat angenäherten Grundrissen war sie stärker, wie schon hier oben zum *theatrum tectum* von Pompeii festgehalten worden ist. Erhielt der Odeiongrundriss gar, wie in Epidauros, eine hochrechteckige Form, fiel die seitliche Beschneidung noch deutlicher aus. Nur die drei untersten Sitzstufen laufen hier vollständig um. Meist sind allerdings nur die oberen Reihen seitlich verkürzt. In Anemurion laufen sogar alle Sitzreihen um, die oberen auch über die *aditus* hinweg bis zur Bühnenwand. Auch in Nikopolis am Istros müssen alle Reihen die Halbkreisform gehabt haben, wenn sich das Sitzhaus tatsächlich nicht über die äussere Kammerreihe hinweg ausgedehnt hat.

Der innere Caveaumriss und damit die Form der Orchestra folgen in der Regel der Halbkreisform. Doch gibt es auch abweichende Lösungen. Bei drei Bauten, im Odeion des Agrippa in Athenai, im Odeion der Villa von Pausilypum und in Apollonia (Pojani) hat die innere Begrenzung des Sitzhauses die Form eines Kreissegments[7663]. Dadurch war es möglich, die Spannweite für die Dachbinder zu reduzieren, bzw. unter derselben Dachspannweite mehr Sitzplätze unterzubringen und diese im mittleren Bereich des Segments auch näher an die Bühne heran zu verlegen. Als Nachteil ergab sich eine Verkleinerung der Orchestra. Nachdem diese in westlichen Theatern als Restraum zwischen Zuschauerbereich und Bühne ohnehin keine wichtige Funktion mehr hatte[7664], fiel dieser Nachteil kaum ins Gewicht. Die Beispiele für einen segmentförmigen vorderen Caveaabschluss sind alle früh anzusetzen; Pausilypum und Apollonia (Pojani) stehen auch in anderer Hinsicht ausserhalb der Tradition. Die Segmentform hat später keine Nachfolge gefunden. Bei einigen Odeia findet sich als innere Caveabegrenzung ein überzogener Halbkreis. Es sind dies Aphrodisias, Dion, Iasos, Kos, Rhodos und Thasos. In Kos und Rhodos ist die überzogene Form zudem mit nach innen zurückweichenden Analemmata verbunden, während die Analemmata bei den vier anderen Bauten entsprechend der westlichen Tradition in einer Flucht liegen[7665]. Auch in Patara weichen die Analemmata nach innen zurück, doch scheint die Orchestra halbkreisförmig zu sein. Die überzogene Koilonform ist typisch für die griechischen Theater[7666]. Offensichtlich liegt bei den genannten sieben Odeia ein Einfluss der griechischen Theaterbautradition vor, und es ist sicher kein Zufall, dass sich alle im östlichen Reichsgebiet finden. Insbesondere bei den römischen Theatern in Kleinasien haben sich traditionelle griechische Elemente verschiedener Art, darunter gerade auch das Beibehalten der überzogenen Grundform beobachten lassen[7667]. Auf diese kleinasiatische Bautradition haben sich die Odeia auf den der Küste vorgelagerten Inseln Kos und Rhodos ausgerichtet! Für sich steht einmal mehr das Odeion von Cosa, wo kein Sitzhaus mit kurvenförmigen Sitzen vorhanden ist. Die Sitze sind als gerade, übereinander angeordnete Bauteile in drei Gruppen zwischen den vier Pfeilern der Dachkonstruktion ausgebildet, die Orchestra besteht aus einem schmalen, langrechteckigen Streifen davor. Für das *theatrum tectum* von Neapolis ist eine stark gestelzte Cavea mit einer entsprechenden Orchestra rekonstruiert worden[7668], die sich aber bisher nicht ausreichend auf erhaltene Baureste abstützen kann und im Vergleich mit den übrigen bekannten Odeia ganz unwahrscheinlich ist[7669].

Die Mehrzahl der rechteckigen Odeia hat im Gegensatz zu den theaterförmigen Odeia ein Sitzhaus mit einem einzigen *maenianum*, was zu erwarten ist, denn es handelt sich durchwegs um eher kleinere Bauten, wie oben festzuhalten

7660 Zur *porticus in summa cavea* oben 367–371.

7661 cf. Bier, Bouleuterion at Ephesos a. O. (oben Anm. 7585) 11f. Auch Fragmente von Säulen sind gefunden worden.

7662 Zu den Caveatempeln oben 371–374.

7663 Davon zu unterscheiden sind Beispiele wie, besonders deutlich, Epidauros, wo die *aditus*-Breite im Halbkreis von Cavea und Orchestra eingeschlossen ist. Dazu ausführlicher unten 727.

7664 cf. dazu oben 35.

7665 Zur Analemmagestaltung im Westen oben 87f.

7666 cf. oben 83f.

7667 Dazu oben 658.

7668 cf. Arthur, Naples a. O. (oben Anm. 7611) 41, Abb. 3. 7. Die dort genannte Untersuchung, die Arthur 1989 durchgeführt hat, ist bisher unpubliziert geblieben.

7669 Über die Gestaltung des Sitzhauses in Selge ist nichts bekannt.

war. Doch gibt es auch einige Beispiele für zwei *maeniana* mit einer mittleren *praecinctio*, nämlich Argos 1, Epidauros, Kos und Pausilypum[7670]. In Epidauros lag eine solche Innengliederung nahe, da das Sitzhaus aus äusseren Gründen, wie erwähnt, eine hochrechteckige Grundrissform erhalten hat. In Pausilypum ging es wohl darum, den Zugang von den seitlichen inneren Treppen ins Sitzhaus zu ermöglichen. In Argos 1 und Kos wird kein äusserer Grund für die Wahl deutlich. Die Anzahl der *cunei* in den rechteckigen Odeia ist sehr unterschiedlich[7671]. In Argos 1 gibt es zwei *cunei*, die im oberen *maenianum* verdoppelt werden. Zwei *cunei* haben auch Epidauros, wo die Einteilung des oberen *maenianum* unbekannt bleibt, Pausilypum und Apollonia (Pojani). Iasos, Kos und Oinoe haben drei *cunei*, Nysa hat vier, das *theatrum tectum* in Pompeii und Rhodos haben fünf und das Odeion des Agrippa in Athenai hat trotz seiner nicht sehr grossen Abmessungen sogar sechs *cunei*. Seitliche Treppen entlang den Analemmata und damit eine Treppe mehr als die Anzahl der *cunei* gibt es in Apollonia (Pojani), Argos 1, Iasos, Kos, Nysa, Pausilypum und im *theatrum tectum* von Pompeii. Solche Treppen fehlen dagegen im Odeion des Agrippa in Athenai, in Oinoe, in Rhodos sowie im bloss in zwei *cunei* unterteilten Sitzhaus in Epidauros, wo damit nur eine einzige mittlere Radialtreppe vorhanden ist. Wie auch bei den theaterförmigen Odeia lässt sich keine Regel ableiten[7672].

tribunalia sind nur vereinzelt nachgewiesen[7673]. Das beste Beispiel ist das *theatrum tectum* in Pompeii, wo die *tribunalia* gut erhalten sind[7674]. In Argos 1 gibt es Hinweise, in Iasos scheinen Reste über den im Winkel geführten *aditus* erhalten zu sein. Auch bei anderen rechteckigen Odeia ist eine Präsenz nicht auszuschliessen, wegen der Erhaltungslage ist sie aber nicht mehr zu sichern. In Anemurion[7675], im Odeion des Agrippa in Athenai, in Epidauros, Kos, Pausilypum und in Apollonia (Pojani) lässt sich das Vorhandensein von *tribunalia* dagegen mit Sicherheit ausschliessen. In Cosa werden rechteckige, seitlich angeordnete Mauerzüge als *tribunalia* angesprochen[7676], doch bleibt diese Interpretation unsicher. Die Aufgänge ins obere Sitzhaus der rechteckigen Odeia führten, wie schon im Einzelnen dargelegt worden ist[7677], in die hinteren Zwickel hinauf. Überwölbte Zugänge aus den Radialkammern, also *vomitoria*, wie sie in einigen theaterförmigen Odeia vorkommen[7678], sind dagegen nicht belegt und waren auch nicht nötig. Bemerkenswert ist, dass in Dion und wohl auch in Kos eine *porticus in summa cavea* vorhanden war. In Dion ist als oberer Abschluss eine ionische Säulenstellung mit grünen Marmorsäulen belegt; viele Basen wurden in Sturzlage aufgefunden. In Kos lassen sich die bei den Ausgrabungen gemachten Beobachtungen am heute restaurierten Bau nicht mehr überprüfen[7679]. Ein Caveatempel ist bei keinem einzigen rechteckigen Odeion nachzuweisen.

Sitzform

In den westlichen römischen Theatern hatten die Sitze in der Regel Quaderform[7680], während bei den griechischen Theatern verschiedene Möglichkeiten bestehen, wobei jedoch Sitze mit einem Profil vorn dominieren[7681]. Die Analyse der Sitzform der Odeia, und hier können die rechteckigen und die theaterförmigen Bauten zusammen betrachtet werden, ergibt ein sehr buntes Bild[7682]. Quaderförmige Sitze sind in Anemurion, Apollonia (Pojani), Katane, Korinthos, Nikopolis (Smirtula), Patrai[7683] und Thessaloniki nachgewiesen, also nicht besonders häufig; sie waren wohl auch in Epidauros vorhanden, wo die Sitze in *opus latericium* aufgemauert waren. Eine besondere Form findet sich in Cosa (cf. hier *Taf.* 41, 124), wo die Sitze in

7670 Im *theatrum tectum* in Neapolis, in Olympia, in Selge und in Serdica bleibt die Inneneinteilung unbekannt. Die zwei *maeniana* in Rhodos sind frei ergänzt!

7671 Bei manchen Odeia ist die *cuneus*-Einteilung unbekannt, so in Anemurion, Bargylia, Dion, Knidos, im *theatrum tectum* von Neapolis, in Nikopolis am Istros, Olympia, Selge und Serdica.

7672 Zu dem Radialtreppen der westlichen Theater oben 359–363.

7673 Zu den *tribunalia* in westlichen Theatern oben 348–350, zu Beispielen in theaterförmigen Odeia hier oben 723.

7674 Die Bedeutung dieser sehr frühen *tribunalia* für die römische Theaterentwicklung ist oben 349 ausführlich gewürdigt worden.

7675 Hier laufen die oberen Sitzreihen oberhalb der *aditus* bis zur Bühnenwand durch.

7676 cf. Brown/Richardson/Richardson jr., Cosa 3 a. O. (oben Anm. 7497) 241.

7677 cf. oben 675. 721.

7678 cf. hier oben 723.

7679 cf. den Katalogteil *s. v.* Kos, Odeion und den restaurierten Plan von 1937 in E. A. Chlepa, BSA 94, 1999, 420, Abb. 2.

7680 Dazu oben 347.

7681 Dazu im Einzelnen oben 107–112.

7682 Bei einer grossen Zahl von Odeia bleibt die Sitzform allerdings unbekannt, sei es, dass bloss der Unterbau des Sitzhauses erhalten ist, sei es, dass die Bauten nicht freigelegt sind oder dass Angaben fehlen. Unbekannt ist die Sitzform in Argos 2, Arykanda, Aspendos, Beroia, Carthago, Kerkyra, Knidos, Lugdunum, Magnesia am Mäander, Mantineia, Neapolis (*theatrum tectum*), Olympia, Paphos, Pausilypum, Roma (*odeum Domitiani*), Sagalassos, Serdica, Sillyon, Skythopolis, Verona und Vienna.

7683 Hier ist die Marmorverkleidung der Sitze, wie sie heute restauriert ist, durch antike Reste gesichert.

den Dimensionen eher treppenförmig und daher nicht sehr geeignet sind, um sich darauf niederzulassen. Zur Reihe der Bauten mit quaderförmigen Sitzen sind auch Argos 1, wo die Sitze aus dem gewachsenen Fels gehauen sind, sowie Dion[7684] und Tauromenion zu zählen, wo die Sitze aus Ziegeln aufgemauert und möglicherweise ehemals verkleidet waren.

Neben der traditionell westlichen Quaderform mit den genannten Varianten finden sich jedoch auch vorn profilierte Sitze. Vertreten ist das einfache Profil vorn, wie es bei griechischen Theatern sehr verbreitet war[7685], und zwar in der Kombination mit einer Fusseinlassung oben im Odeion des Herodes Atticus in Athenai, in Nysa, Rhodos[7686] und Teos, aber auch ohne eine solche in Aphrodisias[7687], Kibyra, Laodikeia am Lykos[7688], Nikopolis am Istros, Patara, Selge und Thasos, eine bei kaiserzeitlichen Theatern in der östlichen Reichshälfte nicht selten zu beobachtende Form[7689]. Daneben sind in Bargylia, Iasos, Kos wie auch in Akmonia und in Philadelphia (Amman), wo auf die Fusseinlassung oben verzichtet worden ist, auch komplexe Sitzprofile vertreten, wie sie bei griechischen und vor allem bei kaiserzeitlichen Theatern verbreitet waren[7690]. Es handelt sich durchwegs, wie bei den Beispielen mit einem einfachen Profil, um östliche Odeia. Um so überraschender ist, dass ausgerechnet im *theatrum tectum* in Pompeii ebenfalls ein komplexes Profil verwendet worden ist. Dieses kann nur aus der östlichen Bautradition erklärt werden und beweist einmal mehr, dass der Architekt dieses ältesten bekannten und zu den allerältsten gehörenden Odeions die östlichen Theaterbauen und die griechischen Buleuteria genau studiert hat. Für die Weiterentwicklung der Odeionarchitektur war die Sitzform in Pompeii jedoch nicht vorbildlich, denn die hier oben zusammengestellten Sitzformen sind direkt von den Theaterbauten, ohne Umweg über den Westen, in die östliche Odeionarchitektur übernommen worden, und zwar wohl von Fall zu Fall und nicht systematisch. Schliesslich sind noch einige weitere singuläre Varianten in der Sitzgestaltung zu erwähnen. Während im Allgemeinen auch im griechischen Gebiet auf eine Sitzprofilierung verzichtet wurde, wenn die Sitze direkt aus dem Felsen gehauen wurden[7691], hat die unterste als einzige in den Fels gehauene Sitzstufe im Odeion des Agrippa in Athenai ein Profil vorn und eine Fusseinlassung oben, ganz offensichtlich unter dem Einfluss der griechischen Theaterarchitektur. Im doch sehr bescheidenen Bau in Oinoe waren die Sitze mit Marmor verkleidet, aber nicht in der einfachen Art wie in Patrai mit quaderförmigen Sitzen, sondern mit Platten mit Fusseinlassung oben, die wohl vorne auch profilartig vorsprangen. Vergleichbar, aber mit einem massiven Frontblock waren die Sitze im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos und in Gortyn gearbeitet. Sie bestanden aus einem Frontblock und einer Deckplatte ohne Fuss-Eintiefung oben, die profilartig vorspringt; neben den Treppen finden sich bei beiden Bauten, wie in manchen Theatern, plastische Löwenfüsse[7692]. Plastische Löwenfüsse sah Hamilton auch im Odeion von Akmonia[7693].

Orchestra und *aditus*

Was die Gestaltung der Orchestra angeht, erfüllt diese bei den geschlossenen Theatern die gleichen Anforderungen wie bei den offenen. Bei der Mehrzahl der Odeia ist die Orchestraform ein Halbkreis[7694], wobei die *aditus*-Breite in den Halbkreis eingeschlossen sein kann[7695], wie in Argos, Epidauros, Gortyn, Korinthos, Lugdunum, Mantineia (?), Sagalassos, Tauromenion und Teos, oder als Rechteck an den Orchestrahalbkreis angefügt ist[7696], wie in Arykanda (?), im Odeion des Herodes Atticus in Athenai, in Beroia, Hippos, Katane, Kerkyra, Kibyra (?), Magnesia am Mäander (?), Nikopolis am Istros, Nysa, Oinoe, Paphos, Philadelphia (Amman), im *theatrum tectum* von Pompeii, in Serdica und in Skythopolis. In Patara hat die Fläche, welche der Orchestra vorgesetzt ist, Trapezform. Lösungen, bei welchen die *aditus*-Breite nur teilweise in den Halbkreis einbezogen wird[7697], bleiben vereinzelt. In Carthago und Nikopolis

7684 Damit müssen hier nicht sicher erklärte senkrechte Schlitze in den Stufen zusammenhängen, cf. den Katalogteil *s. v.* Dion, Odeion.

7685 cf. oben 109–111.

7686 Hier oben 720, Anm. 7612.

7687 Die sekundäre Aufstellung von Lehnenbänken mit Armlehnen in Form von Eroten, die auf Delphinen reiten, auf der *praecinctio* im Odeion von Aphrodisias datiert Bier, in: Aphrodisias Papers 4 a. O. (oben Anm. 5883) 146 und 163f. in das mittlere 5. Jahrhundert n. Chr. Dann muss es sich um wieder verwendete Bänke gehandelt haben.

7688 Hier kommt eine vorspringende Fussleiste unten hinzu.

7689 cf. oben 643.

7690 cf. oben 111f. 644.

7691 cf. dazu oben 101.

7692 Zu Löwenfüssen in den Sitzhäusern oben 112f. 646f.

7693 cf. Hamilton, Researches 1 a. O. (oben Anm. 189) 118.

7694 Bei den Odeia in Aspendos, Bargylia, Knidos, Laodikeia, Olympia, Selge, Sillyon, Verona und beim *odeum Domitiani* in Roma bleibt die Orchestra unbekannt.

7695 cf. zu dieser Form bei den offenen römischen Theatern oben 379. 382.

7696 cf. zu dieser Form bei den offenen römischen Theatern oben 379. 382.

7697 Zu solchen Lösungen bei den offenen römischen Theatern cf. oben 378f. 381f.

(Smirtula) ist die halbe *aditus*-Breite in den Halbkreis eingeschlossen, in Vienna sind es zwei Drittel der Breite[7698]. Selten bleiben gestelzte Orchestraformen wie in Anemurion, im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, und im *theatrum tectum* in Neapolis (?); die gestelzte Form ist dabei, mit Ausnahme des ganz unsicheren Beispiels von Neapolis[7699], mit einer halbkreisförmigen Cavea verbunden und bleibt wenig ausgeprägt. Etwas häufiger sind Orchestren mit einer überzogenen Begrenzung wie in Aphrodisias, Dion, Iasos, Kos, Rhodos und Thasos; auch hier ist die Form der Cavea üblicherweise der Halbkreis, doch finden sich in Kos und Rhodos überzogene Caveae des griechischen Typus[7700]. Eine besondere Lösung findet sich in Thessalonike, wo die Orchestra die Form einer halben Ellipse hat. Bei einigen wenigen Bauten, nämlich im Odeion des Agrippa in Athenai, im Odeion der Villa von Pausilypum und in Apollonia (Pojani) ist die Orchestra, wie schon oben hervorgehoben wurde[7701], segmentförmig. Ganz für sich steht der in jeder Hinsicht singuläre Grundriss in Cosa. Wenn man den Grundrisstypus mitbeachtet, sieht man, dass die segmentförmigen Orchestren nur mit dem rechteckigen Grundrisstypus zusammen vorkommen, was konstruktiv Sinn macht, da die Spannweite der Überdachung so reduziert werden konnte[7702]. Die übrigen Orchestraformen begegnen sowohl bei rechteckigen wie bei theaterförmigen Odeia, sie stehen also in keiner Verbindung mit der Gesamtform.

Die *aditus*, welche mit einer halbkreisförmigen Cavea verbunden sind, weisen, wie zu erwarten ist, parallele Seitenwände auf und liegen in einer Flucht. Üblicherweise sind die *aditus* in Form eines durchlaufenden Korridors von der Seite des Odeion-Baukörpers her zu betreten. Daneben gibt es auch besondere Lösungen. Im Odeion des Herodes Atticus in Athenai, aber auch in Iasos und Patrai sowie wohl in Kibyra sind die *aditus* im Winkel geführt, die Zugangstore öffneten sich hier seitlich an der Gebäudefront. Entsprechend sind die Zugänge in Thessalonike gestaltet, wo jedoch der innere Abschnitt verdoppelt ist. Sonderlösungen gibt es in Gortyn, wo die *aditus* vom kreisförmigen Ringkorridor unter der *summa cavea* her zu betreten sind, und in Anemurion, wo der Zugang von den seitlichen Korridoren unter der Cavea her erfolgt. In Epidauros sind an Stelle von Korridoren seitliche Räume vorhanden, die mit dem *postscaenium* verbunden sind; der Zugang in die Orchestra erfolgt von aussen durch diese Räume in die Orchestra[7703]. In Aphrodisias, im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos und in Nysa sind keine *aditus* in die Orchestra vorhanden, die entsprechenden Durchgänge führen nicht in die Orchestra, sondern auf die erhöhte Bühne; in Nysa sind sie zudem im Winkel geführt. In Aphrodisias war von dort ein Zugang auf den schmalen Umgang über der Orchestra vor der ersten Sitzreihe möglich, doch kann dieser nur für die vordersten Plätze genutzt worden sein. Im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, wo kein solcher Umgang vorhanden ist, erfolgte der Zugang in die Cavea über die jeweils zwei *vomitoria*, welche auf die mittlere *praecinctio* führten. In Nysa wurden durch Gänge entlang der seitlichen Umfassungsmauern die Treppen in den hinteren Zwickeln der Cavea erschlossen, die Zuschauer erreichten ihre Sitze auf diesem Weg von oben. Nur von oben waren auch die segmentförmigen Sitzhäuser im Odeion des Agrippa in Athenai und in Apollonia (Pojani)[7704] zu erreichen, während dasjenige in Pausilypum *aditus* der üblichen Art aufweist.

Eine besondere Gestaltung musste für die beiden Odeia mit überzogener Cavea in Kos und Rhodos getroffen werden. In Kos wird die Schräge der Analemmata von der trapezförmigen Bühne aufgenommen[7705], in Rhodos lässt sich wegen des ungenügenden Erhaltungszustandes[7706] nicht mehr erkennen, welche Lösung getroffen worden ist. In Kos werden die *aditus* im Winkel geführt, der Zugang lag auch hier an der Front des Odeions. Im theaterförmigen Odeion von Patara findet sich kombiniert mit einer halbkreisförmigen Orchestra ebenfalls eine trapezförmige Bühne, welche den Bereich der *aditus*-Breite vor der Orchestra weitgehend verstellt[7707].

[7698] Da die zur Verfügung stehenden Grundrisse der Bauten im Allgemeinen nur schematisch und kleinformatig sind, sind sichere Aussagen fast nur dort möglich, wo die Konstruktionslinien in den Plänen eingetragen sind, wie in Carthago und Vienna. In den übrigen Fällen ist versucht worden, die Angaben durch Ausmessen der Pläne zu gewinnen.

[7699] Dazu schon oben 704.

[7700] Dazu schon oben 724.

[7701] cf. oben 724.

[7702] Dazu schon oben 724.

[7703] cf. den Plan bei P. Kavvadias, Praktika 1901, Taf. A; die Räume sind möglicherweise sekundär, cf. den Katalogteil *s. v.* Epidauros, Odeion.

[7704] Wie der Zugang im Einzelnen ermöglicht war, ist nicht geklärt, da die obere Cavea bisher nicht ausgegraben wurde; die seitlichen Zugänge führen jedoch auf die Bühne, ähnlich wie in Ephesos und in Nysa.

[7705] cf. das Schaubild bei E. A. Chlepa, BSA 94, 1999, 423, Abb. 4.

[7706] cf. den Bestandplan cf. Iacopi, Memorie Rodi 2 a. O. (oben Anm. 7612) Taf. 17.

[7707] cf. Korkut/Grosche, Patara II 1 a. O. (oben Anm. 3723) 45–47, Abb. 46. 62. 75f.

Wie bei den offenen Theatern sind die *aditus* oft überwölbt; in Anemurion, im Odeion des Herodes Atticus in Athenai, in Iasos, Nikopolis (Smirtula), Patara, Philadelphia, im *theatrum tectum* von Pompeii, in Sagalassos und in Tauromenion sind die Gewölbe sicher nachzuweisen, auch in Patrai[7708] gab es wohl Gewölbe. Doppelgewölbe mit Bogenöffnungen sind in Thessalonike erhalten. Daneben sind die *aditus* jedoch offenbar auch nicht selten in der Art der Parodoi der griechischen Theater ohne eigene Überdachung geblieben, doch wurden sie jeweils vom Dach des ganzen Gebäudes mit überspannt. Offene *aditus* sind sicher nachgewiesen in Aphrodisias, in Arykanda, im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos[7709], in Kos, in Nysa und im Odeion von Pausilypum, welches jedoch in vieler Hinsicht ausserhalb der üblichen Typologie steht; bei den übrigen hier betrachteten Bauten[7710] ist heute nicht mehr zu erkennen, ob die *aditus* mit einem Gewölbe überspannt waren oder nicht. In Iasos finden sich Tore am inneren Abschluss der *aditus*[7711]. Besonders hervorgehobene Tore auf der Orchestraseite[7712] sind auch in Patrai bezeugt, wo allerdings nur die in die Rückwand eingelassenen Architrave und die seitlichen Kapitelle erhalten sind. In Philadelphia gab es keine Tore, doch ist der Bogen gegen die Orchestra hin profiliert[7713]. Profiliert sind im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos die Bogen, welche sich in der Umfassungsmauer in der Flucht der Bühne öffnen, aber auch die Tore der Aufgänge zu den *vomitoria* in den Flügeln. Ein profilierter Bogen, mit dem sich der Ost-*aditus* in der Umfassungsmauer aussen öffnet, ist in Sagalassos erhalten.

Ein verbreitetes Element in westlich römischen Theatern sind die flachen Stufen am Rand der Orchestra[7714], auf welchen die *sellae curules* und die *subsellia* der Magistratspersonen aufgestellt werden konnten. Solche Stufen zeigen, dass der Bau einen offiziellen Charakter hat und zu einem Gemeinwesen gehört, welche über eine städtische Verwaltung der römischen Art verfügt[7715]. Flache Stufen dieser Art sind nur in wenigen Odeia nachgewiesen[7716], nämlich in Lugdunum, Nikopolis (Smirtula), Patrai[7717], im *theatrum tectum* in Pompeii, und in Vienna. Keine flachen Stufen gab es mit Sicherheit in Anemurion, Aphrodisias, Apollonia (Pojani), Argos, im Odeion des Agrippa und in demjenigen des Herodes Atticus in Athenai, in Dion, im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, in Epidauros[7718], Gortyn, Iasos, Katane, Kos, Nikopolis am Istros, Nysa, Oinoe, Paphos, Patara, Philadelphia, Rhodos, Skythopolis, Tauromenion, Thasos und Thessalonike. All diese Bauten mit Ausnahme von Apollonia (Pojani) liegen im griechischen Reichsteil mit Einschluss Siziliens, wo auch in den offenen Theatern die flachen Stufen für Ehrensitze wenig verbreitet sind[7719]. Demgegenüber sind in allen Odeia des Westens, soweit der Erhaltungszustand eine Beurteilung erlaubt, flache Ehrenstufen vorhanden, mit Ausnahme des Villenodeions von Pausilypum und des kaiserlichen Baus in Cosa. Zu fragen bleibt, weshalb auch in einzelnen östlichen Odeia flache Stufen vorhanden sind. Das Odeion von Nikopolis (Smirtula) ist wohl, wie früher festgehalten wurde[7720], mit einem westlichen Bauherrn zu verbinden. Für Patrai liegt dagegen keine Erklärung auf der Hand. Wie bei den offenen Theatern variiert die Anzahl der flachen Stufen von Bau zu Bau; vier Stufen gibt es in Pompeii, drei in Nikopolis (Smirtula) und in Vienna, zwei in Lugdunum, nur eine in Patrai. Oft wurde in den offenen westlichen Theatern die Zone der flachen Stufen gegen die Cavea hin durch eine steinerne Schranke, einen *balteus*[7721] abgetrennt. Auch in einzelnen Odeia ist ein solcher *balteus* nachgewiesen, so in Korinthos und, vergleichsweise gut erhalten, in Nikopolis am Istros, wo keine flachen Stufen bekannt sind, ferner in Patrai und im *theatrum tectum* in Pompeii.

Während die Orchestraböden der Theater griechischer Zeit, die als Tanzfläche gedient haben, in der Regel aus Erde

7708 Die Gewölbe sind hier allerdings nicht erhalten, das Odeion ist zum guten Teil modern wieder aufgebaut.

7709 Die *aditus*, welche nicht in den Zuschauerraum, sondern auf die Bühne führten, wurden in einer zweiten Ausbauphase überwölbt, cf. Bier, Bouleuterion at Ephesos a. O. (oben Anm. 7585) 14.

7710 Für die Zusammenstellung der Odeia cf. oben 707f.

7711 cf. das restaurierte Osttor bei R. Parapetti, in: Iasos, Suppl. zu BdA 31/32, 1987, 120, Abb. 29.

7712 Zu solchen Toren oben 697. 700.

7713 Solche profilierte Bögen sind auch bei den Theatern des Orients gut bezeugt, cf. oben 697f.

7714 Dazu oben 387–390.

7715 cf. oben 387.

7716 Wegen des ungenügenden Forschungs- und Ausgrabungsstands nicht zu überprüfen ist die Existenz von flachen Stufen für Ehrensitze in Aspendos, Bargylia, Beroia, Carthago, Kerkyra, Kibyra, Knidos, Korinthos, Laodikeia, Magnesia am Mäander, Mantineia, im *theatrum tectum* von Neapolis, in Olympia, im *odeum Domitiani* in Roma, in Sagalassos, Selge, Serdica, Sillyon, Teos und Verona.

7717 cf. den Plan und den restaurierten Zustand bei G. Daux, BCH 85, 1961, 680f., Abb. 1f.

7718 K. Aslanidis, JRA 16, 2003, 311 nimmt an, dass hier Ehrensitze auf den Umgang oberhalb der Orchestra gestellt wurden, doch bleibt eine solche Platzierung ohne Parallelen und ist auch wegen der Unfallgefahr kaum wahrscheinlich!

7719 cf. oben 633. 650.

7720 cf. oben 709. 715f.

7721 Zu diesem Element oben 386f.

bestehen[7722], sind die Böden der römisch westlichen Orchestren zumeist aus Stein[7723]. Auch die Orchestraböden der Odeia weisen, soweit sie überhaupt nachgewiesen werden können, einen harten, nicht elastischen Belag auf. Kalksteinplatten sind in Arykanda, Nikopolis am Istros und Skythopolis belegt. Viel häufiger sind jedoch Marmorböden wie in Aphrodisias, Apollonia (Pojani), in den Odeia des Agrippa und des Herodes Atticus in Athenai, in Ephesos (Odeion beim Staatsmarkt und Odeion beim Artemision), Gortyn, Iasos, Katane, Korinthos, Kos, Lugdunum, Nikopolis (Smirtula), Nysa, Patara, Patrai, im *theatrum tectum* in Pompeii, in Thessalonike und in Vienna. Mosaikböden sind in Anemurion, Argos 1, Carthago, Epidauros und Oinoe belegt. Vereinzelt bleiben der Boden in *opus signinum* in Cosa und der Kieselboden in Tauromenion. In Paphos und in Vienna ist nur der Unterzug des Steinbodens erhalten geblieben. In Dion ist nur der Boden der *aditus* aus Ziegeln nachzuweisen[7724].

Durch sorgfältige Verlegung in einer regelmässigen Ordnung, insbesondere aber durch Verwendung verschiedenfarbiger Marmore und kostbarer Steinsorten konnte der repräsentative Anspruch eines Baus noch gesteigert werden. Die Orchestraböden, welche im Zentrum des Blickfeldes der Zuschauer lagen, im Rahmen der Aufführungen jedoch keinen konkreten Zweck mehr zu erfüllen hatten, waren für einen solchen Zweck sehr geeignet. Einfarbige, aber sorgfältig verlegte Marmorböden gab es in Apollonia (Pojani)[7725], Hippos und Thessalonike,[7726] wo die Platten in Streifen senkrecht zur Bühne verlegt sind, und im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, wo die Bodenplatten in nicht sehr regelmässiger Art parallel zur Bühne verlegt wurden[7727]. In Patrai[7728] und wohl auch in Katane sind die Platten konzentrisch angeordnet.

Weit häufiger sind prachtvolle vielfarbige Böden aus kostbaren Marmoren und anderen Steinen. Solche Böden verweisen auf die herausragende repräsentative Bedeutung der Odeia, wie sie auch bei der Analyse der Bühnenfronten hervorzuheben sein wird. Ein besonders luxuriöses Beispiel ist der Boden im Odeion von Lugdunum, für welchen neben weissem Marmor weitere zehn farbige Stein- und Marmorsorten verwendet worden sind[7729], um ein geometrisches Muster in *opus sectile*-Technik mit Quadraten und Kreisen zu gestalten[7730]. Einen vielfarbigen Boden mit geometrischen Mustern gab es auch in Aphrodisias. Ein komplexes geometrisches Muster aus farbigem Steinmaterial war im Odeion des Agrippa in Athenai[7731] vorhanden. Eine vielfarbige Plattenlage im *aditus*-Bereich und vor der Bühne findet sich in Iasos[7732], wo grosse quadratische Felder mit kleinen Quadraten im Zentrum und schmale Streifen abwechseln; die eigentliche Orchestra ist von einem Marmorband eingefasst und war mit einem nur wenig erhaltenen Muster aus rotem und weissem Marmor überzogen. Im Odeion beim Artemision in Ephesos gab es quadratische, durch schmale Streifen getrennte Feldermuster mit eingeschriebenen Kreisen[7733]. In Nysa ist der Boden mit konzentrisch angeordneten weissen Marmorplatten ausgelegt, im Zentrum findet sich ein mehrfarbiges, aus Rautenelementen zusammengesetztes Sternmotiv[7734]. Schlichter in der Musterung ist der Boden im Odeion des Herodes Atticus in Athenai[7735], wo die hellgelben und dunklen Quadrate, die von einem weissen Marmorband eingefasst sind, jedoch eine gute Wirkung erzielen. In Kos finden sich zwei in den Orchestrakreis eingeschriebene Quadrate[7736], in Gortyn wechseln helle und dunkle senk-

7722 cf. oben 144f.

7723 cf. oben 390–395.

7724 Die Orchestra soll einen Holzboden gehabt haben, was singulär wäre und unwahrscheinlich bleibt. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Dion, Odeion.

7725 cf. Koch, Albanien. Kulturdenkmäler a. O. (oben Anm. 7553) 15, Abb. 9.

7726 Hier hat es wohl auch ein Mittelmotiv gegeben, wie eine teilweise erhaltene rechteckige oder quadratische Aussparung anzeigt, cf. Ph. Papadopoulou, Deltion 19, 1964, Chronika, Plan 1 neben S. 328.

7727 cf. den Plan des heute offenbar nicht mehr erhaltenen Bodens bei Bier, Bouleuterion at Ephesos a. O. (oben Anm. 7585) 10, Abb. 2.

7728 cf. den Plan bei G. Daux, BCH 85, 1961, 680, Abb. 1. cf. auch den hier unten genannten Kalksteinboden in Skythopolis mit einer analogen Anordnung.

7729 Für die Steinsorten cf. Wuillemier, Fouilles de Fourvière a. O. (oben Anm. 3331) 47, Abb. 8.

7730 cf. für den Zustand im Moment der Auffindung Wuillemier, Fouilles de Fourvière a. O. Taf. 7, 2, für den restaurierten Zustand a. O. Taf. 9, 2.

7731 cf. H. A. Thompson, Hesperia 19, 1950, 58–60 und den Plan Taf. 16, dazu zum Erhaltungszustand Taf. 42 und die graphische Dokumentation Taf. 43.

7732 cf. die Rekonstruktionszeichnung bei Parapetti, in: Iasos a. O. (oben Anm. 7711) Abb. 25 neben S. 116 und für den Erhaltungszustand Abb. 18.

7733 cf. farbige Abb. bei S. Ladstätter, 'Tribüne' im Artemision, in: S. Ladstätter/B. Beck-Brandt, ÖAI. Wissenschaftlicher Jahresbericht des Österreichischen Archäologischen Instituts, 2011, 8.

7734 cf. M. Kadioğlu, Der *opus sectile*-Boden aus dem Gerontikon-Buleuterion von Nysa *ad Maeandrum*, AMS 34, Studien zum Antiken Kleinasien 4 (1999) 178f., Abb. 2f., Taf. 34, 1–3. M. Kadioğlu, JdI 126, 2011, 116f., Abb. 6.

7735 Für den restaurierten Zustand cf. Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 383, Abb. 496.

7736 cf. L. Laurenzi, Historia (Milano) 5, 1931, Taf. 1. Das *opus sectile* war schon bei der Auffindung nur wenig erhalten, cf. Laurenzi 599 mit den Abb. 1. 4. Heute ist davon nichts mehr zu sehen.

recht zur Bühne laufende Streifen ab. Nicht mehr im Einzelnen rekonstruieren lässt sich das Muster in Korinthos, keine genaueren Angaben gibt es für Nikopolis (Smirtula). Schon das *theatrum tectum* von Pompeii hatte einen Boden aus farbigen Marmoren[7737]; in der eigentlichen Orchestra verlaufen die hellen und dunklen Marmorbänder parallel zum Bühnenhaus, im Bereich der *aditus*-Tiefe vor dem *pulpitum* wechseln grössere helle Flächen mit dunklen Streifen. Es handelt sich bei diesem Boden um ein von *M. Oculatius Verus* gestiftetes, sekundär eingebautes Pflaster, wie die mit Bronzebuchstaben in den Boden eingelassene Inschrift CIL X 845 besagt[7738]. Auch in Korinthos ist der farbige Boden nachträglich eingebaut worden, möglicherweise ebenfalls eine Stiftung. Diese Umbauten unterstreichen einmal mehr das Prestige, das eine solche Ausstattung erreichen konnte.

Auch Kalksteinböden wurden regelmässig verlegt; senkrecht zur Bühnenfront verlaufende Streifen sind in Arykanda nachgewiesen, parallel zur Bühne verlaufende in Nikopolis am Istros. In Skythopolis sind die Bodenplatten im eigentlichen Orchestrabereich konzentrisch verlegt, entlang der Bühne jedoch parallel zu dieser und damit die Richtung der *aditus* aufnehmend[7739].

Eher selten sind Mosaiken als Bodenbelag der Orchestra verwendet worden[7740]. In Argos füllt das farbige Mosaik, welches mit Palmzweigen geschmückte Vasen und Wettkampfpreise auf Gabentischen zeigt, die ganze Orchestrafläche aus[7741]. Es ist auf die Zuschauer ausgerichtet und wird dem erneuerten ersten Bauzustand des Odeions zugewiesen und damit ins dritte Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr. datiert. In Carthago sind Reste eines polychromen Mosaiks beobachtet worden, dessen Dekor nicht mehr zu erkennen war; in den *aditus* waren geometrische Mosaiken verlegt. In Anemurion sind blauweisse geometrische Muster beobachtet worden. In Epidauros ist die Orchestra mit einem Mosaik mit Schuppenmuster versehen, die *aditus* und der sie verbindende Bereich vor dem *pulpitum* mit einem Mosaik mit Ornamentfeldern[7742]. Im kleinen Bau in Oinoe sind der Orchestraboden und die *aditus* mit farbigen Mosaiken bedeckt[7743]; im Zentrum findet sich eine grosse Rosette, ausserdem sind zwei antithetische Greifen, ein springendes Pferd und ein Hirsch dargestellt.

In den Theatern griechischer Zeit erfolgte die Ableitung des Meteorwassers oft über einen Ringkanal, einen Euripos[7744]; daneben waren auch andere Lösungen mit Abzugskanälen möglich[7745]. Auch bei den römisch westlichen Theatern werden beide Formen der Wasserableitung in Gebrauch, auch wenn die *euripi* im Vergleich mit den Abzugskanälen eher seltener blieben[7746], doch lassen sich je nach geographischer Region Unterschiede beobachten[7747]. In den überdachten Odeia stellte das Meteorwasser kein Problem dar. So kann es nicht verwundern, dass bei der grossen Mehrzahl dieser Bauen keine Vorkehrung zur Wasserableitung vorhanden war; eine solche kann in Apollonia (Pojani), Argos, Arykanda, Cosa, Dion, im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, in Epidauros, Gortyn, Iasos, Katane, Kos, Lugdunum[7748], Nikopolis am Istros, Nysa, Oinoe, Paphos, Pausilypum, im *theatrum tectum* in Pompeii, in Rhodos, Skythopolis, Tauromenion, Thasos und Vienna[7749] ausgeschlossen werden. Bei einigen Odeia sind jedoch Wasserableitungen vorhanden. Ein *euripus* ist nur im Odeion des Herodes Atticus in Athenai belegt; es handelt sich allerdings um einen im Vergleich zum grossen Bau sehr schmalen Kanal, der für die Entwässerung in keiner Weise ausreichen könnte, wenn der Bau ohne Dach wäre[7750]. Abzugskanäle gibt es im Odeion des Agrippa in Athenai, in Korinthos, Nikopolis (Smirtula), Patrai, Phil-

7737 cf. die farbige Abbildung bei M. Ranieri Panetta (Hrsg.), Pompei. Vita e arte della città sepolta (2004) 64.

7738 Zur Person cf. P. Castrèn, Ordo Populusque Pompeianus, ActaInst RomFin 8, 1975, 199, no. 286: Datierung: spätrepublikanisch – frühaugusteisch?

7739 cf. den Zustandsplan bei R. Bar-Nathan/G. Mazor, ExcSurvIsrael 11, 1993, 45, Abb. 62.

7740 Auch bei den offenen Theatern bleiben Mosaiken als Bodenschmuck der Orchestra vereinzelt, cf. oben 391.

7741 cf. Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. (oben Anm. 311) Abb.58–64. 66–70, Taf. 6f.

7742 cf. die Abbildung bei P. Kavvadias, Praktika 1899, Taf. 6. Dazu K. Aslanidis, JRA 16, 2003, 306f., Abb. 7f.

7743 cf. N. Zapheiropoulos, Deltion 25, 1970, Chronika 421f., Taf. 357.

7744 cf. oben 146–149.

7745 cf. oben 149f.

7746 cf. oben 395–400.

7747 cf. oben 395f. und 399 die Zusammenstellung der Zeugnisse nach geographischen Gesichtspunkten..

7748 Der unter der Orchestra verlaufende Kanal ist älter! cf. Wuillemier, Fouilles de Fourvière a. O. (oben Anm. 3331) 49.

7749 Wegen der ungenügenden Forschungslage unbekannt bleibt die Situation in Aphrodisias, Aspendos, Bargylia, Beroia, Carthago, Kerkyra, Kibyra, Knidos, Laodikeia, Magnesia am Mäander, Mantineia, im *theatrum tectum* von Neapolis, in Olympia, im *odeum Domitiani* in Roma, in Sagalassos, Selge, Serdica, Sillyon, Teos und Verona.

7750 Der sehr klein dimensionierte *euripus* ist in der Schnittzeichnung von H. Daumet aus dem Jahr 1858 bei M. Galli/D. Dinelli, AW 29, 1998, 521, Abb. 3 deutlich zu erkennen. cf. auch die vor dem modernen Neubau der Cavea entstandene Photo bei Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 382, Abb. 495 und den heutigen Zustand 383, Abb. 496.

adelphia, Selinos Traianopolis und Vienna. In Anemurion wurde sekundär eine Entwässerungsanlage eingebaut[7751]. Man wird daraus nicht ableiten wollen, dass diese zuletzt angeführten Odeia nicht überdacht gewesen wären, zumal die Funktion als Odeion überall gesichert ist. Bedenkt man jedoch, dass bei manchen Bauten, auch etwa beim Odeion des Herodes Atticus in Athenai, im oberen Wandbereich grosse Fensteröffnungen angebracht waren, ist verständlich, dass eine Ableitung des Wassers, das bei etwas stärkerem Wind leicht ins Innere der Bauten eindringen konnte, willkommen sein musste. Auch bei einer nassen Reinigung der Cavea, wie sie zweifellos von Zeit zu Zeit überall nötig wurde, müssen Abflussmöglichkeiten willkommen gewesen sein!

Insgesamt haben die Untersuchungen der Orchestra in den Odeia zu keinen überraschenden Ergebnissen geführt; die zusammenfassenden Bemerkungen zur Orchestra bei den römisch westlichen Theatern[7752] lassen sich ohne weiteres auf die Odeia übertragen.

Der Bühnenhauskomplex

Die Bühnenfront

Die Entwicklung der Bühnenfront der westlichen römischen Theater und ihrer Typologie wurde oben eingehend untersucht[7753]. Dabei wurde deutlich, dass die gerade Front den älteren Typus darstellt, dass aber seit der augusteischen Zeit die Nischenfront immer mehr in den Vordergrund tritt, auch wenn gerade Fronten immer möglich blieben. Die Bühnenfronten der Odeia sind jedoch alle gerade. Dies kann nur mit statischen Gründen, konkret mit der Notwendigkeit, das grosse Dach abzustützen, in Zusammenhang stehen. Einzige Ausnahme ist das Bühnenhaus des Villenodeions von Pausilypum mit einer einzigen grossen segmentförmigen Nische an der Bühnenfront; es handelt sich um eine Einzellösung, die dem oben Gesagten nicht widerspricht, denn die Überdachung des kleinen Baus stellte kein Problem dar. Nachgewiesen ist die Bühnenfront, abgesehen von Pausilypum, bei den folgenden 36 Odeia: Anemurion, Aphrodisias, Apollonia (Pojani), Argos, Arykanda, die Odeia des Agrippa und des Herodes Atticus in Athenai, Carthago, Cosa, Dion, das Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, Epidauros, Gortyn, Iasos, Kibyra, Korinthos, Kos, Laodikeia am Lykos, Lugdunum, Magnesia am Mäander, Manti-

neia, Nikopolis am Istros, Nikopolis (Smirtula), Nysa, Paphos, Patara, Patrai, Philadelphia, das *theatrum tectum* in Pompeii, Selinos Traianopolis, Serdica, Skythopolis, Thessalonike, Verona und Vienna. Oft ist der Erhaltungszustand jedoch so ungenügend, dass kaum Schlüsse im Einzelnen möglich sind. Im Odeion im Gymnasion von Pergamon gibt es bloss eine Bühnenwand mit fünf Öffnungen auf die davor liegende *porticus*. Einen Sonderfall stellt auch das Odeion von Tauromenion dar, welches vor einen älteren Tempel aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. gesetzt ist, dessen Langseiten-Peristasis statt einer Bühnenfront als Spielhintergrund hinter dem *pulpitum* diente[7754].

Betrachtet man die Grundrissgestaltung im Einzelnen, zeigt sich, dass in der Regel drei Bühnentore vorhanden sind, wie dies für westliche römische Theater die Regel ist[7755]. Dies gilt für Anemurion, Argos, für das Odeion des Herodes Atticus in Athenai, für Cosa, Dion, Epidauros, Gortyn, Iasos, Korinthos (?), Kos, Nikopolis (Smirtula), Nikopolis am Istros, Patrai, Philadelphia, für das *theatrum tectum* in Pompeii und für Verona.; auch in Selinos Traianopolis, wo nur das Fundament der Bühnenfront erhalten ist, zeigen die vier erhaltenen Sockel für die Säulenordnung, dass es drei Tore gegeben hat. Bei der Torgestaltung zeigt sich erneut, dass das Odeion eine westlich römische geprägte Architekturform ist. Fünf Tore in kleinasiatischer Tradition[7756] finden sich jedoch in Aphrodisias, im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, in Kibyra (?), Nysa und in Patara; wie bei den kaiserzeitlichen Theatern in Kleinasien[7757] sind hier, direkt oder durch diese Theater vermittelt, Grundrisselemente der griechischen Theaterarchitektur weitergeführt worden, ähnlich wie dies für die Caveaform und die *aditus*-Gestaltung in Kos und Rhodos galt[7758]. Nur ein einziges Bühnentor ist in Apollonia (Pojani) vorhanden. Keine genaueren Aussagen zu den Bühnentoren sind für das Odeion des Agrippa in Athenai[7759], für Carthago, Lugdunum, Mantineia, Skythopolis, Thessalonike und Vienna möglich, wo jeweils nur das Fundament der geraden *scaenae frons* nachgewiesen ist, und für Serdica, wo der Bühnenbe-

7751 cf. im Einzelnen L. C. Smith, TürkArkDerg 17, 2, 1968, 178.
7752 cf. oben 402f.
7753 Dazu oben 403–440.
7754 cf. den Plan bei O. Belvedere, ANRW II 11, 1 (1988) 366, Abb. 6, dazu Taf. 8. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Tauromenion, Odeion.
7755 Dazu oben 308.
7756 cf. oben 659.
7757 Dazu oben 657–659.
7758 cf. hier oben 727.
7759 Vom Ausgräber werden drei Bühnentore angenommen.

reich nur zum kleinen Teil untersucht worden ist, ebenso für Magnesia am Mäander, wo auf dem alten Plan nicht leicht zu deutende, heute nicht mehr sichtbare Reste eingetragen sind. Unklar bleibt wegen der ganz ungenügenden Publikationslage die Situation in Paphos. In Laodikeia am Lykos ist die Existenz einer *scaenae frons* nur durch herumliegende Bauglieder gesichert.

Wie bei den offenen Theatern des römisch westlichen Typus[7760] und bei den kaiserzeitlichen Theatern in Kleinasien und im Osten[7761] war auch in den Odeia eine architektonisch ausgestaltete *scaenae frons* mit einer Säulenarchitektur das Übliche. Im frühesten bekannten überdachten Theater in Pompeii, welches um 80 v. Chr. errichtet wurde, ist eine solche Architekturfront allerdings nicht vorhanden, denn architektonische Bühnenfronten hat es zu seiner Bauzeit wohl noch nicht gegeben.[7762]. Die Wand des Bühnenhintergrunds war glatt, Reste einer Bemalung im zweiten Stil haben sich nachweisen lassen[7763]. Auch im Odeion des Agrippa in Athenai sind keine Reste einer *scaenae frons* erhalten und das Fundament, dessen Stärke diejenige der übrigen Mauern nicht übertrifft, bietet auch keinen Platz für eine Säulenstellung; die nur im Fundament erhaltene Rückwand der Bühne war glatt und möglicherweise bemalt[7764]. Auch in Arykanda hat es keine architektonische Bühnenfront gegeben[7765]. Im Odeion in Epidauros sind keine Reste einer Architekturordnung nachgewiesen, das Aussehen der Front bleibt unklar. Wie die Bühnenfront in Cosa im Einzelnen ausgestaltet war, bleibt offen; drei Porträtstatuen wohl von Mitgliedern der kaiserlichen Familie müssen in Nischen aufgestellt gewesen sein, die Anzahl der Bühnentore, falls es solche gegeben hat, bleibt unbekannt. Eine dreitorige architektonische *scaenae frons* gab es in Argos, im Odeion des Herodes Atticus in Athenai, in Dion. Gortyn, Iasos, Korinthos, Kos, Nikopolis (Smirtula), Nikopolis am Istros, Patrai, Philadelphia, Selinos Traianopolis und in Verona, eine fünftorige *scaenae frons* in Aphrodisias und im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, in Nysa, wohl auch in Kibyra[7766]. Unbekannt bleibt im Einzelnen die Ausgestaltung der Bühnenwand in Patara; vor den vier Pfeilern der Bühnenwand stehen Sockel für je zwei, also insgesamt acht Säulen. In Anemurion sind in der Bühnenrückwand zwei Nischen ausgespart, Sockel für eine Architekturordnung sind jedoch nicht zu erkennen; zwei erhaltene Säulen, die vor dem *pulpitum* liegen, müssen jedoch zu einer Architekturfront gehört haben[7767].

Bei der grossen Mehrzahl der dreitorigen Fronten standen acht Säulen im Hauptgeschoss, nämlich je ein Säulenpaar zwischen den Toren und je eines seitlich davon; eine solche *scaenae frons* war in Argos, Gortyn, Iasos, Nikopolis (Smirtula), Philadelphia, wohl auch in Selinos Traianopolis und Verona vorhanden. Nur sechs Säulen, je ein Paar zwischen den Toren und ein Einzelstück aussen, hat es in Nikopolis am Istros gegeben; auch in Anemurion kann es nur sechs Säulen gegeben haben, vielleicht aber auch bloss vier, je ein Paar zwischen den Bühnentoren. Mit Sicherheit nur vier Einzelsäulen hatten die Odeia von Dion und Kos. Die beschränkte Säulenzahl erklärt sich aus der vergleichsweise geringeren Grösse der Bauten im Vergleich zu den offenen Theatern, doch ist auch dort die Anzahl der Säulen pro Geschoss im Westen insgesamt eher begrenzt[7768], während in Kleinasien grössere Säulenzahlen belegt sind[7769]. Nur zwei Bauten mit drei Bühnentoren haben eine grössere Anzahl von Säulen im Hauptgeschoss. Im grossen Odeion des Herodes Atticus in Athenai standen zwölf Säulen vor der Front des Hauptgeschosses, zwei seitliche Säulenpaare neben der Bühne kamen hinzu. Auch in Patrai waren es zwölf Säulen, je drei seitlich und zwischen den Bühnentoren[7770]. In Aphrodisias und im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos ergibt sich durch die fünftorige *scaenae frons* eine etwas grössere Zahl von zehn Säulen, je ein Paar zwischen den Toren und eine seitliche Einzelsäule. Auch in Kibyra, wo die Bühnenfront nicht freigelegt ist, muss die Lösung entsprechend ausgesehen haben, denn seitlich der Tore findet nicht mehr als eine Säule Platz. In Nysa und wohl auch in Patara standen nur zwischen den Toren Säulen, die Gesamtzahl beträgt daher acht. Eine Sonderlösung gab es in der Villa von Pausilypum, wo in der sekundär

7760 Dazu oben 403–440.

7761 Dazu oben 658f. und 690.

7762 Zum Aufkommen der architektonischen *scaenae frons* cf. oben 403–410.

7763 cf. schon oben 267.

7764 So H. A. Thompson, Hesperia 19, 1950, 68.

7765 Zwei heute auf der Bühne aufgestellte korinthische Kapitelle aus Marmor können dann wohl nicht zum Odeion gehört haben.

7766 Löcher in der Rückwand, die allerdings nicht sehr regelmässig angeordnet sind, dürften mit der Befestigung einer Architekturordnung in Zusammenhang stehen; cf. die Schnitte bei De Bernardi 1, Taf. 11 sowie 33f., Abb. 50f.

7767 Denkbar ist, dass die Sockelfundamente für die Säulen durch das sekundär mit einem Mörtelboden abgedeckte *pulpitum* verdeckt sind.

7768 Dazu oben 438f; etwas anders sind die Verhältnisse in Nordafrika, cf. oben 422.

7769 Dazu oben 601.

7770 Ob seitliche Säulen auch in Patrai vorhanden waren, lässt sich angesichts der Publikationslage nicht feststellen; der Bühnenbereich ist durch einen modern eingebauten Boden heute verdeckt.

eingebauten Segmentnische der Bühnenwand sechs sicherlich mit segmentförmigen Gebälken verbundene Säulen korinthischer Ordnung aus Cipollino gestanden haben[7771]. Für das Odeion von Apollonia (Pojani) steht fest, dass auf den Postamenten seitlich des Bühnentores Säulen gestanden haben müssen[7772]; über Anzahl und Aufriss ist nichts bekannt.

Die Geschosszahl einer *scaenae frons* wird durch Gesamthöhe des Gebäudes determiniert. Noch mehr als für die offenen westlichen römischen Theater[7773] gilt dies für die Odeia, wo in der Regel die Bühnenwand das Dach mitgetragen hatte und daher ihr oberer Abschluss notwendigerweise auf die gleiche Höhe wie der obere Abschluss des Zuschauerbereichs zu liegen hatte. Die Odeia waren im Allgemeinen wohl zweigeschossig, doch ist die Geschosszahl nur bei einer kleinen Anzahl von Bauten archäologisch auch nachzuweisen, nämlich in Aphrodisias, im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, in Iasos und in Nikopolis (Smirtula). Eine Aufrissrekonstruktionen der fünftorige Bühnenfront mit zehn Säulen in jedem Geschoss ist für Aphrodisias publiziert worden[7774]. Der Aufbau in Ephesos soll sehr ähnlich gewesen sein[7775]. Auch für die dreitorige Front in Iasos mit acht Säulen liegt eine Aufrissrekonstruktion vor[7776]. Sie vertritt, wie wir gesehen haben, den häufigsten Grundrisstypus der Bühnenfront des Odeions. Angesichts der einheitlichen Grundrissgestaltung der meisten Bühnenfronten, wie sie oben deutlich wurde, reichen die beiden Rekonstruktionen aus, um eine repräsentative Vorstellung von solchen *scaenae frontes* in den Odeia zu gewinnen. Der Aufbau ist vergleichsweise schlicht, die Säulenpaare der zwei Geschosse stehen übereinander und werden zuoberst durch Giebel zusammengefasst, welche oberhalb der Toröffnungen stehen. In Aphrodisias wechseln Dreieckgiebel mit Bogengiebeln ab, in Iasos werden nur Dreieckgiebel rekonstruiert[7777]. Im Obergeschoss gab es in Iasos über den Türen wohl Fensteröffnungen. Zwischen den Säulen war Platz vorhanden für das Aufstellen von Statuen. Die üblicherweise verwendete Architekturordnung war die korinthische, welche für beide Geschosse gewählt wurde[7778]; eine solche ist bezeugt für die beiden rekonstruierten *scaenae frontes* in Aphrodisias und in Iasos, aber auch in Bargylia (?)[7779], im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, in Laodikeia am Lykos, in Nikopolis am Istros und, wie schon erwähnt, in Pausilypum; im *odeum Domitiani* in Roma gab es eine korinthische Ordnung, deren Zuweisung im Einzelnen allerdings offen bleiben muss. Nur im heute nicht mehr erhaltenen Odeion in Sillyon hat es möglicherweise eine dorische *scaenae frons* gegeben, was jedoch sehr auffällig wäre[7780]. Wichtiger als die grosse Anzahl von Säulen war offensichtlich der Eindruck von Kostbarkeit im Ganzen, zu welchem das kostbare Baumaterial beitrug. Soweit Angaben vorliegen, war Marmor für die Bauglieder und für die Verkleidung der Flächen nicht nur der Bühnenwand üblich. Zeugnisse dafür gibt es in Aphrodisias, im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, in Gortyn, Iasos, Korinthos, Kos, Lugdunum, Paphos, Patrai und Thessalonike; in Vienna sind im Bühnenhausbereich verschiedenfarbige Marmore und Steine verwendet worden. Für die Innenausstattung des Odeions des Agrippa in Athenai wurden neben verschiedenen attischen Marmoren gleichfalls farbige Steine verwendet. Ein anschauliches Beispiel für die Bedeutung des kostbaren Materials ist das Odeion von Dion, wo der einzige Schmuck der *scaenae frons* aus vier Säulen auf zwei Sockeln (und wohl einem zugehörigen Gebälk, von dem nichts bekannt ist) bestand; es handelte sich aber um monolithe Säulen aus grünem Marmor[7781]. Von Bedeutung war auch eine reiche Ausstattung mit Statuenschmuck, wie sie in Aphrodisias vollständig nachzuweisen ist. Hier standen im Hauptgeschoss Personifikationen des Demos und der Bule sowie zwei Priesterfiguren, im Obergeschoss die Götter Apollon und Artemis und zwei Ehrenstatuen von Buleuten. In Iasos scheinen keine Statuenreste gefunden worden zu sein, doch in einigen anderen, weniger gut erhal-

7771 Zwei Säulen sind erhalten. cf. die Rekonstruktionszeichnung bei Günther, Pausilypum a. O. (oben Anm. 3406) 43f., Abb. 19.

7772 cf. Koch, Albanien. Kulturdenkmäler a. O. (oben Anm. 7553) 15, Abb. 9. Der Plan bei L. Rey, Albania 6, 1939, Taf. 1 differenziert nicht zwischen Bühnenmauer und Postamenten!

7773 Dazu oben 601f.

7774 cf. Ratté/Smith, AJA 2004 a. O. (oben Anm. 7639) 160f., Abb. 15.

7775 So Bier, Bouleuterion at Ephesos a. O. (oben Anm. 7585) 13, auf welchen die eben genannte Rekonstruktion des Aufrisses von Aphrodisias zurückgeht.

7776 cf. Parapetti, in: Iasos a. O. (oben Anm. 7711) 114, Abb. 19f.; 121, Abb. 30.

7777 Von der Giebelzone sind jedoch offenbar keinerlei Bruchstücke erhalten, cf. Parapetti, in: Iasos a. O. 132, Abb. 44.

7778 Eine grosse Dominanz der korinthischen Ordnung hat sich auch bei den *scaenae frontes* der offenen westlichen Theater feststellen lassen, cf. oben 437.

7779 Die in Sturzlage sichtbaren ionischen Basen und Säulentrommeln dürften mit Blick auf die genannten übrigen Beispiele zu einer korinthischen Ordnung gehört haben.

7780 Möglicherweise gehörten alle für Sillyon beschriebenen dorischen Bauglieder zur *porticus post scaenam*; cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Sillyon, Odeion. Zu den vereinzelten Beispielen für eine dorische Ordnung der *scaenae frons* bei westlichen Theatern cf. oben 437.

7781 Zum Prestigewert, den einzelnen Säulen schon bei den Holztheatern in der späten Republik hatten, cf. oben 274f.

tenen Odeia sind Reste des Skulpturschmucks oder Basen von Statuen nachgewiesen, insbesondere im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, in Gortyn, in Skythopolis und in Thessalonike, wo vier Musenstatuen gefunden worden sind, aber auch in Cosa, wo der Skulpturschmuck direkt auf das Kaiserhaus Bezug nimmt[7782]. In Vienna sass am *pulpitum* ein figürlicher Marmorfries.

Für das Odeion des Herodes Atticus in Athenai hat H. Daumet 1858 eine dreigeschossige *scaenae frons* rekonstruiert[7783], wie sie angesichts der Grösse des Bauwerks auch zu erwarten wäre[7784]. Für eine solche Rekonstruktion gibt es am Bau selber jedoch keinerlei Hinweise. Auf Grund der erhaltenen Reste muss wohl davon ausgegangen werden, dass es trotz der Grösse des Bauwerks nur eine einzige, auf die erhaltenen Sockel gestellte Säulenordnung gab[7785], denn es fehlen in der gut erhaltenen oberen Bühnenrückwand jegliche Hinweise auf eine Verankerungen, welche für höhere Architekturaufbauten doch zwingend notwendig gewesen wäre[7786]. Die Ordnung war auch hier die korinthische, der ganze Bau war mit Marmor verkleidet. Oberhalb der *scaenae frons* im Hauptgeschoss ist die mit Marmor inkrustierte Bühnenrückwand durch drei Obergeschosse mit Bogenfenstern gegliedert gewesen, die teilweise erhalten sind[7787]. Im Zentrum des ersten Obergeschosses befindet sich eine grosse Bogennische, in welcher wohl eine Kaiserstatue aufgestellt war. Leider gibt es bisher keine Bauuntersuchung und keine adäquate Publikation des wichtigen Bauwerks des Herodes Atticus, dessen Wesen und Gesamteindruck durch den modernen Neubau des Innern unzumutbar beeinträchtigt worden ist[7788].

Das pulpitum

Ein konstituierendes Element des westlichen römischen Theaters ist das *pulpitum*[7789]. Das *pulpitum*, die niedrige und eher tiefe Bühne, ist auch ein festes Element der Odeionarchitektur. Hier sei daran erinnert, dass das älteste erhaltene *pulpitum* überhaupt dasjenige im *theatrum tectum* von Pompeii ist. Bei den 27 Odeia in Anemurion, Aphrodisias, Apollonia (Pojani), Argos, Arykanda, Athenai (Odeia des Agrippa und des Herodes Atticus), Carthago, Ephesos (Odeion beim Staatsmarkt und Odeion beim Artemision), Epidauros, Gortyn, Hippos, Kos, Lugdunum, Nikopolis (Smirtula), Nikopolis am Istros, Nysa, Patara, Patrai, Pausilypum, Philadelphia, Pompeii (*theatrum tectum*), Skythopolis, Tauromenion, Thessalonike und Vienna ist die Bühne ganz oder teilweise erhalten[7790]. Mit Ausnahme von Kos , Patara und Thessalonike, wo eine besondere Form vorliegt, handelt es sich um *pulpitum*-Bühnen der üblichen Art. Bei den offenen westlichen römischen Theatern lassen sich zwei Formen der Gestaltung der Frontmauer der Bühne beobachten, eine gerade Mauer[7791], wie sie im *theatrum tectum* von Pompeii begegnet, offensichtlich die ursprüngliche Lösung, und eine Nischenfront[7792], deren Ausgestaltung im Einzelnen eine grosse Variationsbreite zeigt. Die Nischen-*pulpita* sind bei den offenen Theatern im Allgemeinen mit einer *scaenae frons* mit Nischenarchitektur kombiniert[7793], doch gibt es auch Beispiele, wo gerade Bühnenfronten mit Nischen-*pulpita* zusammengehen[7794].

In den Odeia sind gerade *pulpitum*-Fronten verbreitet. Beispiele sind, neben dem *theatrum tectum* in Pompeii, Anemurion, Aphrodisias, Arykanda, das Odeion des Agrippa in Athenai, das Odeion beim Staatsmarkt uns dasjenige beim Artemision in Ephesos, Hippos, Nikopolis am Istros, Nysa, Philadelphia, Skythopolis und Vienna. Aber auch die Nischen-*pulpita* kommen häufiger vor; sie sind für Apollonia (Pojani), Argos, Carthago, Epidauros, Gortyn, Lugdunum (?)[7795], Nikopolis (Smirtula), Patrai, Pausilypum und Tauromenion

7782 cf. J. Collins-Clinton, MemAmAcc 45, 2000, 117–123, Abb. 13.

7783 cf. M. Galli/D. Dinelli, AW 29, 1998, 526, Abb. 7.

7784 Zu dreigeschossigen Bühnenwänden in offenen westlichen Theatern cf. oben 436.

7785 Diesen Schluss zog schon F. Versakis, Ephem 1912, 165, dazu seine Rekonstruktionszeichnungen Taf. 9–11.

7786 Meinel, Odeion a. O. (oben Anm. 7415) 95 bestreitet– sicher zu Unrecht – die statische Notwendigkeit einer Verankerung, denn die Säulenordnungen seien *eine selbsttragende Architektur*! Er scheint eine drei- oder viergeschossige *scaenae frons* anzunehmen. Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 378 äussert sich nicht konkret zur Ausgestaltung der Bühnenwand und gibt von dieser auch keine Abbildung!

7787 Stuart/Revett, Antiquities of Athens 2, 3 a. O. (oben Anm. 207) 24, Taf. 1 haben auch noch einen Fensterpfeiler des obersten Fenstergeschosses gesehen; cf. Meinel, Odeion a. O. 90 mit Anm. 505.

7788 Zum Zustand vor der Erneuerung cf. Ch. Picard, L'acropole d'Athènes. Le plateau supérieur, l'Erechtheion, les annexes sud (1928) Taf. 84 (Bühnenhauskomplex innen) und Taf. 85 (Bühne und Ostteil der Cavea).

7789 Zur Herausbildung und zur Bedeutung des *pulpitum* oben 440–455.

7790 Im Odeion im Gymnasion von Pergamon hat es offenbar keinerlei fest gebaute Bühne gegeben. Es wird daher nach seiner vermuteten Funktion auch als Auditorium interpretiert.

7791 Zum *pulpitum* mit gerader Front cf. oben 443f.

7792 Zu den *pulpita* mit Nischenfront cf. oben 444–451.

7793 cf. oben 443. 445f.

7794 cf. die Zusammenstellung der Bauten oben 445.

7795 Die Front ist nicht erhalten, doch ist es angesichts der Breite des nachgewiesenen Fundaments im westlichen Kontext wahrscheinlich, dass eine Nischenfront vorhanden war.

bezeugt. Nicht Zufall wird es sein, dass alle kleinasiatischen und östlichen Bauten die gerade Form bevorzugten, denn schon die Analyse der offenen Theater in Kleinasien hatte gezeigt[7796], dass dort Nischenarchitekturen für Bühnenfront und Bühnenwand nicht sehr verbreitet waren. Im Odeion des Agrippa in Athenai waren männliche und weibliche Hermen als Dekoration der geraden *pulpitum*-Front verwendet[7797]. In Lugdunum gab es Erotenfriese am *pulpitum*[7798], in Vienna sind der *pulpitum*-Front Reliefs mit antithetischen Greifen zugewiesen worden[7799]. Im Allgemeinen blieben die geraden *pulpitum*-Fronten jedoch ohne besonderen Schmuck, doch wird man davon ausgehen können, dass sie, wie die Bühnenwände, mit Marmor inkrustiert gewesen sind; in Aphrodisias hat sich die Verkleidung gut erhalten, auch im Odeion beim Artemision in Ephesos ist sie nachgewiesen. In Philadelphia ist die *pulpitum*-Front mit flachen Pilastern gegliedert, seitlich finden sich, wie häufig bei Nischen-*pulpita*, Treppenaufgänge auf die Bühne. Auch in Vienna hat es seitlich der geraden Front Treppenaufgänge gegeben[7800].

Die Nischen-*pulpita* zeigen oft, wie dies für kleinere Bauten zu erwarten ist, nur wenige Nischen. In Apollonia (Pojani)[7801], Argos und Epidauros sind es fünf, wobei die Halbrund- und die Rechteckform variieren und Treppen vorhanden sind oder auch fehlen können; eine grosse Variationsbreite bei der Anzahl und Form der Nischen und bei der Anbringung der Treppen auf die Bühne war schon bei den offenen westlich römischen Theatern zu beobachten[7802]. In Argos waren die Nischen mit Mosaiken geschmückt, welche dem zweiten Bauzustand zugewiesen werden. Nur drei Nischen gab es in Tauromenion. Eine grössere Zahl von Nischen weisen die grösseren Odeia in Carthago, Patrai[7803] und Nikopolis (Smirtula)[7804] mit entsprechend längeren *pulpita* auf. In Gortyn ist der mittlere Bereich der *pulpitum*-Front gerade, seitlich gibt es je einen Treppenaufgang und zwei flache Rechtecknischen. Das *pulpitum* im Villenodeion von Pausilypum zeichnet sich durch drei besonders grosse Halbrundnischen aus, seitlich finden sich auch hier Treppen. Wie sich schon bei der Analyse der *scaenae frons* gezeigt hat, ist die Ausgestaltung des Bühnenbereichs bei diesem Bau sehr eigenwillig, doch bewegt sie sich im Rahmen der Typologie der römischen Theaterarchitektur; in der Bauzeit des Odeions[7805], vor dem Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr., sind in den offenen römischen Theater in Italien die ersten Nischen-*pulpita* und die frühesten Nischenfronten der Bühnenwand entwickelt worden.

Es bleiben drei Sonderfälle. In Kos hat die Cavea eine überzogene Form in griechischer Bautradition beibehalten. Entsprechend der schrägen Führung der *aditus* wurde für die niedrige, massiv gebaute *pulpitum*-Bühne die Trapezform gewählt, wie sie für viele hohe Proskenien griechischer Theater in hellenistischer Zeit[7806] und auch für kaiserzeitliche Theater in Kleinasien[7807] zu belegen ist. Einmal mehr zeigt sich so, wie sehr das Odeion in Kos für sich steht und wie eng es mit der griechisch-kleinasiatischen Theaterbautradition verbunden ist. Singulär, aber zweckmässig sind die an den Schmalseiten auf das trapezförmige *pulpitum* führenden Treppen. Auch im theaterförmigen Odeion von Patara hat die niedrige Bühne die Trapezform in hellenistischer Tradition beibehalten, in Kombination mit nach innen zurückweichenden Analemmata[7808]. Zu den jüngsten bekannten Odeia gehört dasjenige in Thessalonike. Um so bemer-

7796 cf. oben 600. 636f.

7797 Ein Teil der Front ist im Agora-Museum rekonstruiert worden, cf. Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 375, Abb. 485–487. cf. auch H. A. Thompson, Hesperia 19, 1950, 66f., Abb. 11, Taf. 46.

7798 cf. Wuillemier, Fouilles de Fourvière a. O. (oben Anm. 3331) 68f., no. 7f., Taf. 17, 5.8.

7799 cf. A. Bruhl, Gallia 20, 1962, 645. Für *pulpita* offener Theater im Westen ist ein Friesschmuck nicht ganz selten nachzuweisen, cf. oben 452f.

7800 Die *pulpitum*-Front ist durch Feuer beschädigt und sehr schlecht erhalten aufgefunden worden, die Treppen sind jedoch zu erkennen, cf. A. Bruhl, Gallia 1962, 643, Abb. 5.

7801 Hier ist die *pulpitum*-Front heute offenbar nicht mehr erhalten, cf. den Plan bei L. Rey, Albania 6, 1939, Taf. 1 und die Ansicht bei Koch, Albanien. Kulturdenkmäler a. O. (oben Anm. 7553) 15, Abb. 9.

7802 cf. oben 447f.

7803 Hier springt die *pulpitum*-Front mit vier Halbrundnischen und zwei seitlichen Treppen etwas in die Orchestra vor, cf. den Plan bei G. Daux, BCH 85, 1961, 680, Abb. 1.

7804 cf. J.-P. Michaud, BCH 97, 1973, 327, Abb. 150. Heute ist die Front wieder aufgebaut, cf. W. Hoepfner, in: E. Chrysos, Nikopolis 1, Proceedings of the first International Symposium on Nikopolis 1984 (1987) 451, Abb. 8. Chrysostomou/Kefallonitou, Νικόπολις a. O. (oben Anm. 5941) 28, Abb. 20.

7805 Die auch vorgeschlagene spätrepublikanische Datierung der Odeions, kann angesichts der hier analysierten Bauformen, die erst in der Theaterarchitektur der augusteischen Zeit herausgebildet worden sind, kaum das Richtige treffen; cf. den Katalogteil *s. v.* Pausilypum, Odeion.

7806 cf. oben 185–187.

7807 cf. oben 609.

7808 Die Ausgräber nehmen eine erste hellenistische Bauphase an, cf. dazu Korkut/Grosche, Patara II 1 a. O. (oben Anm. 3723) 59–65 mit Abb. 91–97. Schon Korkut/Grosche, Festschrift Işik a. O. (oben Anm. 7598) 443. Zu unseren Bedenken gegenüber der frühen Datierung schon hier oben 719 und für eine Argumentation im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Patara, Odeion.

kenswerter ist, dass trotz einer nunmehr festen Bautradition hier für die *pulpitum*-Front eine eigenständige Lösung gewählt worden ist, welche zudem erst mit der sekundären Erweiterung des Odeions zusammengeht[7809]. Aus Gründen, die unbekannt bleiben, ist hier die Bauform des hohen Proskenions hellenistischer Tradition[7810], das in der Kaiserzeit nur bei kleinasiatischen offenen Theatern weiterlebt[7811], mit der Typologie des römisch westlichen Nischen-*pulpitum* verbunden worden. Das Proskenion wies einen festen, auf *latericium*-Bögen abgestützen Boden[7812] auf, die Front war mit fünf hochgezogenen Halbrundnischen und vier entsprechenden Rechtecknischen strukturiert[7813]; in den Ecken der Orchestra setzten zweiläufige, teilweise in seitliche Rechtecknischen integrierte Treppen auf das Proskenion an. Deutlich ist, dass für Thessalonike Bauformen der kleinasiatischen Theater der Kaiserzeit vorbildlich waren, die jedoch eigenständig umgesetzt worden sind.

Im Odeion des Herodes Atticus in Athenai war der mittlere Bereich der Bühnenfront bei der Freilegung nicht erhalten[7814], beim Neubau wurde eine gerade Front mit drei Treppchen auf die Bühne errichtet; worauf diese Rekonstruktion sich abstützt, bleibt offen[7815]. Die 1,25 m hohe und 5 m tiefe *pulpitum*-Bühne des Odeions von Korinthos wurde beim Umbau zur Arena abgebrochen. Im Odeion von Cosa scheint es eine Bühne aus vergänglichem Material gegeben zu haben, jedenfalls hat sie keine archäologischen Spuren hinterlassen. Dagegen ist eine Vorhangeinrichtung nachgewiesen, die einen vorderen Bühnenrand voraussetzt, hinter dem ein Vorhang versenkt werden konnte[7816]. Keine Bühne gab es in den Odeia von Dion und Iasos. In Dion erfolgte der Zugang durch die Bühnentore ebenerdig, in Iasos führten zwei sehr flache Stufen aus den Bühnentoren auf die mit buntem Marmor belegte *aditus*-Fläche vor der *scaenae frons* hinaus.

Der Bühnenboden des *pulpitum* bestand in den westlichen Theatern üblicherweise aus Holzbrettern, welche auf Balken auflagen, welche den Zwischenraum zwischen der Bühnenwand und einer vorderen Auflage überspannten[7817]. Dieselbe Konstruktionsweise wurde selbstverständlich auch in den Odeia angewendet; auf Balken abgestützte Bretterböden sind nachgewiesen in Anemurion, im Odeion des Herodes Atticus in Athenai, in Gortyn, Patrai, Philadelphia, im *theatrum tectum* in Pompeii, in Tauromenion und Vienna. Als Balkenauflager sind wohl auch heute nicht mehr erhaltene Pfeiler vor der Bühnenwand in Apollonia (Pojani) zu verstehen. Daneben gab es jedoch häufiger auch massiv aufgeschüttete *pulpita*, so in Aphrodisias, in Arykanda, im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos[7818], in Kos, Nikopolis (Smirtula)[7819] und Nysa. In Anemurion ist das *pulpitum* sekundär aufgefüllt und mit einem Mörtelboden abgedeckt worden. Auch in Gortyn wurde das *pulpitum* sekundär aufgefüllt und mit einem Ziegelboden ausgerüstet. Dagegen sind Steinböden über einer fest gebauten Tragkonstruktion, wie sie insbesondere bei kleinasiatischen Theatern belegt sind[7820], mit Ausnahme von Thessalonike, auf welches bereits hingewiesen worden ist, nicht bezeugt. Auch Wasserspiele an der *pulpitum*-Front, wie sie bei offenen westlichen Theatern gelegentlich zu beobachten sind[7821], sind in Odeia bisher nicht nachzuweisen. Unerklärt bleibt eine fast quadratische Platte aus grauem Marmor, welche in das *pulpitum* mit weissem Marmorboden in Aphrodisias eingelassen und tiefer fundiert ist; sie soll für die temporäre Aufstellung eines unbekannten Gegenstandes benutzt worden sein[7822].

Vorhangeinrichtungen waren ein verbreitetes Element offener Theater des westlich römischen Typus[7823], während

7809 cf. die Phasenangaben im Plan bei Ph. Papadopoulou, Deltion 19, 1964, Chronika, Abb. 1 neben S. 328. Zum Problem der absoluten Chronologie cf. den Katalogteil *s. v.* Thessalonike, Odeion.

7810 cf. oben 170.

7811 cf. oben 596f.

7812 Fest gebaute Bühnenböden sind bei offenen Theatern erst seit der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. häufiger zu belegen und insbesondere für Kleinasien typisch, cf. oben 651–653. Dort sind auch Böden bekannt, die von Haustein- und von *latericium*-Bögen oder von Tonnengewölben getragen werden, cf. 652f.

7813 cf. P. Adam-Veléni, AErgoMak 11, 1997 (1999) 349, Abb. 6; G. Touchais/S. Huber/A. Philippa-Touchais, BCH 124, 2000, 931, Abb. 202.

7814 Den Erhaltungszustand dokumentiert F. Versakis, Ephem 1912, 162, Abb. 1; 164, Abb. 2.

7815 Zum Erhaltungszustand cf. Picard, L'acropole d'Athènes a. O. (oben Anm. 7788) Taf. 84 (Bühnenhauskomplex innen). Taf. 85 (Bühne und Ostteil der Cavea). Auch Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 382, Abb. 495, wo keinerlei Spuren der *pulpitum*-Front zu erkennen sind.

7816 Die vom Ausgräber als Einlassungen für Stützen einer hölzernen Bühne interpretierten Öffnungen müssen auf Grund der charakteristischen Form zu einer Vorhangeinrichtung gehört haben; cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Cosa. Zur Vorhangeinrichtung allgemein oben 456–470, zu Vorhängen in den Odeia hier unten 737.

7817 cf. oben 441.

7818 cf. den 1908 dokumentierten Zustand bei Bier, Bouleuterion at Ephesos a. O. (oben Anm. 7585) 9, Abb. 1, wo der Bühnenboden aus Marmor noch zum guten Teil erhalten ist.

7819 cf. den Zustand vor der Erneuerung der *pulpitum*-Front bei J.-P. Michaud, BCH 97, 1973, 327, Abb. 150.

7820 cf. oben 651–653.

7821 cf. oben 451. 453.

7822 Bier, in: Aphrodisias Papers 4 a. O. (oben Anm. 5883) 151 mit Abb. 6.

7823 cf. oben 470f.

sie bei den Theatern im östlichen Reichtsteil eher selten blieben[7824]. Wie die erhaltenen Monumente zeigen, gehörten Vorhangeinrichtungen nicht zur Standardausrüstung der Odeia. Nachgewiesen sind sie im Odeion des Herodes Atticus in Athenai, in Cosa, Korinthos, Lugdunum, Nikopolis (Smirtula), Patrai, im *theatrum tectum* in Pompeii und in Vienna. Für die beiden gallischen Odeia sind sie, wie in den offenen Theatern, selbstverständliche Einrichtungen. In Korinthos ist der Vorhang bei der Erneuerung des Baus durch Herodes Atticus eingebaut worden. Soweit dies noch fassbar ist, kommen nur Vorhangeinrichtungen mit einer einzigen Reihe von Antenneneinlassungen vor. Im Odeion des Herodes Atticus sind acht Einlassungen für Vorhangantennen gefunden worden[7825]. In Korinthos, wo es ebenfalls acht Antenneneinlassungen gab, ist auf der Westseite im Hyposkenion eine Manöverkammer vorhanden, in welcher die Lagerung für eine senkrechte Windenachse beobachtet wurde[7826]. In Nikopolis (Smirtula), wo der Vorhanggraben 0,87 m breit und 2,82 m tief ist, lag die Manöverkammer auf der Ostseite. In Patrai sind sechs Einlassungen vorhanden. Im *theatrum tectum* von Pompeii ist auf der Ostseite ebenfalls die Manöverkammer gefunden worden, die Tiefe des Vorhanggrabens reicht bis 1,9 m unter die Orchestra[7827] hinab. In Vienna gab es insgesamt zehn Einlassungen für Antennen.

Das Bühnengebäude

Die Theater des römisch westlichen Typus haben einen geschlossenen Grundriss, d. h. die Breite des Bühnengebäudes entspricht derjenigen der Cavea. Für die Analyse der Bühnengebäude in Italien und im Westen wurde bereits eine Grundrisstypologie erarbeitet[7828]. Ein vollständigen Grundrisstypus nach dieser Typologie schliesst neben dem *pulpitum* und der *scaenae frons* auch *parascaenia*, *basilicae*, ein *postscaenium*, Treppenhäuser und eine *porticus post scaenam* ein[7829]. Daneben sind verschiedenste reduzierte Grundrissformen belegt, mehrere der genannten Elemente können fehlen[7830]. Neben dem geschlossenen Gesamtgrundriss sind auch im Westen, etwa in Nordafrika[7831], und insbesondere im östlichen Reichsteil[7832] zahlreiche Theater bekannt, bei welchen die Breite des Bühnengebäudes deutlich hinter der Caveabreite zurückbleibt. Diese Gegebenheiten sind bei der Analyse der Bühnengebäude der Odeia mit zu berücksichtigen. Für die Odeia steht jedoch als zentraler Aspekt, der sich auf die Ausgestaltung des Bühnengebäudes direkt auswirken muss, die Notwendigkeit der Überdachung von Bühne und Zuschauerbereich im Vordergrund. Es geht darum, bühnenseitig Auflager für die einzelnen Dachträger zu schaffen, die mit den Auflagern hinter dem Zuschauerbereich korrespondierten; gleichzeitig soll die Spannweite, die dem Radius der Cavea zusammen mit der Bühnentiefe entspricht, möglichst gering gehalten werden. Wie festgehalten worden ist, sind bei den Odeia zwei Grundrisstypen zu unterscheiden[7833], welche unterschiedliche Anforderungen an die Dachkonstruktion stellen, worauf noch zurückzukommen sein wird. Es ist somit angezeigt, die Analyse der Bühnengebäude getrennt nach den Grundrisstypen durchzuführen.

Zunächst werden die Odeia mit rechteckigem Grundriss betrachtet. Hier sind Dachkonstruktionen möglich, bei welchen die Bühnenseite eine tragende Funktion hat, aber auch solche, wo die Seitenwände des Rechtecks die Dachlast tragen[7834]. Für Anemurion, Apollonia (Pojani), Argos, für das Odeion des Agrippa in Athenai, für Bargylia, Cosa, Dion, Epidauros, Iasos, Kos, Nikopolis am Istros, Nysa, Pausilypum, für das *theatrum tectum* in Pompeii für Selinos Traianopolis und Serdica sind Aussagen möglich. Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass hier die Anzahl zusätzlicher Räume beschränkt bleibt. Dies versteht sich aus der bautypologischen Tradition, denn die Rechteckbauten setzten, wie schon festgehalten worden ist[7835], die Tradition der hellenistischen Rathausarchitektur fort und waren nur in geringerem Mass vom Vorbild der offenen Theater geprägt. In Apollonia (Pojani), Dion und Nysa, wohl auch in Bargylia fehlen Zusatzräume vollständig. In Apollonia (Pojani) öffnet sich der Bau mit einer dreistufigen ionischen Vorhalle auf einem Stufenunterbau auf den Vorplatz, bei den ande-

7824 cf. oben 470f.

7825 Sie sind als grosse quadratische Gruben auf der Aufnahme vor dem Neubau des Odeions bei Picard, L'acropole d'Athènes a. O. Taf. 84 teilweise sichtbar. Eine Manöverkammer ist nicht zu erkennen. cf. auch F. Versakis, Ephem 1912, 166 mit Abb. 1.

7826 cf. O. Broneer, Corinth 10: The Odeum (1932) 61, Abb. 39. Für vergleichbare Anlagen in offenen Theatern cf. oben 468–470.

7827 Zur Vorhangeinrichtung im *theatrum tectum* von Pompeii, welche zu den ältesten bekannten ihrer Art gehört, schon oben 460.

7828 cf. oben 475–478.

7829 So oben 478.

7830 Die verschiedenen Möglichkeiten wurden oben 475. 478-485. 486–493 ausführlich diskutiert.

7831 cf. oben 559.

7832 cf. oben 595.

7833 cf. oben 715–718.

7834 cf. hier unten 741f.

7835 Dazu oben 715.

ren beiden Bauten auf eine *porticus*-Anlage[7836], die in einen urbanistischen Gesamtkontext gehört und nicht als *porticus post scaenam* angesprochen werden kann, auch wenn sie diese Funktion mit übernimmt. Ein *postscaenium* als einzigen zusätzlichen Raum gibt es in Anemurion, in Iasos, in Kos und im *theatrum tectum* in Pompeii, das *postscaenium* war für einen szenischen Aufführungsbetrieb nötig, doch konnten natürlich auch hinter der Bühnenwand liegende Hallen wie in Nysa das Auftreten der Schauspieler durch die Bühnentore gewährleisten. Bei den genannten vier Bauten war der *postscaenium*-Bereich nicht ins Dachsystem des Odeions integriert, sondern durch ein besonderes Pultdach überdeckt. Bautechnisch ist dies sinnvoll und bringt keinerlei Nachteile. In Anemurion und Kos ist das *postscaenium* weniger lang als die Front des ganzen Baus[7837]. In Selinos Traianopolis gab es seitlich je einen Flügelraum, der auch von aussen zu betreten war; offen ist, ob auch ein *postscaenium* mit einem eigenen Dach vorhanden war. In Serdica scheint es nur Flügelräume gegeben zu haben; der Bereich hinter der Bühnenwand ist allerdings nicht untersucht worden. In Hippos hat es nur Flügelräume gegeben, ein *postscaenium* fehlt[7838]. Nur Flügelräume, die von den *aditus* her zu betreten waren, sind auch in Pausilypum vorhanden. In der grossen Rundnische, die sekundär eingebaut worden ist[7839], scheint in der *scaenae frons* auch kein mittleres Bühnentor vorhanden zu sein[7840]; die Bühne wäre dann nur von den Seitenräumen her zu bespielen, wo jedoch auf dem schematischen Plan[7841] ebenfalls keine Tore eingetragen sind .

Ein *postscaenium* in der Form eines langgestreckten Saales und Flügelräume neben der Bühne, die man als *parascaenia* bezeichnen kann, gab es in Argos 1, in Nikopolis am Istros und in Epidauros. In Argos 1 sind nur die Flügelräume in das Dachsystem eingeschlossen, das zu ergänzende *postscaenium* muss ein eigenes Dach gehabt haben. In Nikopolis am Istros ist wohl der Zuschauerbereich zusammen mit der Bühne unter einem Dach vereinigt gewesen, die daran angrenzenden Räume, damit auch das *postscaenium* und die seitlichen Räume waren für sich überdacht. Das selbe Prinzip der Überdachung findet sich auch in Epidauros wieder; das *postscaenium* und die Flügelräume sind hier aussen an den Kernbau angefügt. Beim Umbau sind im Odeion von Argos 2 aussen neben die Flügelbauten Treppenhäuser gesetzt worden[7842]; solche Treppenhäuser führten bei den offenen Theatern einerseits auf die *tribunalia* hinauf, andererseits auch ins Obergeschoss des Bühnengebäudes. In Argos 2 müssen sie der Erschliessung des erweiterten Caveabereichs gedient haben. Beim Umbau zu einem Odeion mit theaterförmigem Grundriss musste das ganze Dachsystem vollständig neu konzipiert werden, die Spannweite wurde beträchtlich vergrössert; auch die Treppenhäuser waren in das Dachsystem integriert.

Unter den rechteckigen Odeia am besten erforscht ist dasjenige des Agrippa in Athenai[7843]. Auch hier ist nur der Kernbereich mit der Bühne und der Cavea mit einem grossen Dach überspannt, zusätzlich auch die *porticus in summa cavea*; konstruktiv bot dies keine Schwierigkeiten, da wohl nur zwei zusätzliche Binderelemente erforderlich waren, um den Saal zu verlängern. Als *postscaenium* diente ein Raum, der über eine Vorhalle ähnlich wie in Apollonia (Pojani) von aussen zu betreten war, und auch die seitlichen Langräume und den rückseitigen Raum erschloss, welche im Untergeschoss als *cryptoporticus*, im Obergeschoss als *porticus* konzipiert waren. Trotz der Zweigeschossigkeit sind diese Annexräume, welche von einem gemeinsamen, umlaufenden Pultdach gedeckt waren, deutlich niedriger als der sehr hohe Kernsaal des Odeions. In Cosa schliesslich ist ebenfalls nur der Kernbereich mit den Zuschauersitzen und der Bühne unter einem grossen Dach zusammengefasst, die verbleibenden Grundrissteile der umgebauten Basilica wurden auch hier als Resträume mit niedrigen Pultdächern geschützt[7844].

Bei den theaterförmigen Odeia kam dem Bühnengebäude als ganzem ein grösseres konstruktives Gewicht zu. Hier musste das Dach immer auch auf den Bühnenbereich abgestützt werden. Für eine genauere Analyse stehen die Bauten in Aphrodisias, Arykanda, das Odeion des Herodes Atticus in Athenai, Carthago, das Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, Gortyn, Kibyra, Korinthos,

7836 In Dion ist die Hallenanlage jedoch wohl nur ergänzt, cf. den Katalogteil *s. v.* Dion, Odeion.

7837 In Anemurion ist das *postscaenium* daher zu Unrecht als sekundär bezeichnet worden, cf. den Katalogteil *s. v.* Anemurion, Odeion.

7838 cf. die Aufnahmen und den Plan bei A. Segal, EtTra 25, 2012. Wegen des ungenügenden Erhaltungszustandes bleibt offen, ob es in der Bühnenwand Türen gegeben hat. Von einer Architekturordnung sind offenbar keine Reste vorhanden.

7839 cf. De Caro, I Campi Flegrei a. O. (oben Anm. 7536) 48.

7840 Die Bühnenwand ist allerdings kaum über die Höhe des *pulpitum* hinauf erhalten, cf De Caro, I Campi Flegrei a. O. 46, Abb.; das Vorhandensein eines mittleren Tores kann wohl nicht mit Sicherheit ausgeschlossen werden.

7841 cf. Günther, Pausilypum a. O. (oben Anm. 3406) 33, Abb.

7842 cf. die Pläne bei Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. (oben Anm. 311) Taf. 6. 7.

7843 cf. für das folgende insbesondere die Grundrisse und Schnittzeichnungen bei H. A. Thompson, Hesperia 19, 1950, Taf. 18f.

7844 Eine Vorstellung vermittelt der Schnitt bei Brown/Richardson/Richardson jr., Cosa 3 a. O. (oben Anm. 7497) 242, Abb. 77.

Lugdunum, Mantineia, Nikopolis (Smirtula), Paphos, Patara, Patrai, Philadelphia, Sagalassos, Thessalonike, Verona und Vienna zur Verfügung. Mit Arykanda und Kibyra sind Bauten ohne jeglichen zusätzlichen Raum neben der Bühne und der Bühnenwand bekannt; in Arykanda öffnen sich die Bühnentore aussen ebenerdig auf die Nordhalle der Agora, in Kibyra, wo der Bereich nicht freigelegt ist, dürfte es eine *porticus post scaenam* gegeben haben. In Thessalonike sind ebenfalls keine zusätzlichen Räume vorhanden, die hohe Bühne ist an die Rückwand der älteren zweischiffigen Südwesthalle der Agora angelehnt; dahinter ist ein Abschnitt des inneren Hallenschiffs mit Mauern als *postscaenium* abgeteilt. Im Odeion im Gymnasion von Pergamon, wo keine Bühne nachgewiesen ist, lag das Dach auf der besonders stark ausgebildeten Trennwand zum davor liegenden Säulenhof auf. Nur ein langes schmales *postscaenium* ist auch in Aphrodisias, im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos und in Gortyn vorhanden. Im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos war das an den Schmalseiten offene *postscaenium* wohl nicht überdacht und nicht viel mehr als ein Zwischenraum vor der dahinter liegenden Hallenrückwand. In Gortyn sind an den Schmalseiten Türen angebracht. In Aphrodisias sind die Schmalseiten bis auf grosse Fenster geschlossen, an den Flügeln öffnen sich Türen nach hinten, welche den Zugang zu einem Treppenhaus eröffnen, welches im Winkel nach oben und aussen ansteigt; in der Rückmauer des *postscaenium* sind sieben Toröffnungen angebracht. In der Rückmauer liegen senkrechte Fallleitungen aus Tonröhren, welche das Regenwasser des Pultdaches über dem *postscaenium*, aber auch des Südteils des Odeiondachs abzuleiten hatten. An allen drei Orten liegt hinter dem Odeion eine öffentliche Hallenanlage, auf welche sich die Türen des *postscaenium* öffnen.

Eine Reihe von Odeia, nämlich Korinthos, Paphos, Patrai und Vienna, scheinen dem vollständigen Grundrisstypus[7845] mit *parascaenia*, *postscaenium*, Treppenhäusern und seitlichen *basilicae* zu folgen. Allerdings gab es in Paphos, wo statt dessen *aditus*-Zugänge im Winkel angeordnet sind, keine Treppenhäuser; Treppenaufgänge sind in Patrai nachzuweisen, allerdings in einer unüblichen Position in den Innenecken des *postscaenium*, sie haben auf die mittlere *praecinctio* geführt[7846]. Treppenhäuser waren vielleicht auch in Korinthos, wo der Bereich schlecht erhalten ist, und in Vienna vorhanden. Wahrscheinlich gehört auch das Odeion von Mantineia, wo die *basilicae* hinter den langgezogenen *parascaenia* zu liegen scheinen, in diese Gruppe, doch ist der einzige bekannte Plan[7847] sehr schematisch und mit Hilfe der heute noch vorhandenen spärlichen Baureste nicht zu überprüfen. Schwierig zu beurteilen ist das schlecht erhaltene Bühnenhaus in Lugdunum, wo deutlich ist, dass es seitlich der *pulpitum*-Bühne und der *scaenae frons* (nur auf der Nordseite erhalten) *parascaenia* und grosse Räume mit Nischen im Untergeschoss gab, die wohl als *basilicae* zu interpretieren sind, dazu ganz aussen Doppelräume, die als Treppenhäuser gedient haben können. Hinter dem sehr breiten Fundament für die Bühnenwand liegt auf einem deutlich tieferen Niveau eine *porticus post scaenam* mit einer Nischengliederung an der Rückwand; von hier aus war das Niveau der Bühne nicht direkt zu erreichen, Auftritte durch die Bühnentore waren nicht möglich. Aus aufführungstechnischen Gründen muss daher angenommen werden, dass hinter der Bühnenwand auf dem breiten Fundament ehemals auch ein schmales korridorartiges *postscaenium* vorhanden war, das bei einer Gesamtbreite des Fundaments von 5,4 Meter auch Platz finden konnte. Lugdunum stellt sich damit in die Reihe der Bühnengebäude mit vollständigem Grundriss.

In Nikopolis (Smirtula) sind neben der *pulpitum*-Bühne *parascaenia* angeordnet, dazu war ein nur teilweise bekanntes *postscaenium* vorhanden, welches die ganze Länge des Bühnengebäudes eingenommen hat und mit einem besonderen Pultdach überdeckt war; *basilicae* waren nicht vorhanden[7848]. In Carthago und in Philadelphia sind ein *postscaenium* in der Form eines langen Saales und *parascaenia* neben der Bühne vorhanden, auf *basilicae* wurde auch hier verzichtet. In Carthago scheint es zudem eine rechteckige vierseitige *porticus post scaenam* gegeben zu haben, während sich der Bau in Philadelphia an eine öffentliche *quadriporticus* angelehnt hat. In den seitlichen Flügeln des *postscaenium*, welches mit einem eigenen Tonnengewölbe überdeckt war, öffneten sich in Philadelphia die beiden Zugänge ins Odeion. In Patara gibt es seitlich des *postscaenium*-Saals je zwei Nebenräume, die inneren öffnen sich mit Türen in das *postscaenium* und nach aussen und sind demnach Verbindungsräume; auch aus dem *postscaenium*-Saal scheinen sich Türen nach aussen zu öffnen. Die Funktion der äusseren Räume ist nicht bekannt. Für die

[7845] Zu diesem oben 475. 478.

[7846] cf. G. Daux, BCH 86, 1962, 750, Abb. 19.

[7847] cf. G. Fougères, BCH 14, 1890, Taf. 18.

[7848] Die Zuverlässigkeit des zuletzt veröffentlichten Plans bei Chrysostomou/Kefallonitou, Νικόπολις a. O. (oben Anm. 5941) 29, Abb. 21 ist im Einzelnen nicht zu überprüfen. Wie die dort eingetragenen schmalen seitlichen Räume aussen neben den *parascaenia* zu interpretieren sind, bleibt offen.

Odeia in Sagalassos und Verona kann bloss festgehalten werden, dass es nicht näher zu bestimmende zusätzliche Räume gegeben hat.

Einen besonderen Grundriss für das Bühnengebäude weist das Odeion des Herodes Atticus in Athenai auf. Auch hier sind, wie sich an den Dimensionen der Mauern ablesen lässt, nur die Cavea und die Bühne mit der Bühnenwand in die einheitliche Überdachung einbezogen. In den seitlichen Zwickeln, wo sonst die *basilicae* angeordnet sind, finden sich monumentale Treppenhäuser, welche auf die Cavea hinaufführten und direkt vom Vorplatz durch je zwei Tore zugänglich waren. Davon unabhängig ist hinter der massiven Bühnenwand, welche das Dach mit stützte, ein korridorartiges *postscaenium* angefügt, das gegenüber der übrigen Fassade vorsprang und mit einer eigenen Längstonne überdeckt war; es war zweifellos, wie schon Versakis gesehen hat, eingeschossig[7849]. Eine Anordnung von Treppenhäusern vor den Flügeln der Cavea lag konstruktiv nahe. Sie findet sich ähnlich auch bei den westlichen Theatern in Arausio und Verona[7850], während bei einigen kaiserzeitlichen kleinasiatischen Theatern wie etwa Aspendos die Treppenaufgänge in den Bühnenhausflügeln untergebracht sind[7851]. Dank der vergleichsweise guten Erhaltung lässt sich von der Fassade des Odeions des Herodes Atticus in Athenai ein gutes Bild gewinnen[7852]; allerdings ist der vorspringende Baukörper des *postscaenium* im Aufgehenden kaum erhalten.

Bei den übrigen Odeia lässt sich zur Fassade nicht allzu viel aussagen. Nur in Kibyra sind Teile des Obergeschosses der Fassade erhalten[7853], welche zeigen, dass hier fünf grosse und zwei schmale Fenster vorhanden waren, die man sich als Bogenfenster wie beim Odeion des Herodes Atticus in Athenai vorstellen wird. In Korinthos soll die Aussenfassade des Bühnengebäudes im Erdgeschoss aus Bogenarkaden mit niedrigen Zwischenmauern bestanden haben, im Obergeschoss werden Fenster angenommen[7854]. Oft war die Fassade der Odeia, wie bei der Besprechung im Einzelnen schon erwähnt, von jedenfalls im unteren Teil einer davor stehenden Säulenhalle ganz verdeckt, z. B. in Arykanda und Iasos[7855]. In Anemurion und Kos trat, wie beim Odeion des Herodes Atticus in Athenai, das *postscaenium* als Baukörper aus dem Block des Hauptbaus heraus, und überall dort, wo die Hinterräume der Bühne, wie dies ja üblich war, nicht in den Bereich des Hauptüberdachung mit einbezogen waren, setzten sich diese optisch schon dadurch vom Hauptbau ab, dass sie nur eingeschossig waren, hierher gehören viele der besprochenen Odeia, darunter auch solche mit theaterförmigem Grundriss wie Aphrodisias oder Philadelphia[7856]. Im Obergeschoss konnten so, wie in Kibyra, Fenster angebracht gewesen sein, soweit sich dies mit der *scaenae frons* im Innern verbinden liess; solche Fenster im Obergeschoss der Fassade sind allerdings, abgesehen vom Odeion des Herodes Atticus in Athenai, kaum nachzuweisen. Sie sind jedoch allein aus Gründen der Innenbeleuchtung der Odeia nicht nur an der Bühnenfront, sondern auch an den Oberwänden der Cavea sowohl bei den rechteckigen Odeia[7857] wie bei den theaterförmigen Odeia vorauszusetzen.

Das Odeion des Agrippa in Athenai war ein freistehender Bau mitten auf der Agora. Der repräsentativen Position entsprach eine sehr sorgfältig gestaltete Architektur, die sich im Einzelnen hat rekonstruieren lassen[7858]. Für die Baugeschichte der Odeia war das Odeion des Agrippa mit seinen vierseitig umlaufenden Vorbauten jedoch nicht typenbildend.

Die Überdachung

Odeia sind *per definitionem*, wie eingangs festgehalten worden ist[7859], überdachte Theater des westlich römischen Typus. Die Odeia sind oben[7860] zusammengestellt, alle nicht überdachten und insbesondere auch alle fraglichen Bauten sind ausgeschieden worden. Auf die dort erarbeitete Zusammenstellung von 58 Odeia stützt sich, wie in den vorangehenden Kapiteln, die hier folgende Diskussion der Monumente ab. Es geht im Folgenden nicht mehr darum, zu überprüfen, ob die als Odeia identifizierten Bauten überdacht waren, sondern nur darum, eine Vorstellung von der Art der Überdachung zu gewinnen.

Mit der Dachkonstruktion der Odeia hat sich bisher nur R. Meinel eingehender auseinandergesetzt[7861]. H. Schmidt

7849 cf. die Schnittzeichnung bei F. Versakis, Ephem 1912, Taf. 11.

7850 cf. oben 363.

7851 cf. oben 631.

7852 Für den Erhaltungszustand cf. Picard, L'acropole d'Athènes a. O. (oben Anm. 7788) Taf. 83.

7853 cf. De Bernardi 1, 29, Abb. 40f.; 33–35, Abb 50–54, Taf. 11.

7854 cf. Broneer, Corinth 10 a. O. (oben Anm. 7826) 37; Reste sind allerdings nicht erhalten.

7855 cf. die Schnittzeichnung bei Parapetti, in: Iasos a. O. (oben Anm. 7711) 114, Abb. 20.

7856 cf. die Schnittzeichnung bei Butler, Ancient architecture in Syria a. O. (oben Anm. 5239) II, A 1, 51, Abb. 34.

7857 Im Rechteckbau in Iasos gab es in der hoch erhaltenen Rückwand keine Fenster, wohl aber in den Seitenwänden. cf. den Katalogteil *s. v.* Iasos, Odeion und die Ansichtszeichnung bei D. Levi, ASAtene 45/46, 1967/68, 546, Abb.9.

7858 cf. das Modell des ursprünglichen Baus im Museum der Agora bei Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 369, Abb. 474.

7859 cf. hier oben 703.

7860 cf. hier oben 707f.

7861 cf. Meinel, Odeion a. O. (oben Anm. 7415) 342–352.

hat dort in einem Anhang[7862] einen rechnerischen Nachweis für eine Dreiecksbinderkonstruktion vorgelegt, wie sie für theaterförmige Odeia angenommen wird. Für die Überdeckung grösserer Spannweiten wurden in der antiken Architektur Binderkonstruktionen gewählt[7863], eine Konstruktionsweise[7864], welche auch Vitr. V 1, 9 erwähnt und als *transtra cum capreolis* bezeichnet[7865]. G. C. Izenour[7866] hat Rekonstruktionen von Dächern verschiedener antiker Gebäude vorgelegt; hier sind nur seine Vorschläge für einzelne Odeia mit zu berücksichtigen. Izenour hat die zwölf Jahre früher veröffentlichte Studie von R. Meinel nicht zur Kenntnis genommen[7867]. Auch sonst ist das Buch, das seinen Autor als einen wenig mit der antiken Architektur vertrauten Architekten erweist, nur mit grosser Umsicht heranzuziehen[7868]. Es hat in der archäologischen Forschung daher auch eine eher kritische Aufnahme gefunden[7869].

Binderkonstruktionen sind tragende Dachelemente, die in sich verbunden sind und auf der Trägerkonstruktion aufruhen. Die Dachlast wird dadurch ohne seitlichen Schub irgendwelcher Art senkrecht nach unten abgeleitet[7870]. Ein seitlicher Schub wäre bei tragenden Mauern, die teilweise aus Quaderwerk, teilweise aus *opus caementicium* bestanden und keinerlei seitliche Ableitung der Schubkräfte vorsahen, konstruktiv unwillkommen[7871]. Unnötig zu sagen, dass von der originalen Binderkonstruktion oder gar von ganzen Dächern keinerlei direkte Zeugnisse erhalten sein können. Es muss im Folgenden daher darum gehen, bei den einzelnen Bauten an Hand der erhaltenen Strukturen und der Pläne die Auflagepunkte für die einzelnen Binder zu identifizieren. Dadurch wird es bei vielen Bauten möglich sein, die Dachsysteme zu rekonstruieren. Bei der folgenden Untersuchung der Dachgestaltung ist wiederum zwischen den Odeia vom Rechtecktypus und den theaterförmigen Odeia zu unterscheiden[7872].

Die Dächer der rechteckigen Odeia

Der Grundriss des überdeckten Innenraums ist zum Teil dem Quadrat angenähert, zum Teil rechteckig und mehr oder weniger gestreckt. Dem Quadrat angenähert sind das *theatrum tectum* in Pompeii und die Odeia in Iasos, Kos, Nysa, Serdica, wohl auch Bargylia und Knidos. Eine deutlich hochrechteckig gestreckte Form mit einer Bühne auf einer Schmalseite haben die überdachten Säle des Odeions des Agrippa in Athenai und des Baus in Epidauros sowie wohl auch in Olympia[7873] und Rhodos. Querrechteckig mit der Bühne auf einer Langseite sind die Säle der Odeia in Anemurion, Argos 1, Dion, Nikopolis am Istros und Oinoe; auch das Odeion in Selge dürfte angesichts der Position der drei Zugangstore hierher gehören. Dazu kommen die Sonderfälle von Apollonia (Pojani), Cosa und Pausilypum.

Bei den Odeia des rechteckigen Typus kann grundsätzlich davon ausgegangen werden, dass die Binderkonstruktion jeweils die kürzere Spannweite überdeckte und die tragenden Seiten somit die Langseiten des Grundrechtecks waren, auch da, wo keine besonderen Mauerverstärkungen vorhanden sind. Bei den hochrechteckigen Grundrissen

7862 H. Schmidt, Festigkeitsnachweis für eine von Dreiecksbindern getragene Satteldachkonstruktion unter Anpassung an die halbkreisförmige Umfassungswand des Odeions (Beispiel: Odeion von Aphrodisias), in: Meinel, Odeion a. O. 371–420.

7863 Zum Aufkommen der Binderkonstruktion in der griechischen Architektur des Westens cf. Mertens, Der Tempel von Segesta a. O. (oben Anm. 5241) 169 mit Anm. 552.

7864 Zu antiken Bindertechnik schon Sackur, Vitruv a. O. (oben Anm. 2253) 123–143; auch Krischen, Antike Rathäuser a. O. (oben Anm. 7826) 16 und Taf. 1. 5. 18–20.

7865 Dazu im Einzelnen Sackur, Vitruv a. O. 124f.; cf. auch Meinel, Odeion a. O. 342f.

7866 cf. Izenour, Roofed Theaters a. O. (oben Anm. 3589).

7867 Sie ist jedenfalls in der allgemeinen Bibliographie a. O. 223–225 nicht aufgenommen!

7868 So ist die vorgeschlagene Überdachung des Theaters von Buthroton unsinnig, nicht in erster Linie, weil es sich um ein offenes Theater handelt, cf. dazu den Katalogteil. *s. v.* Was bedenklich stimmt, ist der Umstand, dass Izenour der Aufrissrekonstruktion a. O. 98, Abb. 2, 6 e-f, einen von ihm 'ergänzten' Plan, a. O. 98, Abb. 2, 6 d, zu Grunde legt, welcher mit dem erhaltenen Baubestand kaum etwas gemeinsam hat! Er hat die topographischen Gegebenheiten nicht zur Kenntnis genommen. Zum Theater in Buthroton jetzt O. J. Gilkes, The Theatre at Butrint. Luigi Maria Ugolini's Excavations at Butrint 1928–1932 (Albania Antica 4), BSA Suppl 35 (2003).

7869 Gros, L'architecture romaine 316 hat zu Recht unterstrichen, dass die von Izenour vorgelegten Rekonstruktionen in den erhaltenen Bauresten meist nur wenig Bestätigung finden: *À manier avec la plus extrème prudence malgré le caractère séduisant de l'illustration*. cf. im Einzelnen die Rezension von P. Gros, AntCl 64, 1995, 522f. Sehr kritisch ist auch die Besprechung von M. Janon, Classical Views 38, n. s. 13, 1994, 268–272. Positiv dagegen I. M. Barton, ClR 44, 1994, 178f. Zur Kritikfähigkeit Izenours cf. das Motto seiner Veröffentlichung a. O. VI!

7870 Diese Eigenschaft der Binderkonstruktion betont auch Meinel, Odeion a. O. 348.

7871 Ein seitlich gegen die Mauern abgestütztes Dach, wie es Izenour, Roofed Theaters a. O. 82, Abb. 2, 3 e, vorschlägt, scheint daher wenig wahrscheinlich, – auch wenn die Rekonstruktionszeichnung sehr gefällig ist. Kritisch zur Rekonstruktion auch P. Gros, AntCl 64, 1995, 522f.

7872 Zu den beiden Grundrisstypen hier oben 715–718. Unklar bleibt auf Grund des Forschungsstandes die Zuordnung für Laodikeia und für das *theatrum tectum* von Neapolis.

7873 Für diesen Bau ist die Lage der Bühnenwand nicht bekannt; damit bleibt auch die Tiefe des zu vermutenden *postscaenium* offen.

lag der First des Satteldaches senkrecht zur Bühne. In Epidauros[7874] und in Olympia[7875] sind an den Längsseiten an den Auflagepunkten der Binderelemente Pfeiler aussen an die Wand gelegt. In Epidauros waren danach sechs Dreieckbinder vorhanden, der Abstand zwischen den Binderelementen lag bei etwa 4,5 Metern. In Olympia sind auf dem Plan an der östlichen Längswand zwei, an der westlichen ein Pfeiler zu erkennen. Man wird davon ausgehen, dass an der Ostwand in regelmässigem Abstand zwei weitere Pfeiler zu ergänzen sind. Dann sind für das Dach insgesamt drei Dreieckbinder mit einem Abstand von etwas weniger als fünf Metern zur Verwendung gekommen. Auch für das Odeion des Agrippa in Athenai[7876] ist ein solches Dach rekonstruiert worden[7877]. Die Binder waren wohl in Korrespondenz mit den Wandpfeilern des Obergeschosses verlegt. Das ergäbe sechs Binder über dem Bühnenbereich mit der Cavea, mit einem Binder über der Rückhalle und einen Binderabstand in der Grössenordnung von vier Metern. Nur in Rhodos, wo vom Bühnengebäude kaum Reste vorhanden sind, geben die erhaltenen Baureste keine Hinweise auf die Art der Dachgestaltung.

Bei den querrechteckigen Sälen verlief der Dachfirst parallel zur Bühne, was zur Folge hatte, dass die eine Traufseite des Daches an die Fassade zu liegen kam. Bei keinem der oben genannten Bauten dieser Form begegnen zusätzliche äussere Wandverstärkungen, welche es erlauben würden, eine genauere Vorstellung von der Dachkonstruktion zu gewinnen. Doch ergeben die Bühnentore Hinweise. In Dion scheint es vier Binder gegeben zu haben, der Binderabstand lag dann etwas über 5 Metern. Auch in Argos 1 war die Anzahl der Binder wohl vier, mit einem Abstand von etwa 5, 2 Metern. In Anemurion schliesslich waren wohl sechs Binder vorhanden, mit einem Abstand von gegen 4,5 Metern. Sechs Binder, die je äussersten auf den Kammermauern neben der Bühnenfront aufliegend, muss es auch in Selinos Traianopolis gegeben haben; der Abstand zwischen den Bindern dürfte bei etwa 4,5 Metern gelegen haben. In Nikopolis am Istros wird man vermuten, dass die sehr regelmässig angeordneten Sockel für die Säulen der *scaenae frons* mit den Dachbindern korrespondiert haben[7878]. Für das Dach wären in diesem Fall sechs Dreieckbinder nötig gewesen, die in einem Abstand von weniger als vier Metern verlegt worden wären.

Unter den Odeia, deren Grundrisse dem Quadrat angenähert sind, sind die Bauten in Iasos,[7879] Kos und Nysa querrechteckig, der Dachfirst verlief parallel zur Bühne; auch hier lag somit eine Traufseite des Daches an der Fassade. Bei allen drei Bauten ist denn auch die Bühnenwand mit massiven Pfeilern verstärkt, welche die Binder trugen. In Kos, wo der Bühnenbereich nur einen Teil der Gebäudebreite einnimmt, sind seitlich weitere Pfeiler vorhanden. Insgesamt hat es hier acht oder wohl eher zehn Binder gegeben, wobei die äussersten direkt vor der Wand standen; der Binderabstand lag bei 3,5 Metern. Bemerkenswert ist in Kos, dass auch an den Schmalseiten, wo keine Binderlasten abzufangen waren, die Mauern aussen mit Pilastern gegliedert sind. Sie sollten offenbar dazu beitragen, den seitlichen Schub der über Gewölben errichteten Cavea mit aufzufangen[7880]. Dazu kamen wohl ästhetischen Gründe: die drei Aussenansichten des Baus wurden einander angeglichen. In Nysa sind an der Rückwand des Gebäudes wiederverwendete aufrecht stehende Doppelhalbsäulen verbaut[7881], die aber keine tragende Funktion übernommen haben können; sollten sie die Lage der Binder anzeigen, wäre das Odeion in Nysa mit nur vier Bindern in einem Abstand deutlich mehr als fünf Metern ausgekommen. In Iasos ermöglicht der erhaltene Grundriss[7882] eine Rekonstruktion mit acht Bindern, die dann in einem Abstand von nur 2,5 Metern verlegt waren; wahrscheinlicher ist jedoch wohl eine Lösung mit sechs Bindern im Abstand von etwa 3,5 Metern. Querrechteckig war auch Serdica, doch erlaubt der Erhaltungszustand keine weiteren Schlüsse.

Als einziger Bau mit dem Quadrat angenähertem Grundriss ist der überdachte Innenraum im *theatrum tectum* in Pompeii hochrechteckig. Daher ist das Dach von M. Murolo auch, sicher zu Recht, mit einem First senkrecht zur Bühne rekonstruiert worden[7883]. Für die Überdachung

7874 cf. den Plan bei P. Kavvadias, Praktika 1901, Taf. A. Die weniger stark dimensionierten Pfeiler an der Rückseite der Bühnenwand korrespondieren mit entsprechenden Pilastern an der Rückwand des *postscaenium* und müssen mit der Dachkonstruktion des *postscaenium* in Zusammenhang stehen.

7875 cf. A. Mallwitz, Gymnasium 88, 1981, Taf. 5.

7876 cf. H. A. Thompson, Hesperia 19, 1950, Taf. 18f.

7877 So auch Meinel, Odeion a. O. 343.

7878 cf. den Plan bei T. Ivanov, ArcheologijaSof 19,2, 1977, 19, Abb. 2.

7879 cf. die Rekonstruktionszeichnungen bei Parapetti, in: Iasos a. O. (oben Anm. 7711) 114f., Abb. 19f. 22.

7880 cf. die schematischen Grundrisse bei E. A. Chlepa, BSA 94, 1999, 420, Abb .2; 433, Abb. 9.

7881 Eingetragen im Plan von K. Kourouniotis, Deltion 7, 1921/22, 240, Abb. 10.

7882 cf. Parapetti, in: Iasos a. O. Abb. 8 vor S. 109.

7883 cf. M. Murolo, RendAccNapoli n. s. 34, 1959, Abb. 4.

waren fünf Binderelemente erforderlich[7884], was auch hier zu einem Binderabstand von etwa 5 Metern führt.

Wie die bisherige Analyse ergeben hat, lässt sich bei manchen Bauten auch ein Hinweis auf den Abstand zwischen den einzelnen Binderelementen eines Daches gewinnen. Ein Abstand von etwas mehr als 5 Metern ist in Argos 1, Dion und Nysa zu beobachten, um die 5 Meter sind es in Olympia und im *theatrum tectum* von Pompeii , grössere Abstände zwischen den Binderelementen sind für Rechteckbauten nicht belegt. Zwischen 4 und 5 Metern beträgt der Abstand der Binderelemente in Anemurion, Epidauros. und Selinos Traianopolis. Binder im Abstand von 4 Metern oder weniger hat es im Odeion des Agrippa in Athenai, in Kos und in Nikopolis am Istros gegeben. Der geringste Abstand von nur etwa 2 ,5 Metern wäre in Iasos zu beobachten, doch wahrscheinlicher ist auch hier der Abstand bei etwa 3, 5 Metern.

Die Gesamtzahl der erforderlichen Binderelemente bewegte sich zwischen drei Elementen in Olympia und sechs Bindern beim sehr langgestreckten Grundriss in Epidauros und beim Odeion des Agrippa in Athenai, wo ein weiteres Element über der Rückhalle hinzukam; ob hier über der Säulenstellung zwischen der Cavea und der Rückhalle ein Binder lag oder ein Mauerstück eingebaut war, bleibt offen. Bei den rechteckigen Odeia ist das Dach im Grundriss immer rechteckig, das Problem der verkürzten Binderhälften stellt sich hier nicht, wird aber bei den Dächern der Odeia mit theaterförmigem Grundriss zu diskutieren sein.

Was die Dachform im Einzelnen betrifft, werden im Allgemeinen, so für das Odeion des Agrippa in Athenai[7885] und auch für Iasos[7886], Giebeldächer rekonstruiert, wie sie auch schon für die hellenistischen Buleuteria, etwa in Miletos[7887] angenommen werden. Murolo hat dagegen für das *theatrum tectum* in Pompeii ein abgewalmtes Dach vorgeschlagen. Auch Izenour zieht für seine Rekonstruktion Variationen des Walmdaches vor[7888], übernimmt für das Odeion des Agrippa in Athenai jedoch das Giebeldach nach Thompson[7889]. An sich ist es müssig, über die Frage Giebeldach oder Walmdach zu spekulieren, da an den Bauten keinerlei sichere Hinweise für die eine oder die andere Lösung erhalten sind. Grundsätzlich kann jedoch festgehalten werden, dass die konstruktiv einfachere Lösung sowohl für den Dachstuhl wie auch für die Überdeckung mit Ziegeln das Giebeldach ist. Von einem solchen wird man überall ausgehen, wenn nicht eindeutige Hinweise auf eine andere Lösung vorhanden sind.

Fragt man nach den überdachten Spannweiten mit Einschluss der Stärken der tragenden Mauern[7890], was der Länge der Binderelemente entspricht, ergibt sich zunächst eine Unklarheit, denn Murolo[7891] gibt für das wichtige frühe Beispiel des *theatrum tectum* in Pompeii ein Gesamtmass von 27,40 m an, Meinel[7892] dagegen ein solches von 28,60 m. Man wird den in der Literatur angegebenen Masszahlen nicht in jedem Fall vertrauen können, eine auf exakte Masse gestützte Auswertung der Befunde ist daher nicht möglich[7893]. Doch lassen sich die Dimensionen erkennen. Fest steht, dass die kürzere Seite des überdachten Saales überall unter 30 Metern bleibt. Dies bleibt im Rahmen der Masse, die von anderen antiken Bauten mit vergleichbaren Satteldächern her bekannt sind[7894]. Die grösste Spannweite unter den bekannten rechteckigen Bauten weist das *theatrum tectum* in Pompeii auf. Es folgen Selinos Traianopolis mit 27,23 Metern, Kos mit 26,1 Metern und Argos 1 mit 25 Metern. Zwischen 25 und 20 Metern liegen das Odeion des Agrippa in Athenai mit 24,74 Metern, Serdica mit 23,7 Metern, Nysa mit 23,55 Metern, Selge mit 22,5 Metern und Iasos mit 21,8 Metern. Die Spannweite in Anemurion beträgt 20 Meter, knapp darunter liegen Epidauros mit 19,88 Metern, Dion mit 19,5 Metern und als kleinster Bau Olympia mit 15 Metern. Wie bereits

7884 Zur Form der Binderelemente Murolo, RendAccNapoli 1959 a. O. 92f., Abb. 3.

7885 cf. H. A. Thompson, Hesperia 19, 1950, Taf. 18f. und das Modell des ursprünglichen Baus im Museum der Agora bei Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 369, Abb. 474.

7886 cf. Parapetti, in: Iasos a. O. 114f., Abb. 19–22.

7887 cf. die Rekonstruktionszeichnung bei Krischen, Antike Rathäuser a. O. (oben Anm. 7826) Taf. 10f.

7888 So bei den rechteckigen Odeia für das *theatrum tectum* von Pompeii, für Pausilypum und für Augusta Praetoria, cf. Izenour, Roofed Theaters a. O. (oben Anm. 3589) 72, Abb. 2, 1 e. g; 76, Abb. 2, 2 d-f; 83, Abb. 2, 3 f-g.

7889 cf. Izenour, Roofed Theaters a. O. 88f., Abb. 2, 4 d-f. K. Aslanidis, JRA 16, 2003 307 setzt für Epidauros aus konstruktiven Gründen ein Giebeldach voraus.

7890 Einige Masse sind schon hier oben 717 zusammengestellt.

7891 Murolo, RendAccNapoli 1959 a. O. 93, catena.

7892 Meinel, Odeion a. O. (oben Anm. 7415) 37.

7893 cf. für die im Folgenden herangezogenen Masse den Katalogteil *s. v.* für die einzelnen Bauten!

7894 Bei den konstantinischen Basiliken von Alt St. Peter und von San Paolo fuori le mura lagen die lichten Weiten des Mittelschiffs nach Sackur, Vitruv a. O. (oben Anm. 2253) 136, Abb. 57; 130 bei 22 und 24 m. Danach Meinel. Odeion a. O. 343. Die Spannweite des Satteldachs über dem Mittelschiff der Basilica Ulpia auf dem Traiansforum muss bei etwa 26 m gelegen haben, cf. den Plan bei R. Meneghini, RM 108, 2001, Abb. 18, b nach S. 268. Bei der sog. Aula Regia des Domus Flavia auf dem Palatin lag die Spannweite bei 30 m, cf. C. F. Giuliani, RM 84, 1977, 101f., wo einige weitere Bauten mit grossen Spannweiten aufgeführt sind.

erwähnt[7895], liegen die absoluten Masse in der selben Grössenordnung wie bei den grossen hellenistischen Buleuteria, etwa bei demjenigen von Miletos mit einer Spannweite von 24,48 Metern für das Dach. Der Fortschritt gegenüber den hellenistischen Vorgängerbauten liegt im Umstand, dass solche Spannweiten nunmehr ohne Innenstützen überbrückt werden konnten[7896].

Abschliessend soll kurz noch auf einige Sonderfälle eingegangen werden. Das Odeion in Apollonia (Pojani) hat einen unregelmässigen Grundriss[7897], sein hinterer Caveabereich ist bisher nicht freigelegt. Die besonders mächtige Bühnenwand zeigt jedoch klar, dass es ein Dach gegeben haben muss, dessen First parallel zur Bühne lag. Wie das hintere Auflager für die Binderelemente aussah, ist nicht bekannt, ebensowenig, wie im Einzelnen die seitlichen Flügel der Cavea überdeckt waren, doch bot dies kein grösseres Problem. Die Spannweite war gering und muss deutlich unter 20 Metern gelegen haben. Das Odeion von Pausilypum weist einen besonderen Grundriss auf, der allerdings nur in einem sehr schematischen kleinen Plan vorgelegt worden ist[7898], welcher kaum ausreicht, um eine Vorstellung von der Art der Überdachung dieses in jeder Hinsicht eigenwilligen Baus zu gewinnen. Izenour hat einen phantasievolle Rekonstruktion vorgelegt[7899]; in wieweit sie das Richtige trifft, bleibt offen. Schliesslich das Odeion in Cosa, welches eine singuläre Dachlösung aufgewiesen haben soll, bei welcher das Satteldach auf vier Bögen abgestützt war[7900]. Zu überlegen wäre hier, ob die Pfeilerpaare statt der Bogen nicht ebenfalls Dreieckbinder getragen haben könnten. Die Spannweite des mittleren Raums ist mit etwa 16 Metern gering. Ein besonderes Problem, das sich für die Rekonstruktion auch bei einer Binderlösung stellt, ist der bauliche Abschluss der Schmalseiten.

Die Dächer der theaterförmigen Odeia

Die theaterförmigen Odeia sind schon oben zusammengestellt worden[7901]. Bei einigen dieser Bauten, beim *odeum Domitiani* in Roma wie auch in Skythopolis, Teos, Thasos und Verona, welche nur zum Teil freigelegt wurden, sind keine Hinweise auf die Dachgestaltung vorhanden[7902]. Die Analyse der Dachgestaltung kann sich somit auf die Odeia in Aphrodisias, Argos 2, Arykanda, Aspendos, auf dasjenige des Herodes Atticus in Athenai, auf Beroia, Carthago, auf das Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, auf Gortyn, Hippos, Katane, Kerkyra, Kibyra, Korinthos, Lugdunum, Magnesia am Mäander, Mantineia, Nikopolis (Smirtula), Paphos, Patara, Philadelphia, Sagalassos, Sillyon, Thessalonike und Vienna abstützen.

Als erster hat sich R. Meinel ausführlich mit der Problematik der Überdachung der theaterförmigen Odeia auseinandergesetzt und er hat die Lösung nachweisen können, die für alle bekannten Bauten zutreffen dürfte[7903]. Die Dächer der theaterförmigen Odeia weisen keine radiale Struktur des Dachstuhles auf, wie man zunächst denken könnte[7904], sondern sind grundsätzlich gleich gebaut wie diejenigen der rechteckigen Odeia. Dies bedeutet, dass die Binder parallel zueinander zu liegen kamen, und zwar wegen der halbkreisförmigen Cavea senkrecht zum Bühnengebäude. Im Unterschied zu den rechteckigen Odeia waren die Dreieckbinder allerdings ungleich lang. Wollte man dennoch eine einheitliche Firstlinie für das Satteldach erhalten, mussten die meisten Binder asymmetrisch konstruiert werden. Die längsten Binderelemente, welche das Bühnengebäude mit dem Scheitel der Cavea zu verbinden hatten, dürften symmetrisch konstruiert worden sein; bei den seitlichen Binderdreiecken wurde der caveaseitige Teil zunehmend verkürzt.

Einen direkten Nachweis für parallele, senkrecht zum Bühnenkomplex angeordnete Binderelemente gibt der Grundriss des Odeions von Aphrodisias[7905]. Wie dies

7895 cf. hier oben 717.

7896 Eine Zusammenstellung der Quellen zu den in der Antike beim Bauen verwendeten Holzarten und zu den zur Verfügung stehenden Baumlängen findet sich bei J. Durm, Die Baukunst der Etrusker. Die Baukunst der Römer (1905) 194f. Danach Meinel, Odeion a. O. 344. Libanonzedern (*Cedrus Libani*) erreichten eine Höhe von bis zu 120 Fuss (um 40 m), cf. E. Boissier, Flora orientalis 5 (1888) 699 *s. v.*

7897 cf. den Plan bei L. Rey, Albania 6, 1939, Taf. 1.

7898 cf. den Plan bei Günther, Pausilypum a. O. (oben Anm. 3406) 33.

7899 cf. Izenour, Roofed Theaters a. O. 76, Abb. 2, 2 d-f.

7900 cf. Izenour, Roofed Theaters a. O. 117f., Abb. 2, 10 d-h. Brown/Richardson/Richardson jr., Cosa 3 a. O. (oben Anm. 7497) 242–245.249, Abb. 77.

7901 cf. hier oben 716.

7902 Unsicher bleibt die Zugehörigkeit zu diesem Grundrisstypus für Laodikeia, cf. den Katalogteil *s. v.* und für das *theatrum tectum* von Neapolis.

7903 Meinel, Odeion a. O. 346–351. Izenour, Roofed Theaters a. O. hat, wie schon erwähnt, diese grundlegenden neuen Ergebnisse nicht zur Kenntnis genommen!

7904 cf. die sicherlich nicht zutreffende Rekonstruktion des Odeions von Lugdunum bei Wuillemier, Fouilles de Fourvière a. O. (oben Anm. 3331) Taf. 11.

7905 cf. den Bestandplan bei Ratté/Smith, AJA 2004 a. O. (oben Anm. 7639) 163, Abb. 16 und den schematischen Plan bei K. T. Erim, in: Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology, Ankara-Izmir 1973 (1978) 1074, Abb. 4.

auch bei anderen Odeia oft der Fall ist, wurden die Auflagepunkte der Binderelemente durch äussere Pfeiler an der Umfassungsmauer der Cavea zusätzlich verstärkt; besonders an der Lösung in Aphrodisias ist, dass die Pfeiler nicht radial angeordnet sind, sondern die Flucht der Binderelemente aufnehmen, die etwas über die Kreislinie nach aussen vorgeragt haben müssen. Den Pfeilern stehen Verstärkungspfeiler hinter der Bühnenfront gegenüber. Die Cavea und die Bühne waren offensichtlich mit acht Binderelementen überspannt, die in gleichem Abstand von etwa 4,6 Metern zueinander lagen, während der Abstand von den äussersten Bindern zur seitlichen Umfassungsmauer mit etwa 5,5 Metern etwas grösser war[7906]. Eine vergleichbare Dachkonstruktion scheint im ungenügend publizierten Odeion von Patrai[7907] vorzuliegen, wo offenbar nur ein Teil der äusseren Stützpfeiler der Cavea nachgewiesen worden ist. Die Position und Form der Pfeiler im Scheitelbereich der Cavea ist unbekannt. Die Pfeiler auf der Nordostseite und auf der Ostseite sind jedoch bekannt. Die beiden nordöstlichen Pfeiler nehmen offenbar die Richtung der Binderelemente auf, während die drei Pfeiler auf der Ostseite eine radiale Orientierung anzeigen; diese haben auch keine Binder mehr zu tragen, ihnen bleibt die blosse Stützfunktion an der Umfassungsmauer. Den beiden nordöstlichen Pfeilern liegen Pfeilerstützen an der Nordwestecke des östlichen Flügelraums des *postscaenium* und am Ostende der Bühnenwand gegenüber, was auf einen Abstand der Binderelemente von etwas weniger als 5 Metern führt. Um den ganzen Innenraum mit der Bühne zu überdachen sind wie in Aphrodisias insgesamt acht Binderelemente notwendig gewesen, d. h. im Caveascheitel aussen müssen vier, nicht zwei Stützpfeiler ergänzt werden, welche wie die nordöstlichen und die analog ergänzten nordwestlichen Pfeiler die Richtung der Binder aufgenommen haben dürften.

Zeugnis für eine Überdachung sind sehr stark dimensionierte, teilweise, wie in Aphrodisias mit zusätzlichen Pfeilern verstärkte Bühnenwände und ausreichend breit dimensionierte und teilweise, wie in Aphrodisias und Patrai aussen mit Pfeilerelementen verstärkte Umfassungsmauern. Neben diesen beiden Bauten sind bei den Odeia in Aspendos, Beroia, im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos, in Katane, Magnesia am Mäander, Nikopolis (Smirtula), Sillyon äussere Pfeiler an der Umfassungsmauer nachgewiesen. Im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos[7908], wo die Aussenpfeiler nur wenig vorspringen und im Verband mit der Umfassungsmauer stehen, ergibt sich ein analoges Bild wie in Aphrodisias; auch hier waren acht Binderelemente vorhanden, die auf der Bühnenseite auf der mit Pfeilern verstärkten Bühnenwand aufruhten. Der Binderabstand lag bei etwa 4,6 Metern; bemerkenswert ist, dass der Abstand zwischen den beiden mittleren, längsten Bindern geringfügig grösser gewesen ist. In Magnesia am Mäander hat es eine Umgangsporticus mit sehr massiven Pfeilern gegeben[7909], die auf eine vergleichbare Dachkonstruktion hindeuten; die ungenügenden Reste der Bühnenwand ermöglichen aber keine eingehenderen Vorschläge für eine Rekonstruktion. Auch für Beroia lässt sich angesichts des nur sehr teilweise bekannten Bauplans[7910] nur gerade festhalten, dass es ein Binderdach der beschriebenen Art gegeben haben wird. Völlig ungenügend ist die Publikationslage für die Bauten in Aspendos[7911] und in Sillyon[7912]. An beiden Orten müssen die Pfeiler an der Aussenwand der Umfassungsmauer der Cavea mit einer Binderkonstruktion in Zusammenhang stehen, in Sillyon sind auch Pfeiler an der Bühnenwand bezeugt; die schematischen Planskizzen, die als einzige Dokumentation zur Verfügung stehen, reichen für einen Rekonstruktionsvorschlag zur Dachform jedoch nicht aus.

Beim Odeion des Herodes Atticus in Athenai sind an den Flügeln aussen an der Umfassungsmauer nur sechs Stützpfeiler nachgewiesen. Die übrigen auf den publizierten schematischen Grundrissplänen eingetragenen sind frei ergänzt[7913]. Meinel[7914] hat gesehen, dass bei der ältesten Planaufnahme von J. Stuart und N. Revett[7915] nicht wie auf den späteren Plänen 20 in regelmässigem Abstand angeordnete Aussenpfeiler erscheinen, sondern 4 dichter gestellte

[7906] cf. jetzt Bier, in: Aphrodisias Papers 4 a. O. (oben Anm. 5883) 154–156, leider ohne Rekonstruktionszeichnung. Für eine sehr kleine und undeutliche Rekonstruktionsskizze, wo auch seitlich in Nähe der Umfassungsmauer je ein weiterer Binder angenommen ist, cf. Meinel, Odeion a. O. Abb. 27 o. r.

[7907] cf. den schematischen ergänzten Grundriss bei G. Daux, BCH 1962, 750, Abb. 19.

[7908] cf. Bier, Bouleuterion at Ephesos a. O. (oben Anm. 7585) 10, Abb. 2. 6.

[7909] cf. den Plan bei Humann/Kohte/Watzinger, Magnesia a. O. (oben Am. 567) 31, Abb. 18.

[7910] cf. M. Siganidou, Deltion 34, 1979, Chronika 308, Abb. 2.

[7911] cf. die Planskizze bei H. Lauter, BJb 170, 1970, 83, Abb. 5.

[7912] Der heute weitgehend zerstörte Bau erscheint nur auf dem in den Einzelheiten wenig zuverlässigen Situationsplan bei E. Petersen, in: K. Lanckoronski, Städte Pamphyliens und Pisidiens 1 (1890)64, Abb. 51, K. Zum Erhaltungszustand vor dem Felssturz, als noch mehrere hohe Pfeiler an der Umfassungsmauer erhalten waren, cf. De Bernardi 4, 9, Abb. 6 hinten; 149, Abb. 222 hinten.

[7913] cf. F. Versakis, Ephem 1912, Taf. 8. Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 378–386, Abb. 492–500.

[7914] cf. Meinel, Odeion a. O. 106f.

[7915] Stuart/Revett, Athens 2, 3 a. O. (oben Anm. 207) 24, Taf. 1.

und auch längere Pfeiler im Scheitelbereich eingetragen sind. Die neuen Untersuchungen von M. Korres haben ergeben, dass in Wirklichkeit Pfeilerstützen in die Umfassungsmauer integriert sind, welche mit den Pfeilern im Bühnenkomplex korrespondieren[7916] Der Schluss drängt sich auf, dass die enger gestellten Pfeiler, welche mit den gegenüberliegenden stützenden Elementen der Bühnenfront korrespondieren, mit der Position der langen Binderelemente im mittleren Bereich des Daches zusammenhängen. So wird eine Rekonstruktion des Daches des Odeions des Herodes Atticus mit insgesamt acht Binderelementen möglich[7917]. Bei einer solchen Rekonstruktion ergibt sich ein Abstand der Trägerelemente von 4 Metern zwischen den beiden Hauptelementen und jeweils 8 Metern zwischen den seitlichen Trägern[7918].

In Nikopolis (Smirtula) gab es eine zweigeschossige Umgangsporticus, die vorgelegten Elemente haben nur die Stärke von Pilastern und waren statisch nicht von Bedeutung[7919]. Auch die massiv gebaute Bühnenwand war aussen nicht mit zusätzlichen Pfeilern verstärkt und hat zusammen mit der Umfassungsmauer die Binder getragen, welche in ihrer Position auf den Arkadenrhythmus Rücksicht genommen haben müssen. Die beiden längsten Binder lagen seitlich des Zugangs zum Cavea-Tempel auf; ihr Abstand muss etwas mehr als 5 Meter betragen haben. Weitere Binderelemente dürften über dem ersten, zweiten, dritten und fünften Pilaster links und rechts des Caveascheitels gelegen haben, was auf eine Gesamtzahl von zehn Binderelementen führt; mehr als Vermutungen sind jedoch angesichts der ungenügenden Publikationslage nicht möglich. Eine analoge Disposition der Binder, die sich auf die Pfeiler in der Wand abgestützt haben, muss es in Katane gegeben haben[7920], wo Radialkammern vorhanden sind, die sich mit Bogen nach aussen öffnen. Da vom Bühnengebäude bisher nichts bekannt ist, lassen sich zur Art der Überdeckung im Einzelnen keine Vorschläge machen.

Etwas häufiger begegnet eine breite, aber nicht zusätzlich verstärkte Umfassungsmauer wie in Argos 2, Arykanda, Carthago, Gortyn, Hippos, Kerkyra, Kibyra, Korinthos, Lugdunum, Paphos, Patara[7921], Philadelphia, Sagalassos, Skythopolis, Thessalonike und Vienna, wohl auch in Mantineia. Bei diesen Bauten lassen sich an Hand der Umfassungsmauer meist keinerlei Hinweise auf die Anordnung der Binderelemente des Daches gewinnen. Wenn auch auf der Seite der Bühnenwand der Erhaltungszustand ungenügend oder unzureichend dokumentiert ist, lässt sich nicht mehr aussagen, als dass es ein Dach gegeben haben muss. Dies gilt für die Odeia in Arykanda, Kerkyra, Sagalassos, Skythopolis und auch für Mantineia. Auch für die grossen Bauten in Lugdunum und Carthago sind keine eingehenderen Analysen möglich, denn von der Bühnenwand sind jeweils nur die sehr breiten Fundamente erhalten. Wie die Dachgestaltung im unfertig liegen gebliebenen Odeion in Thessalonike aussehen sollte, lässt sich nicht mehr klären, ebensowenig, wie das ursprüngliche Dach aussah. Auf die übrigen Bauten wird im Folgenden näher eingegangen.

Das älteste theaterförmige Odeion[7922] ist dasjenige in Korinthos. Bedauerlich ist, dass der Erhaltungszustand schlecht ist[7923]. Auf der Bühnenseite ist vom tragenden Teil für das Dach nur das breite Fundament erhalten, dazu zwei massive grosse, ungefähr quadratische seitliche Fundamente[7924]. Die Caveamauer besteht aus 22 massiven, mit Zwischenmauern verbundenen Pfeilern, denen aussen Pilaster vorgelegt sind, die jedoch keine tragende Funktion hatten. Auf einem Teil dieser in die Wand integrierten Pfeiler müssen die Binderelemente aufgelegen haben. Eine Rekonstruktion im Einzelnen ist jedoch nicht leicht möglich; es müssen zehn bis zwölf Binderelemente vorhanden gewesen sein, damit der Abstand zwischen den einzelnen Bindern das übliche Mass im Bereich von etwa 5 Metern nicht übertraf, doch können

7916 cf. M. Korres, Die Überdachung des Odeions des Herodes Atticus in Athen, in: U. Hassler (Hrsg.), Bauforschung. Zur Rekonstruktion des Wissens (2010) 33, Abb. 5. M. Korres, Die Überdachung des Theaters bzw. Odeion des Herodes Atticus in Athen, in: A. von Kienlin (Hrsg.), Holztragwerke der Antike. Internationale Konferenz 30. März – 1. April in München, Byzas 11 (2011) 280f., Abb. 5. M. Korres, Η στέγη του Ηρωδείου και άλλες γίγαντες γεφύρωσεις (2014), bes. 34–119, Abb. B1. 1–B4. 14.

7917 Bei Meinel, Odeion a. O. Abb. 27 werden 18 Elemente rekonstruiert, davon zwei in unmittelbarer Nähe der Innenseite der Caveaumfassungsmauer, wo sie statisch wohl nicht nötig waren; diese könnten wohl auch weggelassen werden, wie auch im Fall der Rekonstruktion Meinels für das Dach des Odeions von Aphrodisias, cf. hier oben Anm 7862. Eine neue Rekonstruktion für das Dach des Odeions hat Korres vorgeschlagen, cf. die vorangehende Anm. und zur Anzahl der Binder Korres, Bauforschung a. O. 33, Abb. 5. Korres, Byzas 11 a. O. 282. Zuletzt Korres, Η στέγη a. O. 118f., Abb. B4. 11–14.

7918 cf. Korres, Bauforschung a. O. 33. Abb. 5.

7919 cf. die beiden ganz ungenügenden Pläne in Baccin/Ziino, Palladio 1940 a. O. (oben Anm. 7602) 10, Abb. 12 (unvollständig!) und in Chrysostomou/Kefallonitou, Νικόπολις a. O. (oben Anm. 5941) 29, Abb. 21.

7920 cf. den Plan bei Belvedere, ANRW II 11, 1 a. O. (oben Anm. 7734) Abb. 7 (Plan) neben S. 368.

7921 Hier ist die Cavea offenbar weitgehend massiv aufgeschüttet, cf. den Katalogteil *s. v.* Patara, Odeion.

7922 cf. oben 716.

7923 cf. den Bestandplan bei Broneer, Corinth 10 a. O. (oben Anm. 7826) Taf. 2. Der ergänzte Plan Broneer Taf. 1 ist hinsichtlich der Bühnenfront vollständig und kaum zutreffend ergänzt!

7924 cf. Broneer, Corinth 10 a. O. Taf. 3, Fundamente neben L und L'.

die Binder angesichts der grossen Spannweite auch zahlreicher gewesen sein.

Im Odeion von Argos hat es im ersten rechteckigen Bauzustand wohl vier Binderelemente gegeben[7925]. Mit dem Umbau zum theaterförmigen Odeion Argos 2 hat sich die Position dieser vier Elemente nicht verändert, denn die Auflagen im Bühnengebäude blieben unverändert, doch war seitlich je ein weiterer Binder nötig. Auch mussten die alten Binder ersetzt werden, da die Spannweite gegenüber dem ursprünglichen Zustand in Argos 1 nun deutlich grösser war. In Gortyn dürfte das Dach auch den Bereich des *postscaenium* mit eingeschlossen haben, denn die Rückwand des *postscaenium* besteht aus Quaderwerk mit massiven Pfeilern[7926]. Die Binderposition lässt sich nicht genauer bestimmen[7927]. In Philadelphia hat das Dach die Cavea, die Bühne und die beiden seitlichen Flügelräume überdeckt[7928]; das *postscaenium* war mit einem eigenen Tonnengewölbe gedeckt. Es gibt keine direkten Hinweise für die Anordnung der Binder, doch ist eine Gesamtzahl von sechs Elementen wahrscheinlich, der Abstand bleibt dann auch hier im Bereich von 5 Metern. In Kibyra mit einer grösseren Gesamtbreite wird man nicht weniger als acht Binderelemente vermuten, um den Abstand dazwischen im üblichen Rahmen zu halten[7929]. Auch in Paphos muss es, wie die erhaltenen Wandpfeiler der Bühnenfront zeigen, acht Binderelemente gegeben haben, deren Abstand gleichfalls bei etwa 5 Metern lagen. In Vienna lässt sich aus dem publizierten Plan[7930] herauslesen, dass das Dach die Cavea mit den *aditus* und den Bühnenraum, nicht aber die Seitenräume überdeckt hat. Über die Ausformung der Bühnenwand und damit über die Stützenordnung ist nichts bekannt. Daher kann auch kein Rekonstruktionsvorschlag für das Dach gemacht werden. In Patara lagen die langen Binder auf den vier Pfeilern der Bühnenwand auf, über die seitliche Ausgestaltung des Dachs können keine sicheren Aussagen gemacht werden[7931]. Das *postscaenium* mit seinen Nebenräumen muss auch hier mit einem eigenen Pultdach gedeckt gewesen sein.

Was die Abstände der Binderelemente untereinander angeht, bewegen sie sich bei allen theaterförmigen Odeia, bei welchen sich Angaben gewinnen lassen, im Bereich um 5 Meter, was den grössten Abständen bei den rechteckigen Odeia etwa entspricht[7932]. Die Spannweiten, die überdeckt werden, sind dagegen bei den theaterförmigen Odeia meist deutlich grösser. Die Länge der benötigten Binder ergibt sich, wie schon früher erwähnt[7933], aus dem Cavearadius mit Einschluss der Breite der Umfassungsmauer und allenfalls der vorgelagerten Pfeiler und dazu der Bühnentiefe mit Einschluss der Dicke der Bühnenwand und allfälliger diese hinten verstärkender Stützpfeiler. Auch im Fall der theaterförmigen Odeia ist die Bestimmung dieser Masse oft nicht präzise möglich, da keine Massangaben vorliegen und die Masse daher aus oft kleinen, nicht immer genügenden schematischen Plänen in den Publikationen herausgemessen werden müssen. Dennoch kann eine ausreichende Genauigkeit, zumindest was die Grössenordnungen angeht, erreicht werden. Die im Folgenden angegebenen Binderlängen, welche immer die beiden mittleren, auf dem Caveascheitel aufliegenden Elemente meinen, sind auf dieser Grundlage errechnet worden und nur als ungefähre Massangaben zu verstehen.

Bei den rechteckigen Odeia bleiben die grössten nachgewiesenen Spannweiten etwas unter 30 m[7934]. Auch bei einer ganzen Reihe von theaterförmigen Odeia wird dieses Mass nicht übertroffen, es stellten sich damit keine grösseren Schwierigkeiten, als sie schon beim spätrepublikanischen *theatrum tectum* in Pompeii um 80 v. Chr. bewältigt worden waren. Dazu kommt, dass bei den theaterförmigen Odeia jeweils nicht alle, sondern nur die beiden mittleren Bildelemente diese Spannweite zu erreichen hatten. Mittlere Binderlängen unter 30 Metern hatten Skythopolis (17,5 m), Hippos (*22 m), Thessalonike 1 (23,5 m), Mantineia (24 m), Philadelphia (25,5 m), Argos 2 (28 m), Patara (28 m)[7935], Gortyn (28 m) und das Ode-

[7925] cf. oben 742.

[7926] cf. den Plan bei L. Pernier, ASAtene 8/9, 1925/26, Taf. 5. Die Pfeiler sind hier nicht eingetragen, cf. jedoch die photographische Aufnahme Taf. 4.

[7927] Die Rekonstruktion bei Izenour, Roofed Theaters a. O. (oben Anm. 3589) 131, Abb. 2, 21 f-h mit kegelförmigem Dach bleibt innerhalb des Denkmälerbestandes völlig vereinzelt und kann kaum das Richtige treffen.

[7928] cf. den Plan bei Butler, Ancient architecture in Syria a. O. (oben Anm. 5239) II, A 1, 51, Abb. 34; danach Segal, AW 18, 1, 1987 a. O. (oben Anm. 7355) 14, Abb. 27.

[7929] Auffällig und wohl unrichtig ist, dass der zuletzt publizierte schematische Plan keine Konkordanz zwischen den Fensteröffnungen der Bühnenwand und der Umfassungsmauer der Cavea zeigt, cf. S. S. Baser, I. MKKS 1, 1990 (1991) 247, Plan 5. Wohl zutreffender ist der schematische Plan bei De Bernardi 1, Taf. 9.

[7930] cf. A. Pelletier, Vienne antique (1982) 217–221, Plan nach S. 128.

[7931] Die Dachrekonstruktion von M. Schmidt in Korkut/Grosche, Patara II 1 a. O. (oben Anm. 3723) 89, Abb. 123 geht von einer zu grossen Anzahl von Binderelementen aus. Auch das seitliche Walmdach erscheint problematisch.

[7932] cf. hier oben 743.

[7933] cf. oben 717.

[7934] cf. hier oben 717.

[7935] Falls das Grabepigramm des Architekten Dionysios TAM II 2, no. 417 sich tatsächlich auf das erhaltene Odeion bezieht, cf. unten 811 und den Katalog *s. v.* Patara, Odeion, muss dessen Dach als Konstruktion in Patara Eindruck gemacht haben, obgleich es innerhalb der üblichen Dimensionen blieb.

ion beim Staatsmarkt in Ephesos (29 m) Hinzu kommen unter den Odeia, deren Binderlänge nicht mehr genauer zu bestimmen ist, auf Grund ihres Caveadurchmessers auch Aspendos, Beroia, Katane, Kerkyra, Kibyra, Magnesia am Mäander und Sillyon. Dies bedeutet, dass bei der Hälfte aller theaterförmigen Odeia hinsichtlich der Binderlängen keine technischen Voraussetzungen gegeben waren, welche über diejenigen der Rechteckbauten hinausgingen. Was die Dimensionen angeht, gehört auch das Odeion von Tauromenion mit einer Binderlänge von nur etwa 20 m in diese Gruppe. Hier stellt sich allerdings die Frage nach der bühnenseitigen Auflage für die Binder, denn an der Stelle einer Bühnenwand diente die seitliche Säulenstellung eines älteren Tempels als Spielhintergrund[7936]. Das Dach muss entweder auf der Säulenordnung oder, wohl wahrscheinlicher, auf der Cellawand des Tempels aufgelegen haben. Angesichts der Publikationslage ist die getroffene Lösung nicht zu bestimmen.

Eine weitere Gruppe von Odeia mit Aphrodisias (etwa 30 m), Paphos (30 m), Nikopolis (Smirtula) (32,5 m), Patrai (33 m), Thessalonike 2 (38 m), Vienna (40,5 m) und Korinthos (41,5 m) erreicht Binderlängen zwischen 30 und 42 Metern. Unter den nicht genauer bestimmten Bauten kommen hier wohl die Odeia von Sagalassos und Verona hinzu. Gegenüber den rechteckigen Odeia ist für diese Bauten ein technischer Fortschritt bei der Binderkonstruktion vorauszusetzen. Es ist bemerkenswert, dass ausgerechnet einer der frühesten theaterförmigen Bauten, das Odeion von Korinthos[7937], zu den grössten dieser Gruppe gehört und offensichtlich neue Massstäbe gesetzt hat.

Nur einige wenige Bauten gehen deutlich über dieses Mass hinaus, nämlich Lugdunum mit einer maximalen Binderlänge von 49 m, das Odeion des Herodes Atticus in Athenai mit einer solchen von 52,5 m und schliesslich das Odeion von Carthago mit einer Gesamtbreite von 96 m und mit einer Binderlänge von nicht weniger als 63 m! In der gleichen Grössenordnung wie Carthago muss sich die Binderlänge des *odeum Domitiani* in Roma, des frühesten theaterförmigen Odeions[7938], mit einer Gesamtbreite von um die 100 m bewegt haben.

Für das Odeion des Herodes Atticus in Athenai mit einer nur um wenige Meter grösseren Spannweite als im Odeion von Lugdunum ist immer wieder bestritten worden, dass es vollständig überdacht war[7939]. Ein Dach aus Zedernholz wird jedoch von Philostr. Soph. II 1, 5 (551) ausdrücklich bezeugt: θέατρον κέδρου ξυνθεὶς τὸν ὄροφον. Hinzu kommt die Fundsituation bei der Freilegung des Odeions[7940]. Zuunterst wurde eine einen Meter dicke Schicht mit mehr oder weniger verkohlten Holzteilen und einer Menge von Dachziegeln gefunden, darüber lag der Steinsturz der Mauern. In der Schicht lagen auch zahlreiche, teilweise geschmolzene Metallteile, darunter auch Eisennägel von zwei Fuss Länge! Der Marmorboden der Orchestra wies deutliche Hitzeschäden auf[7941]. Es bleibt nur die Wahl, entweder diese Zeugnisse zur Kenntnis zu nehmen[7942] und dem Architekten des Odeions des Herodes Atticus in Athenai zuzutrauen, dass er das Überdachungsproblem zu lösen vermocht hat, oder den Aussagewert sowohl der Schriftquelle wie des Grabungsbefundes zu bestreiten, aus der – nicht zu belegenden – Meinung heraus, dass eine Überdachung technisch unmöglich gewesen sei. Lösungen, welche nur eine teilweise Überdachung annehmen[7943], widersprechen dem stratigraphischen Befund und sind auch konstruktiv wohl kaum möglich.

Nochmals deutlich grösser als im Odeion des Herodes Atticus in Athenai mit einer lichten Spannweite von 49

[7936] cf. den Plan bei Belvedere, ANRW II 11, 1 a. O. (oben Anm. 7734) 366, Abb. 6, dazu Taf. 8.

[7937] Zur Chronologie und zur Position innerhalb der Entwicklung des Bautypus cf. hier oben 717. 746.

[7938] Dazu hier oben 717.

[7939] Zuletzt wieder von M. Galli, AW 29, 1998, 521 und 524. Ebenso von J.-Ch. Moretti, Théâtre et société dans la Grèce antique (2001) 192, der annimmt, nur die Bühne sei überdacht gewesen. Skeptisch bleibt auch F. Sear, in: O. J. Gilkes, The Theatre at Butrint. Luigi Maria Ugolini's Excavations at Butrint 1928–1932 (Albania Antica 4), BSA Suppl 35 (2003) 193f., nachdem er zunächst die literarischen Zeugnisse für ein Dach und den Ausgrabungsbefund mit der dicken Aschenschicht zitiert hat. Ablehnend auch Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. (oben Anm. 311) 213 mit Anm. 1. Für ältere ablehnende Äusserungen cf. auch Meinel, Odeion a. O. (oben Anm. 7415) 102. Die Argumente für die Existenz des Daches jetzt zusammengefasst bei Korres, Bauforschung a. O. (oben Anm. 7916) 31f. Korres, Byzas 11 a. O. (oben Anm. 7916) 277–281.

[7940] cf. S. Ivanoff, AnnInst 1858, 213–221. K. S. Pittakis, Ephem 1858, 1711. Zusammengefasst bei Meinel, Odeion a. O. 102. R. Schillbach, Über das Odeion des Herodes Attikos (1858) 15–18 (Ausgrabungsbericht, der sich auf Angaben von Pittakis beruft); 24–27 (Funde), besonders 26f.

[7941] Die Bodenplatten waren weitgehend zersplittert, wie noch die Aufnahme bei Picard, L'acropole d'Athènes a. O. (oben Anm. 7788) Taf. 85 zeigt.

[7942] So etwa Travlos, Bildlexikon Athen a. O. (oben Anm. 230) 378. Auch P. Graindor, Un milliardaire antique, Hérode Atticus, et sa famille (1930) 219f. geht von einer Überdachung aus. Meinel, Odeion a. O. 102–104 tritt mit Nachdruck für eine vollständige Überdachung ein.

[7943] W. P. Tuckermann, Das Odeum des Herodes Atticus und der Regilla in Athen (1868) 5f., Blatt 1. 3–4. F. Versakis, Ephem 1912, 173. Zuletzt Izenour, Roofed Theaters a. O. (oben Anm. 3589) 138f., Abb. 2, 13 e-g.

Metern[7944] war diese im Bau von Carthago, der in der Bauinschrift als *Odeum* bezeichnet wird[7945]. Auch hier wird die Existenz eines Daches durch den Grabungsbefund bestätigt, denn es ist eine dicke Brandschicht mit Ziegeln beobachtet worden[7946]. Es handelt sich um das grösste aus dem Altertum bekannte gedeckte Theater[7947], mit Ausnahme wohl des *odeum Domitiani* in Roma, bei welchem die Spannweite noch ein wenig grösser gewesen sein dürfte und das man sich ebenfalls überdacht vorzustellen hat[7948]. Für das Odeion des Herodes Atticus in Athenai hat M. Korres eine bis in die Einzelheiten ausgearbeitete Dachrekonstruktion entworfen, die sich an neuzeitlichen und wohl auch an modernen Holzkonstruktionen orientiert. Statt von Dreieckbindern wird das Dach hier von parallel liegenden Holzbögen auf Spannbalken getragen[7949].

Offen bleibt, ob eine vergleichbare Konstruktion mit Holzbögen und Spannbalken auch für die beiden anderen genannten Odeia mit sehr grossen Spannweiten und vielleicht auch für Lugdunum anzunehmen ist, allenfalls auch für einzelne der kleineren Odeia. Bei den drei genannten grossen überdachten Bauten des Kaisers Domitian in Roma, des Herodes Atticus in Athenai und in Carthago, zu welchen als wenig kleinerer Bau auch das Odeion von Lugdunum gezählt werden kann[7950], muss es sich in jedem Fall um Spitzenleistungen der antiken Ingenieurkunst gehandelt haben; bei den beiden Bauten, für welche der Bauherr bekannt ist, sind die Auftraggeber gesellschaftlich herausragende Persönlichkeiten ihrer Zeit, denen es nicht schwer gefallen sein kann, das beste Baumaterial und die geeignetsten Hölzer für ihr Bauvorhaben zu beschaffen.

Wie hat man sich die Dachlandschaft der theaterförmigen Odeia im Einzelnen vorzustellen? Zwei Aspekte bleiben zu erläutern, einerseits der seitliche Anschluss des Daches neben den äussersten Bindern an die Umfassungsmauer und andererseits die Lösungen dort, wo das Dach nur den Bühnenbereich, nicht aber die seitlichen Nebenräume überdeckte. Auszugehen ist davon, dass der Dachfirst in einer geraden Linie verlief und seine Position wohl durch die Dreieckspitze der symmetrisch konstruierten mittleren und grössten Binderelemente bestimmt wurde[7951]. Damit entstand auf der Frontseite des Odeions ein einfaches Satteldach, während die Dachgestaltung auf der Gegenseite eine komplexere Form erhielt[7952], welche aus Paaren von trapezförmigen streifenförmigen Flächen bestand, die eine seitliche Neigung erhielten. Die verlegten Dachziegel waren diesen unregelmässigen Flächen in geeigneter Weise anzupassen. Die Fläche zwischen den äussersten Binderelementen und der Umfassungsmauer erhielt eine noch weniger regelmässige Form, die durch das Rechteck, das von First und Binder bestimmt war, und die flache Kurve der Umfassungsmauer im Flügelbereich bestimmt war. Konstruktiv die einfachere Lösung ergab sich wohl, wenn der Dachfirst nicht bis zur Aussenflucht der Umfassungsmauer horizontal durchgezogen, sondern der Bereich zwischen den äussersten Bindern und der Umfassungsmauer abgewalmt wurde; dann musste auch das Satteldach auf der Vorderseite des Baus seitlich angepasst werden, was konstruktiv keine Schwierigkeiten bot[7953]. So scheint für die theaterförmigen Odeia eine Dachgestaltung ohne weiteres möglich, auch wenn hier nicht über Vorschläge hinauszukommen ist, da keinerlei Evidenzen an den Bauten erhalten sind. Für das Odeion des Herodes Atticus in Athenai hat M. Korres eine andere Dachlösung vorgeschlagen[7954]. Auch er geht von parallelen Dachträgern mit einer Länge (lichte Weite) zwischen 49 und 21 m aus, die er aber nicht als Dreieckbinder, sondern als Holzbögen mit Spannbalken rekonstruiert. Das Dach besteht dabei aus

7944 cf. Korres, Bauforschung a. O. 33. Korres, Byzas 11 a. O. 283. Korres, Η στέγη a. O. (oben Anm. 7916) 77–95.

7945 P. Gauckler, RA 41, 1902, 2, 389. P. Gauckler, ArchNouMiss 15, 1907, 446f., no. 307. CIL VIII 24658.

7946 P. Gauckler, RA 41, 1902, 2, 393.

7947 Auch hier ist die Existenz einer Überdachung bestritten worden. Ablehnend z. B. Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. (oben Anm. 311) 213 mit Anm. 2. Dagegen gehen A. Lézine, Architecture romaine d'Afrique (1961) 56, Anm. 1 und Meinel, Odeion a. O. 351 von einem Dach aus.

7948 So auch P. Virgili, LTUR 3 (1996) 360 *s. v.* odeum, odium.

7949 Korres, Bauforschung a. O. 34, Abb. 5–8. Korres, Byzas 11 a. O. 283f., Abb. 7f. Korres, Η στέγη a. O.82, Abb. Β3. 29; 68, Abb. Β3. 32; 92f., Abb, Β3. 35.

7950 Meinel, Odeion a. O. 308 kommt auf eine zu überbrückende Spannweite von 39 m und legt damit, wie auch sonst bei seinen Angaben, die lichte Weite zu Grunde. Für die benötige Länge der Binderelemente ist allerdings, wie hier oben ausgeführt, die Breite der Umfassungsmauer von 6,5 m und die in Lugdunum nicht exakt bekannte Stärke der Bühnenwand mit einzurechnen.

7951 So wohl richtig Meinel, Odeion a. O. 349. Zu überlegen wäre allenfalls, ob die Möglichkeit gegeben war, den First auch näher bei der Bühnenwand zu plazieren. Hier wären wohl statische Berechnungen erforderlich, die nicht in unserer Kompetenz liegen.

7952 Leider gibt es bisher keine zeichnerische Veranschaulichung für eine solche Dachlösung. cf. immerhin die Vorschläge für das Odeion von Aphrodisias bei Izenour, Roofed Theaters a. O. (oben Anm. 3589) 106f., Abb. 2, 7 g. h. j, wo allerdings die Stützlösung im Innern in beiden Varianten abzulehnen ist und auch dem Baubefund widerspricht; zur statischen Problematik einer seitlichen Schubableitung bei Quaderbauten cf. schon hier oben 518. 741.

7953 Für eine Dachlösung, wie sie skizziert wurde, cf. die Skizze der Dachform bei Izenour, Roofed Theaters a. O. 106, Abb. 2, 7 j. Ein solches Dach nimmt Bier, Bouleuterion at Ephesos a. O. (oben Anm. 7585) 15, Abb. 6 auch für Ephesos an.

7954 cf. Korres, Bauforschung a. O. 33. Korres, Byzas 11 a. O. 283. Zuletzt Korres, Η στέγη a. O. 74–95.

einem konischen Teil über der Cavea und einem rechteckigen Bereich mit einem Satteldach über der Bühne[7955]. Damit stellt sich das Odeion des Herodes Atticus ausserhalb der Bautradition der Odeia.

Bei den Odeia des Herodes Atticus in Athenai, in Argos 2, Korinthos, Nikopolis (Smirtula), Patrai und Vienna hatte das Dach auf der Frontseite des Baus keinen einheitlichen Abschluss, da es im mittleren Bühnenhausbereich die Bühnentiefe mit einschloss, seitlich aber nur bis zur Flucht der Bühnenvorderseite reichte[7956]. Dagegen scheint in den grossen Odeia von Carthago[7957] und Lugdunum[7958], wenn die publizierten Grundrisse nicht täuschen, das Dach auch die Seitenräume neben der Bühne mit einbezogen zu haben; dafür waren etwas längere seitliche Binderelemente erforderlich, dafür liess sich die Gestaltung des Daches vereinfacht lösen. Für die Gestaltung des Daches der Frontseite bei den Odeia, bei welchen die Flügelbauten nicht in die grosse Überdachung eingeschlossen waren, musste eine besondere Dachlösung gesucht werden. Zunächst denkt man an eine Verkürzung der Binder auch auf der Frontseite. Allerdings hat eine solche Lösung den grossen Nachteil, dass die Schräge der Dachflächen an den Flügeln steiler ausfällt als im mittleren Dachabschnitt. Dadurch entstehen an den Nahtstellen zwischen den verschiedenen Schrägen offene Zwickel, welche zwar im Bereich oberhalb der Schmalseitenabschlüsse der Bühne durch Hochziehen der Mauer zugesetzt werden könnten, zwischen der Bühne und dem Dachfirst nicht mit Mauerwerk, sondern nur mit einer Holzwand, also mit vor der Witterung nicht geschütztem vergänglichem Material verschlossen werden können. Um Zwickelöffnungen der beschriebenen Art zu vermeiden muss die Dachschräge auf der Frontseite des Odeions einheitlich gehalten werden, was bedeutet, dass nicht nur die Wand oberhalb der Schmalseitenabschlüsse der Bühne, sondern auch die Frontwände der Flügel als Mauer bis zur durch die Dachschräge vorgegebenen Höhe hochgezogen werden, was statisch und technisch kein Problem darstellt. Wie aber sind dann die Binder hinter den Frontwänden der Flügel vorzustellen. An eine Auflage der Binderunterseite auf der Oberseite, die ein schräg nach hinten abfallendes Binderelement bedingen würde, wird man nicht denken. Dann bleibt nur eine Lösung, bei welcher der Binder auf der gleichen Höhe wie die übrigen Binder des Daches, das heisst in der Frontwand der Flügel aufgestützt werden muss, seine Form ist dann so anzupassen, dass durch eine geeignete Holzkonstruktion der eigentliche Träger des Daches darauf aufgesetzt und parallel zur Schräge des nach vorn abfallenden mittleren Dachteils geführt wird, was konstruktiv kein grösseres Problem sein dürfte. Einmal mehr lassen sich hier nur Vermutungen über eine mögliche Lösung äussern, denn an den Bauten selber sind auch hier keinerlei Hinweise auf die Ausgestaltung des Daches erhalten. Beim Odeion des Herodes Atticus in Athenai nimmt Korres, der sich auf Hinweise am Bau abstützt, seitliche Flachdächer an[7959].

Wie früher erwähnt, werden für das römische Theater in Augusta Praetoria Salassorum und für die erste Bauphase desjenigen von Augusta Taurinorum teilweise Überdachungen angenommen[7960]. Für Augusta Taurinorum haben die neuesten Grabungen[7961] dies allerdings wieder in Frage gestellt; die Unterlagen reichen in jedem Fall nicht für eine Rekonstruktion aus. Im spätaugusteischen oder etwas jüngeren Theater von Augusta Praetoria Salassorum, wo die rechteckige Grundform durch den gerasterten Stadtplan vorgegeben ist, sind auf allen drei Seiten der Caveaeinfassung und hinter der *scaenae frons* aussen Pfeiler vorhanden. Dies hat dazu geführt, dass für das Theater oft eine Überdachung in der Art, wie sie für rechteckige Odeia bekannt ist, angenommen wurde. Dies kann jedoch kaum zutreffen. Bei einer Gesamtbreite von etwa 72 m ergäbe sich mit Einschluss der Bühnentiefe, der Bühnenfront und der Stützpfeiler eine Binderlänge von gegen 40 m[7962], wie sie bei rechteckigen Odeia bei weitem nicht erreicht wurde, bei theaterförmigen Odeia allerdings gut belegt ist. Doch scheinen die Aussenwände in Augusta Praetoria Salassorum, trotz der Pfeiler, für das Tragen eines so grossen Dachs viel zu schwach dimen-

7955 cf. die Modellansicht, hier oben Korres, Byzas 11 a. O. (oben Anm. 7916) 282, Abb. 6.

7956 Eine entsprechende Lösung war wohl auch in Mantineia vorhanden, doch erlaubt der schematische Plan keine sichere Beurteilung, cf. G. Fougères, BCH 14, 1890, Taf. 18. Ebenso dürfte Paphos hierher gehören, wo der Erhaltungszustand wie auch die Dokumentation ungenügend sind, cf. K. Nicolaou, ARepLond 27, 1980/81, 69, Abb. 77.

7957 cf. P. Gauckler, RA 41, 1902, 2, 392, Abb. 2; wie weit das seitlich durchlaufende breite Fundament der *scaenae frons* im Einzelnen durch Baureste belegt ist, bleibt offen. Heute ist davon nichts mehr zu sehen, cf. A. Lézine, Architecture romaine d'Afrique (1961) 56, Abb.17, Taf. 4, a.

7958 cf. P. Quoniam, Gallia 19, 1961, 435, Abb. 2.

7959 cf. die Ansicht des Modells bei Korres, Bauforschung a. O. 27. Korres, Byzas 11 a. O. 282, Abb. 6. Korres, Η στέγη a. O. 80, Abb. B3. 27.

7960 Dazu oben 515. 708 mit Anm. 7484 und 7485. cf. ausserdem den Katalogteil *s. v.* Augusta Praetoria Salassorum und Augusta Taurinorum.

7961 cf. allerdings Gros, L'architecture romaine 287, welcher, wie der Kontext zeigt, nicht für eine Überdachung eintritt.

7962 Izenour, Roofed Theaters a. O. (oben Anm. 3589) 77 gibt eine lichte Weite von 33 m an.

sioniert[7963], insbesondere auch, wenn man die klimatischen Voraussetzungen mit der Möglichkeit von Schnee, der auf dem Dach liegenbleiben kann, bedenkt[7964]. Gegen eine Überdachung von Augusta Praetoria Salassorum hat sich auch P. Gros ausgesprochen[7965]; sie wäre bei einem Bau, welcher die Funktion des städtischen Theaters einer römischen Koloniegründung hatte, auch singulär.

Die Funktion der Odeia

Zunächst ist noch einmal festzuhalten, dass sich die Odeia von den offenen römisch westlichen Theatern nur durch die Tatsache unterscheiden, dass ein festes Dach über dem Zuschauerbereich und der Bühne vorhanden ist. Fragt man nach besonderen Eigenheiten der Odeia hinsichtlich der Nutzung[7966], fallen insbesondere zwei ins Auge. Zum einen ist dies selbstverständlich die Überdachung, welche es ermöglichte, die Veranstaltungen witterungsunabhängig durchzuführen, denn es war sicher angenehm, in einem überdachten Theater zu sitzen und gegen Hitze oder Nässe geschützt zu sein. Wenn man in Betracht zieht, dass ein Grossteil der bekannten Odeia in Gegenden liegt, die nicht durch strenge Winter ausgezeichnet sind, muss eine solche Deutung relativiert werden; wichtiger als der Schutz vor Niederschlag war wohl der feste Sonnenschutz, welcher in manchen offenen Theatern durch eine *vela*-Einrichtung gewährleistet wurde[7967]. Hinzu kommt, dass in Gegenden, wo mit liegenbleibenden Schnee zu rechnen ist, die statischen Probleme für den Dachbau wegen des zusätzlichen Gewichts wohl beträchtlich wären[7968]. Wie weit auch die Akustik durch das Dach verbessert wurde[7969], lässt sich nur schwer abschätzen, da unbekannt ist, ob die Dachstühle offen blieben oder mit einer hineingehängten Decke unten verschlossen waren.

Auch eine zweite Eigenheit ist offensichtlich: Da die Odeia insgesamt kleiner sind als die offenen Theater und dies aus technischen Gründen auch sein müssen, ist die Anzahl der Zuschauer, die an einer Veranstaltung teilnehmen können, deutlich beschränkter. Man kann vermuten, dass die Odeia damit im Vergleich mit den Theatern eine gewisse Exklusivität und zusätzliches Prestige gewonnen haben. Allerdings gibt es keine antiken Quellen, die uns über die Nutzung der Odeia und insbesondere über die Auswahl der Zuschauer, die dort zugelassen waren, Auskunft gäben und diese Vermutung bestätigen könnten. Der Kreis der Benutzer war in jedem Fall eingeschränkt, als Besucher von Manifestationen im Odeion kamen vor allem die Eliten der Oberschicht in Frage. Die beiden Odeia in Athenai und auch andere Odeion-Bauten sind private Stiftungen, teilweise sogar direkt mit dem Kaiser verbundene Bauten[7970]. Die Bauform war mit ihrer luxuriösen Ausstattung offensichtlich als Mittel der Selbstdarstellung für Stifter besonders geeignet[7971]. Die Odeia waren denn auch häufig sehr reich ausgestattet, wie die Analyse im Einzelnen gezeigt hat[7972]. Andererseits sind auch nicht wenige kostbar ausgestattete offene Theaterbauten bekannt[7973], wo die aus Marmor errichteten *scaenae frontes* noch viel reicher als bei den Odeia ausgestaltet waren[7974]. Die Aussage, die Ausstattung der Odeia habe diejenige der offenen Theater generell übertroffen, lässt sich nicht erhärten.

Nicht diskutiert wurde bisher, wozu die Odeia gebraucht wurden. Die Frage ist nicht leicht zu beantworten. Offensichtlich ist, dass in ihnen Theateraufführungen, aber auch weitere musische Darbietungen stattfanden. In mehreren Fällen sind sie im Zusammenhang mit Festspielen gebaut oder doch verwendet worden. Das *odeum Domitiani* in Roma diente für das *certamen Capitolino Iovi*[7975], der Bau in Carthago wurde wohl für Pythischen Spiele errichtet[7976]. Das Odeion von Epidauros liegt im Heiligtum

7963 Der Rekonstruktionsvorschlag von Izenour, Roofed Theaters a. O. 82, Abb. 2, 3 e wurde schon oben 515 mit Anm. 5218 zurückgewiesen, da die Schubableitung auf die dünnen Seitenwände statisch kaum möglich ist.

7964 Bei heutigen Bauten geht man für einen Kubikmeter nassen oder gepressten Schnee von einem Gewicht von 300 kg aus, die von einem Quadratmeter Fläche getragen werden müssten.

7965 cf. Gros, L'architecture romaine 287; cf. jedoch auch a. O. 308.

7966 Mit der Funktion der Odeia haben sich insbesondere Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. (oben Anm. 311) 204–209 und Meinel, Odeion a. O. (oben Anm. 7415) 21f.; 358–366 auseinandergesetzt

7967 Zu den *vela* cf. hier unten 755–763.

7968 cf. zu diesem Aspekt hier oben zum Theater von Augusta Praetoria Salassorum 515 mit Anm 5218 und Anm. 7963.

7969 cf. Meinel, Odeion a. O. 363f.

7970 cf. dazu im Einzelnen hier oben 708. 709. 710.

7971 Dass die Spannweiten aus kompetitiven Gründen im Lauf der Kaiserzeit immer grösser wurden, wie Meinel, Odeion a. O. 363 sagt, trifft allerdings nicht zu. Gerade frühe Bauten wie das *odeum Domitiani* in Roma oder das Odeion in Korinthos gehören zu den grössten ihrer Art! cf. hier oben 716. 749.

7972 Zur Verwendung von Marmor und kostbarem farbigem Steinmaterial als Baustoff für die innere Ausstattung hier oben 729.

7973 cf. oben 434. 558. 577.

7974 Dies gilt nicht nur für kleinasiatische Theater wie z. B. Perge, cf. oben 595, sondern auch für westliche Bauten. Zu erinnern ist etwa an Augusta Emerita, cf. oben 421, oder an die Bühnenwand in Arausio, cf. oben 421.

7975 cf. hier oben 712.

7976 cf. den Katalogteil *s. v.* Carthago, Odeion.

des Asklepios[7977]. Das Orchestramosaik in Argos mit der Darstellung von Wettkampfpreisen wird mit den Nemeischen Spielen in Zusammenhang gebracht, welche damals in Argos abgehalten wurden[7978]. Für Nikopolis (Smirtula) wurde vermutet, dass das Odeion im Zusammenhang der nach dem Sieg des Octavian eingerichteten aktischen Festspiele[7979] benutzt wurde, was dann bedeuten würde, dass der Bau tatsächlich in die augusteische Zeit zurückgeht[7980]. Die genannten Bauten führen ihrer Funktion nach die Tradition des Odeions des Perikles in Athenai weiter, welches für die musischen Agone bei den Panathenäen errichtet worden ist[7981]. Daneben stehen aber auch Odeia, die nicht an besondere Festspiele gebunden waren, sondern, wie die beiden Odeia in Athenai und wohl die meisten anderen derartigen Bauten, einer Stadtgemeinde als öffentliche Bauten zusätzlich zu den grösseren offenen Theatern zur Verfügung standen[7982].

Zu einem Odeion gehörte immer auch ein Bühnenbereich mit einer *pulpitum*-Bühne, einer *scaenae frons* meist mit architektonischer Ausgestaltung, nicht ganz selten auch mit einer Vorhangeinrichtung. An einer Nutzung für Theateraufführungen welcher Art auch immer kann kein Zweifel bestehen. Daneben waren auch weitere Nutzungen wie etwa für Deklamationen von literarischen Texten denkbar. Im Lauf der Kaiserzeit scheint auch eine Verwendung für Vorträge und sophistische Darbietungen häufiger zu werden[7983]. Eine Verwendung als Kulttheater im Zusammenhang orientalischer Kulte, wie sie gelegentlich vermutet wurde, ist dagegen aller Wahrscheinlichkeit nach auszuschliessen[7984]. Insgesamt zeigen sich keinerlei grundsätzliche Unterschiede in der Nutzung zwischen offenen Theatern und Odeia.

Die geringere Anzahl von Plätzen für die Zuschauer in den meisten Odeia kann mit exklusiveren Formen der Darbietungen zusammenhängen, wie dies wohl anspruchvollere Musikvorträge und Rezitationen gewesen sein werden. Auch die kaiserzeitliche Tragödie war, soweit sie überhaupt aufgeführt wurde, offenbar ein Elitephänomen[7985]. Die Nutzung der Odeia könnte sich nach dem Anspruchs- und Bildungsniveau der Zuschauer gerichtet haben. In der Verbreitung der Odeia würde sich dann eine besondere Wertschätzung der anspruchsvolleren literarischen und musikalischen Produktionen insbesondere auch in der östlichen Reichshälfte manifestieren.

Meinel verstand die Odeia dagegen als Klassentheater[7986]. In ihnen sollten die unteren sozialen Schichten ausgeschlossen bleiben, die gesellschaftliche Elite sollte unter sich bleiben können. Im Odeion wäre sozusagen nur noch die *ima cavea* als Zuschauerbereich vorhanden[7987]. Nun ist gut bekannt, dass die Sitzordnung im römischen Theater und auch in anderen Bauten für Spiele wie Amphitheater oder Circus die gesellschaftliche Ordnung abbildete[7988]. In dieser Hinsicht haben sich die Odeia mit Sicherheit nicht von den übrigen genannten Bauten unterschieden. Die innere Einteilung der Zuschauerbereiche der Odeia führte Meinel zum Schluss[7989], dass nur Angehörige der oberen Schichten zugelassen waren. Ein solcher Schluss scheint allein deshalb problematisch, weil die Einteilung der Cavea in mehrere Ränge bei den offenen Theatern nicht durch die soziale Struktur der Zuschauer gegeben ist, sondern insbesondere von der Grösse des Zuschauerraums und den damit zusammenhängenden Fragen der Erschliessung bestimmt wird[7990]; einzig die Mitglieder des *ordo* auf den flachen Ehrenstufen in der Orchestra[7991] und die Magistratspersonen auf den *tribunalia*[7992] sind immer deutlich vom Rest des Theaterpublikums getrennt.

So scheint es wahrscheinlich, dass die Odeia weniger als Klassentheater denn als Orte für die Aufführung anspruchsvollerer Werke unterschiedlichster Art zu verstehen sind.

7977 Eine Funktion im Rahmen des Kultes, wie sie R. A. Tomlinson, Epidaurus (1983) 83f. vorgeschlagen hat, wird von K. Aslanidis, JRA 16, 2003, 310 bestritten.

7978 cf. Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. (oben Anm. 311) 206.

7979 Meinel, Odeion a. O. 358. Zuletzt Chrysostomou/Kefallonitou, Νικόπολις a. O. (oben Anm. 5941) 28.

7980 Zur Datierungsproblematik cf. den Katalogteil *s. v.* Nikopolis, Odeion und auch hier oben 709.

7981 cf. schon hier oben 703.

7982 Auch Tert. Apol. 6, 3 charakterisiert die Odeia als blosses Luxusphänomen: *Video et theatra nec singula satis esse nec nuda*.

7983 So insbesondere Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. 205f. Zur Abgrenzung zwischen Auditorien und Odeia Meinel, Odeion a. O. 356.

7984 So auch Ginouvès, Le théâtron à gradins droits a. O. 207–209, welcher die Diskussion zusammenfasst. Zu den Kulttheatern des Orients cf. oben 665f.

7985 So Blume, Einführung a. O. (oben Anm. 10) 126f. Im Weiteren I. Opelt, in: Lefèvre, Das römische Drama 427–441 zur kaiserzeitlichen Tragödie und Praetexta. Auch die literarische Komödie lebte zumindest in der früheren Kaiserzeit noch weiter, cf. Opelt a. O. 441f.

7986 cf. Meinel, Odeion a. O. 359–362.

7987 cf. Meinel, Odeion a. O. 362.

7988 Dazu schon oben 288 mit Anm. 2882.

7989 cf. Meinel, Odeion a. O. 362f.

7990 cf. zu diesem Fragenkreis oben 115f. 357. 592f.

7991 cf. oben 387–390.

7992 cf. oben 384.

Dabei ist offensichtlich, dass beide Aspekte in der Realität wohl weitgehend zur Deckung kamen, denn der Bildungsanspruch war seit der republikanischen Zeit ein Phänomen, das die sozial höher gestellten Personen von der Masse abhob. Und dasselbe gilt auch für den griechischsprachigen Osten des Reiches, jedenfalls in der Kaiserzeit.

Abschliessend ist noch zu fragen, ob eine solche Funktion der Odeia in jedem einzelnen Fall vorausgesetzt werden kann. Insbesondere in Kleinasien sind Odeia, die im Westen eher in grösseren Zentren standen, auch in kleineren und teilweise wohl nicht sehr bedeutenden Landstädten anzutreffen[7993]. Mehrfach wurden solche Bauten in Kleinasien denn auch als Buleuteria und nicht als Odeia interpretiert[7994], so in Aphrodisias[7995], Ephesos (Odeion beim Staatsmarkt), Iasos und Kibyra. Dagegen steht in Arykanda fest, dass es sich um ein Odeion handelt, da ausserdem auch ein Buleuterion gefunden worden ist[7996]. Im Licht unserer bisherigen Ausführungen ist jedoch offensichtlich, dass es sich auch bei den genannten vier kleinasiatischen Bauten vom Typus und von der Funktion her um Odeia handelt, denen wegen der Präsenz von Bühnentoren, einer Bühnenwand und einer Bühne die Funktion von szenischen Theatern zukam[7997]. Die Zweckbestimmung der Odeia war allerdings, wie eben dargestellt, nicht sehr präzis umrissen. Dass solche Bauten auch weitere zusätzliche Funktionen, nicht zuletzt als Buleuteria, übernehmen konnten, ist durchaus denkbar. Im Odeion von Aphrodisias weist der Statuenschmuck der Bühnenwand, welcher neben Götterstatuen auch Statuen des Demos und der Bule und vielleicht auch Porträtstatuen verdienter Mitbürger umfasste[7998], eindeutig auf eine Doppelnutzung als Theatergebäude und Ratssaal hin. Im Odeion beim Staatsmarkt in Ephesos[7999] und in Iasos[8000] reichen die Befunde nicht aus, um eine solche Zweitnutzung zu belegen, auch wenn sie nicht ausgeschlossen werden kann. In Kibyra spricht die Grösse des Odeions wohl eher gegen eine Nutzung auch als Ratssaal[8001]. Insgesamt kann festgehalten werden, dass das Publikum, welches für die musischen Darbietungen in den Odeia vorausgesetzt werden kann, zumindest in den Städten Kleinasiens mit ihrer lokalen Selbstverwaltung grossenteils mit den Bevölkerungselementen übereingestimmt haben wird, welche als lokale Magistraten und Buleuten tätig waren.

Zusammenfassung der Ergebnisse

Unter Odeia versteht die Forschung Theater des westlichen römischen Typus, deren Zuschauer- und Bühnenbereich mit einem festen Dach gedeckt ist. Die moderne Verwendung des Begriffs deckt sich nicht mit dem antiken Sprachgebrauch, wo neben dem Begriff Odeion, welcher zumindest für die frühen Beispiele eine Funktion als Vortragssaal für Gesang und Rezitation mit einschliesst, zunächst der funktionale Begriff *theatrum tectum* Verwendung fand.

Odeia sind eine westliche römische Bauform, deren ältestes bekanntes Beispiel das spätrepublikanische *theatrum tectum* in Pompeii ist. Insgesamt sind bis heute Baureste von mehr als 50 Odeia bekannt. Die neue Bauform ist sehr früh in die östliche Reichshälfte gelangt. Insbesondere kann hier das Odeion genannt werden, welches Marcus Vipsanius Agrippa auf der Agora von Athenai errichten liess, doch lassen sich auch andere Odeia im Osten mit westlichen Bauherrn verbinden. Der Bautypus des Odeions hat insbesondere in Griechenland und Kleinasien grossen Erfolg gehabt, während er im lateinischen Westen sehr selten geblieben ist; die meisten Odeia wurden in der mittleren Kaiserzeit gebaut.

Vom Grundriss her sind zwei Typen zu unterscheiden. Das rechteckige Odeion, wie es erstmals um 80 v. Chr. durch das *theatrum tectum* von Pompeii bezeugt wird, hat sich offensichtlich aus dem Typus des hellenistischen Buleuterions entwickelt, es kommt aber von Beginn an ohne Innenstützen für das Dach auf. Das älteste als Bausubstanz nachgewiesene theaterförmige Odeion ist dasjenige von Korinthos aus dem letzten Drittel des 1. Jahrhun-

7993 cf. dazu hier oben 713f.

7994 Eine Nutzung der Bauten im Osten als Buleuteria unterstreicht Gros, L'architecture romaine 308f.

7995 cf. aber jetzt Bier, in: Aphrodisias Papers 4 a. O. (oben Anm. 5883) 160–163, welcher wichtige Aspekte wie die Sitzplatzzahl und den Bühnenkomplex nennt, sich schliesslich aber doch für eine Primärfunktion als Buleuterion ausspricht, welches auch als Odeion genutzt werden konnte. Wenn schon, gilt das Umgekehrte!

7996 cf. den Katalogteil *s. v.* Arykanda, Buleuterion.

7997 Crema, L'architettura romana a. O. (oben Anm. 2808) 202 hat darauf hingewiesen, dass die Elemente, welche für szenische Aufführungen benötigt wurden, in den Odeia oft in eher reduzierter Form begegnen. Gerade der Umstand, dass sie überhaupt vorhanden sind, zeigt jedoch, dass sie auch benötigt worden sind.

7998 cf. Ratté/Smith, AJA 2004 a. O. (oben Anm. 7639) 161, Abb. 15. Die Deutung der Porträtstatuen im Obergeschoss als Buleuten bleibt hypothetisch und ist von der Interpretation der Funktion des Bauwerks hergeleitet. cf. dagegen L. Bier, The Bouleuterion, in: Aphrodisias Papers 4 a. O. (oben Anm. 5883) 154: *poet-philosopher figures*.

7999 cf. zuletzt Bier, Bouleuterion at Ephesos a. O. (oben Anm. 7585) 7–18, besonders 7; die Säulenordnung und die Bühnentore sind nicht, wie früher vorgeschlagen, sekundär, sondern gehören zum originalen Bau, cf. Bier 12f.

8000 cf. den Katalogteil *s. v.* Iasos, Odeion.

8001 cf. dazu auch den Katalogteil *s. v.* Kibyra, Odeion.

derts n. Chr., doch wurde der neue Typus wahrscheinlich erstmals mit dem als Architektur kaum bekannten *odeum Domitiani* in Roma der Zeit um 86 n. Chr. herausgebildet. Von nun an laufen beide Grundrisstypen nebeneinander her. Wie die Theater sind auch manche Odeia bis in spätantike Zeit in Gebrauch geblieben.

Was die Ausgestaltung der Teile des Theaters, Cavea, Orchestra und Bühnenhausbereich angeht, unterscheiden sich die Odeia nicht grundsätzlich von den offenen Theatern. Selbstverständlich bleiben die rechteckigen Odeia, was die Grundrissgestaltung und insbesondere auch die Zugänge in die Cavea angeht, im Vergleich mit den offenen Theatern eigenständiger, nehmen dafür Elemente der Buleuteria wie die Aufgänge in den Zwickeln hinter dem Caveahalbrund auf. Bei den östlichen Odeia lässt sich bei den Einzelformen, z. B. der Gestaltung der Sitzprofile, ein Einfluss der gleichzeitigen lokalen Theaterarchitektur beobachten. Die Orchestra bleibt in der Regel ohne einen *euripus* oder Abflusskanal, der sich wegen des Vorhandenseins des Daches erübrigte. Die *aditus* sind nicht immer überwölbt, *tribunalia* lassen sich nur vereinzelt nachweisen.

Die Ausstattung des Bühnenbereichs entspricht demjenigen der offenen Theater, auch wenn die Ausgestaltung der wohl meist zweigeschossigen architektonischen *scaenae frons* im Allgemeinen einfacher bleibt, was nicht zuletzt mit der geringeren Grösse der Odeia zusammenhängt. Die Regel sind, wie in westlichen Theatern üblich, drei Bühnentore, vereinzelt kommen in Kleinasien nach lokalem Vorbild fünf Tore vor. Die Bühnenform ist entsprechend dem westlichen Gebrauch die *pulpitum*-Bühne. Auch Vorhangeinrichtungen sind nachzuweisen, scheinen aber nicht verbreitet gewesen zu sein; dies entspricht dem Befund bei den offenen Theatern der östlichen Reichshälfte. Was die Nebenräume des Bühnenhauskomplexes betrifft, ist ihre Zahl oft reduziert, doch ist auch der vollständige westliche Grundrisstypus nicht selten.

Das besondere architekturhistorische Interesse beim Bautypus des Odeions liegt in der Tatsache, dass hier grosse Räume mit einem festen Dach überdeckt worden sind, eine Bauaufgabe, die grosses technisches Können verlangt hat. Das Problem der Innenbeleuchtung wurde dadurch gelöst, dass an der Oberwand bei den Einfassungsmauern der Cavea und auch an der Bühnenwand grosse, oft bogenförmige Fenster angeordnet wurden, wie sie an verschiedenen Monumenten noch nachzuweisen sind. Bei den rechteckigen Odeia wurde die Überdachung gelöst, indem über der kleineren Spannweite, d. h. meist senkrecht zur Bühne, Dreieckbinderelemente angeordnet wurden. Die Bindertechnik war in Sizilien schon seit spätarchaischer Zeit für grössere Spannweiten eingesetzt worden. Technisch schlossen die Odeia bei der Konstruktion der Überdachung an die Erfahrungen an, welche bei den hellenistischen Buleuterien gemacht worden waren. Erst mit der Einführung des theaterförmigen Odeiontypus stellten sich neue Probleme. Es lässt sich nachweisen, dass auch hier Binderelemente verwendet wurden, welche immer senkrecht zur Bühne verlegt wurden. Nach der Caveaseite hin erhielten sie eine asymmetrische Form, indem die Schräge hier verkürzt wurde. Damit konnte gewährleistet werden, dass der Dachfirst, der parallel zur Bühne und über dem Zentrum der mittleren Binderdreiecke lag, gerade geführt werden konnte. Die Binderelemente lagen im Allgemeinen, wie auch schon bei den rechteckigen Odeia, in einem Abstand von nicht mehr als 5 m nebeneinander. Meist genügten sechs bis acht Elemente für ein Dach.

Die rechteckigen Odeia blieben, was die Binderlänge ihrer Dächer angeht, die sich aus der Spannweite und den Auflageflächen auf den tragenden Mauern und Pfeilern zusammensetzt, unter 30 m und damit in der Grössenordnung der Spannweiten hellenistischer Buleuterien. Die Dächer der theaterförmigen Odeia hatten meist grössere Spannweiten, die Binderlängen übertrafen aber nur vereinzelt 40 m. Daneben sind vier Bauten bekannt, die deutlich grösser waren, nämlich das Odeion in Lugdunum, dasjenige des Herodes Atticus in Athenai und als grösster erhaltener Bau mit einer Binderlänge von etwa 63 m das Odeion von Carthago. Noch etwas grösser scheint das *odeum Domitiani* in Roma gewesen zu sein. Obgleich in der archäologischen Literatur immer wieder Zweifel geäussert worden sind, dass diese Bauten tatsächlich überdacht waren, zeigen die Analyse der antiken Quellen und die stratigraphischen Befunde, dass es Dächer gegeben hat.

Die Odeia gehörten nicht zu denjenigen öffentlichen Bauten, welche für eine Stadt mehr oder weniger unverzichtbar waren. Es handelt sich vielmehr um zusätzliche Elemente im Stadtganzen, die einen Luxuscharakter hatten. Odeia gehen denn auch nicht selten auf kaiserliche oder private Stifter zurück. Ihre Funktion scheint insbesondere gewesen zu sein, als Rahmen für anspruchsvollere szenische Aufführungen, wohl auch für Gesangs- und Rezitationsvorführungen zu dienen. In einigen Fällen ist es zudem wahrscheinlich, dass sie auch die Funktion eines Buleuterions wahrgenommen haben.

VI TEMPORÄRE ZELTDÄCHER (*VELA*), SPÄTE UMBAUTEN

48. Die *vela*

Die schriftliche Überlieferung

Manche römische Theater und auch Amphitheater waren mit temporär aufgespannten Zeltdächern als Sonnenschutz versehen. Solche auch als Sonnensegel bezeichneten Dächer hiessen *velaria*[8002] oder häufiger *vela*[8003]. Die *vela* sind von R. Graefe 1979 in einer umfassenden Studie[8004] untersucht worden, auf welche sich unsere Analyse abstützen kann. Graefe hat das Problem, wie solche *vela* angebracht waren, mit seiner Arbeit im Wesentlichen gelöst, was den verbreiteten Typus der Aufhängung der *vela* an tragenden Masten angeht, die aussen an den römischen Theatern auf Konsolen standen. Weniger gut bekannt ist, wie jene *vela* im Einzelnen zu rekonstruieren sind, deren Existenz nur durch Reihen von Einlassungen in der Cavea und am Orchestrarand belegt wird. Im Folgenden wird es darum gehen, den aktuellen Denkmälerbestand im Kontext auch der einzelnen Theaterbauten zu analysieren. *vela*-Einrichtungen sind nicht nur in westlichen römischen Theatern, sondern auch bei Theatern im Osten bezeugt.

Schriftliche Zeugnisse zu den *vela* sind nicht selten[8005]. Dabei ist immer genau darauf zu achten, ob eine Quelle von Sonnendächern spricht, wie sie auch ausserhalb der Theater und Amphitheater verbreitet waren[8006], oder ob mit dem Begriff *vela* Sonnensegel in Theatern, Amphitheatern und ähnlichen Bauten gemeint sind. Solche *vela* im engeren Sinn hat nach Val. Max. II 4, 6 und Plin. nat. XIX 23 *Q. Lutatius Catulus* in seinem für die Einweihung des restaurierten Kapitols errichteten Holztheater[8007] im Jahr 69 v. Chr. erstmals in Rom eingeführt[8008]; *Valerius Maximus* nennt sie tadelnd einen kampanischen Luxus. Eine Verbindung der Neuerung des Sonnensegels mit Kampanien scheint durchaus wahrscheinlich, denn wie ausführlich dargelegt worden ist[8009], waren die Steintheater Kampaniens, welche seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. errichtet worden sind, für die römischen Theater in verschiedener Hinsicht vorbildlich. Es ist auch darauf hinzuweisen, dass auf dem bekannten Wandbild aus Pompeii[8010] mit dem Streit im Amphitheater von Pompeii *vela* dargestellt sind, welche, wie noch deutlich werden wird, ein wichtiges Zeugnis für die Form der Sonnensegel sind; das Fresko, das sich auf ein Ereignis im Jahr 59 n. Chr. bezieht, ist viel jünger ist als die Erbauung des Amphitheaters um 70 v. Chr., doch kann nicht ausgeschlossen werden, dass dessen *vela*-Einrichtung bereits auf die Bauzeit des Monuments zurückgeht.

Nicht nur aus chronologischen Gründen sehr bemerkenswert ist das ausführliche Zeugnis des Lucr. (4, 75–83; cf. auch 6, 109–110), welcher in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. lebte[8011] und sein Werk *De rerum natura* im zweiten Jahrhundertviertel verfasst haben muss, auch wenn seine Lebensdaten nicht genau bekannt sind. *Lucretius* beschreibt gelbliche, rote und blaue *vela*, welche, über grosse Theater aufgespannt, an (senkrechten) Masten und (waagrechten) Balken zittern und wogen. Durch die farbigen Segel wird der Zuschauerraum mit den Besuchern und die Bühne in ein farbiges Licht getaucht. Je enger der Zuschauerraum ist, desto stärker ist die farbige Wirkung, desto gedämpfter das Tageslicht. Auf die Bedeutung dieser

8002 cf. Iuv. 4, 122: *velaria umbraculorum theatralium*.

8003 Zu den frühen Belegen gehören Lucr. 4, 75; Prop. 4, 1, 15. Val. Max. 2, 4, 6.

8004 R. Graefe, Vela erunt. Die Zeltdächer der römischen Theater und ähnlicher Anlagen (1979). Das Werk hat in der Forschung grosse Beachtung gefunden, cf. die ausführlicheren Rezensionen von H. Büsing, Gnomon 53, 1982, 363–371 und H. Kienast, Germania 60, 1982, 282–284. Ausserdem P. Grossmann, Gymnasium 89, 1982, 563f.; L. Castiglione, ActaArchHung 32, 1982, 414f.; R. Chevalier, Latomus 41, 1982, 897–899; A. Hoffmann, Architectura 16, 1986, 207f.

8005 Zusammenstellung der Quellen und Diskussion bei Graefe 4–19.

8006 Ein Teil der bei Graefe 5 angeführten Belegstellen bezieht sich nicht auf Theaterbauten!

8007 cf. den Katalogteil *s. v.* Roma, *theatrum Catuli*.

8008 Bei den älteren Zeugnissen, die bei Graefe 4f. angeführt werden, handelt es sich nicht um *vela* im engeren Sinn!

8009 cf. oben 261–268.

8010 cf. EAA, Pompei, Pitture e Mosaici 1: regio I, parte prima (1990) 80f., Abb.6 a-b (V. Sampaolo); auch Graefe Taf. 112f.

8011 cf. K. Sallmann, DNP 7, 1999, 472, III 1, *s. v.* L. Carus, T.

Passage für die technische Rekonstruktion der *vela*-Einrichtung wird zurückzukommen sein[8012]. Hier soll zunächst auf die chronologischen Implikationen hingewiesen werden. *Lucretius* verwendet das Bild von den *vela* als Vergleich, um eine Aussage seiner Atom-Lehre zu veranschaulichen. Er greift, wie der Wortlaut der Passage zeigt, auf eine Ausstattung der zeitgenössischen Theater zurück, deren Kenntnis er bei seinen Lesern voraussetzen kann. Angesichts der Tatsache, dass der Text vor 50 v. Chr. entstanden ist, und der Aussage, dass die ersten *vela* von *Catulus* im Jahr 69 v. Chr. in Rom verwendet worden sind, ist der Umstand, dass sie wenig später offenbar schon zur üblichen Ausrüstung der Theater gehört haben, doch sehr bemerkenswert. Dies kann nur bedeuten, dass sie sich bei den Holztheatern in Rom[8013] nach *Catulus* durchgesetzt haben[8014], denn *Lucretius* spricht von verschiedenen Theaterbauten und vergleicht die Wirkung der *vela* mit Blick auf die unterschiedliche Grösse. Das *theatrum lapideum* des *Pompeius Magnus* war noch im Bau oder im besten Fall gerade eben fertiggestellt, als *Lucretius* seine Verse schrieb; nach Plin. nat. 33, 54 liess Nero im Jahr 66 n. Chr. im Pompeiustheater besonders prachtvolle *vela* aufziehen. Vor dem Hintergrund der Verse des *Lucretius* wird man davon ausgehen, dass bereits der ursprüngliche Bau über eine *vela*-Einrichtung verfügte.

Die *vela* bestanden aus Leinenstoff, vielleicht z. T. auch aus Baumwolle. Sie waren eingefärbt, wie bei *Lucretius* festgehalten ist, manchmal auch zusätzlich dekoriert[8015]. Caesar soll auch *vela* aus Seide verwendet haben[8016]. Nicht ohne Grund galten *vela* als Luxus[8017]. In den Ankündigungen von Spielen, welche aufgemalt auf Wänden in Pompeii gefunden wurden, wird bekanntlich der Einsatz von *vela* mit der bekannten Formel *vela erunt* jeweils besonders hervorgehoben[8018]; häufiger scheinen sie nicht verwendet worden zu sein, was darauf schliessen lässt, dass das Aufspannen von *vela* mit nicht unbedeutenden Kosten verbunden war[8019]. Zwei antike Dokumente geben Auskunft über Ausgaben im Zusammenhang mit *vela*. Ein Papyrus aus Oxyrhynchos[8020], welcher ins späte 2. Jahrhundert n. Chr. datiert wird, nennt eine Summe von 3500 Drachmen, welche von der Stadt Oxyrhynchos an die Lieferanten der *vela* gezahlt worden sind, die wohl für das dortige Theater bestimmt waren. Allerdings bleibt offen, ob damit die Gesamtkosten für neu angefertigte *vela* beziffert sind oder ob es sich allenfalls um eine Reparatur gehandelt hat. Die übrigen Kostenangaben in derselben Liste bewegen sich in einer vergleichbaren Grössenordnung, doch bleibt auch dort unklar, welche Leistungen im Einzelnen entschädigt worden sind. Eine Inschrift aus dem Theater von Aphrodisias[8021] enthält eine Abrechnung über die Kosten für eine Veranstaltung im Theater; die Kosten für die Entlöhnung des Festspielleiters und diejenigen für die *vela* und weitere für das Theater wichtige Dinge sind jeweils mit 1000 Drachmen verbucht, der Preis für den siegreichen Kitharaspieler ist mehr als dreimal höher. Angesichts der nicht sehr hohen Kosten wird es sich hier um Ausgaben für das Aufziehen und Manövrieren handeln, sicherlich nicht um einen Ankauf von neuen *vela*.

Die schriftlichen Quellen geben auch über Technisches Auskunft. *Lucretius* nennt an den beiden bereits oben zitierten Stellen[8022] senkrechte Masten und horizontale Balken, an welchen die offenbar aus verschiedenen Tüchern zusammengesetzten *vela* befestigt waren. Nach Plin. nat. XIX, 24 waren die *vela* im Amphitheater des Nero an Seilen festgemacht. Offen bleibt, ob beide Textstellen dieselbe Konstruktionsart meinen[8023]. Auch die Frage, wie weit das Innere des Theaters durch den Schatten der *vela* geschützt war[8024], findet in den schriftlichen Quellen keine eindeutige Antwort. Tatsache ist, dass gerade die vornehmsten Plätze am Orchestrarand und unten in der Cavea aus technischen Gründen am schwierigsten zu beschatten waren. Doch bestand immer auch die Möglichkeit, sich mit Sonnenschirmen (Mart. 14, 28) oder Sonnenhüten (Mart. 14, 29) zu schützen, nicht nur, wenn der Wind das Aufspannen von *vela* verhinderte oder gar das Einziehen nötig machte[8025]. Wenn Cass. Dio LIX 8 bezeugt, dass den Senatoren seit Caligula erlaubt war, im Theater Sonnenhüte zu tragen, ist dies ein deutlicher Hin-

8012 cf. unten 757–762.
8013 cf. zu den Holztheatern oben 268–276.
8014 So auch Graefe 5.
8015 Zur Überlieferung über die Farbigkeit und zu weiteren Dekorationen der *vela* Graefe 6f.
8016 Cass. Dio XLIII, 24. Dazu Graefe 7.
8017 cf. Val. Max. 2, 4, 6: *Campanam luxuriam*. Amm. XIV 6, 25: *Campanam lasciviam*. Für weitere Belege cf. auch Graefe 7f. H. Büsing, Rez. zu Graefe, Gnomon 53, 1981, 370 stellt den praktischen Nutzen solcher *vela* weitgehend in Frage.
8018 cf. im Einzelnen Graefe 8–10; besonders auch dort 189, Anm. 35: Belegstellen.
8019 So Graefe 8.
8020 Pap. Ox. 2128, 8f., cf. A. S. Hunt, The Oxyrhynchus Papyri, part 17 (1927), 224f. Dazu Graefe 9.
8021 CIG II 2758 B, besonders Z. 8f. Dazu Graefe 9. J.-Ch. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. (oben Anm. 74) 156f.
8022 cf. Lucr. 4, 75–76; 6, 109–110.
8023 So auch Graefe 11.
8024 cf. zu diesem Problem Graefe 11–13.
8025 Dazu im Einzelnen Graefe 13–17.

weis, dass der Schatten der *vela* ihre Plätze offenbar nicht in ausreichendem Mass erreichte.

Der Gebrauch von *vela* im Theater und im Amphitheater wurde in Rom, wie schon erwähnt, aus Kampanien eingeführt. Zusammen mit der Verwendung von *vela* im Theater wurde im griechischsprachigen Reichsteil dann auch die lateinische Bezeichnung übernommen[8026]: βῆλα[8027], οὐῆλα[8028], οὐελάρια[8029], οὐηλάριον[8030]. Cass. Dio XLIII 24,2 verwendet bei der Beschreibung der Sonnensegel, welche Caesar im Jahr 46 v. Chr. auf dem Forum Romanum bei seinen Spielen aufspannen liess[8031], den Ausdruck παραπετάσματα; es handelt sich aber nicht um einen *terminus technicus*[8032] und es ist auch nicht von Theatern oder Amphitheatern die Rede. Graefe[8033] und andere[8034] haben auch den inschriftlich bezeugten Terminus πέτασος als griechische Bezeichnung für die *vela* verstehen wollen. Dies ist von J.-Ch. Moretti in einer umfassenden Studie widerlegt worden[8035], die wahrscheinlich machen kann, dass mit πέτασος das Schutzdach über der Bühne gemeint war, das ebenfalls aus Sonnensegeln bestanden hat, welche an horizontalen Balken befestigt waren[8036].

Das Vorhandensein von *vela* ist archäologisch durch zwei Arten von Zeugnissen nachzuweisen. Zum einen sind es Masthalterungen und Mastsockelsteine, welche oben aussen an der Einfassungsmauer der Cavea und oben aussen an der Rückmauer der Bühnengebäude angebracht waren und sich nicht selten auch *in situ* erhalten haben. Solche Blöcke sind untrügliche Belege für eine *vela*-Einrichtung. Andererseits finden sich in manchen Zuschauerbereichen Pfostenlöcher und Ösen, welche zur Befestigung von Seilen dienen konnten. Solche Zeugnisse werden oft mit der Befestigung von *vela* in Zusammenhang gebracht, doch ist offensichtlich, dass es dafür auch andere Erklärungsmöglichkeiten gibt, etwa Vorrichtungen zur Befestigung von Schutzzäunen in Theatern, die auch für Arenaspiele verwendet worden sind. Solche Zeugnisse sind von Fall zu Fall zu analysieren. Schliesslich gibt es neben dem bereits oben genannten Holztheater des *Catulus*[8037] in Roma eine Reihe von Bauten, nämlich Abella[8038], Hispalis[8039], Nemausus[8040], Oxyrhynchos[8041] und das *theatrum Pompei* in Roma[8042], für welche *vela* inschriftlich bezeugt sind, ohne dass bisher Baureste nachgewiesen wären[8043].

Bauten mit Masthalterungen an den Aussenwänden

Nun zu den erhaltenen Belegen. Masthalterungen, welche ganz entsprechend auch bei einer Reihe von Amphitheatern auftreten[8044], sind in den Theaterbauten in Alba Helviorum, Arausio, im Theater von Aspendos, in Baelo, Bostra, Brixia, Ferentinum, im Nordtheater von Gerasa, im Theater von Lugdunum, in Lugdunum Convenarum, Minturnae, Nikopolis (Smirtula), Ostia, Patara, im Theater von Pausilypum, im Theater von Pompeii, in Sabratha, Saepinum, Saguntum, Salona, Side, Suessa, Tauromenion und Tergeste bezeugt. Es fällt auf, dass die Mehrzahl dieser Bauten in Italien liegt und dass auch die übrigen Beispiele meist vom römisch westlichen Theatertypus sind. In Kleinasien mit seiner grossen Zahl oft gut erhaltener kaiserzeitlicher Theater können nur die beiden Bauten in Aspendos und Side angeführt werden[8045].

Die Konsolen, welche als Masthalterungen Verwendung fanden, haben eine charakteristische Form. Es handelt sich um nach aussen aus der oberen Wand der Cavea vorsprin-

8026 So auch Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 158. Die Belegstellen sind a. O. 153–157 zusammengestellt.

8027 Theater von Patara, cf. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 153f. 156.

8028 Oxyrhynchos, cf. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 157.

8029 Graefe 17. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 157. Das Zeugnis bezieht sich auf das Amphitheater von Antipolis in der *Gallia Narbonensis* und ist im Einzelnen nicht sicher gedeutet.

8030 cf. Sammelbuch griechischer Urkunden aus Ägypten 3 (1926) 7033. 39, aus Lykonpolis (Assiut) in Oberägypten, datiert 481 n. Chr. Nicht bei Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O.

8031 cf. Graefe 7. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 157f.

8032 So auch Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 158. Das Wort hat eine allgemeinere Bedeutung und ist seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. gebräuchlich; cf. Liddell – Scott – Jones 1320 *s. v.*

8033 Graefe 15.

8034 cf. die Zusammenstellung bei Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 133, Anm. 1.

8035 Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 133–153.

8036 Für die festen Dächer über römischen Bühnen cf. schon oben 516–520.

8037 cf. hier oben 275.

8038 ... *vela in thaeatro* (sic!) *cum omni ornatu sumptu suo dederit* ... (CIL X 1217).

8039 cf. CIL II 1191. Die Verbindung der Inschrift, welche *vela* nennt, mit dem Theater ist nicht gesichert.

8040 Stiftung des *Q. Avilius Sennius Palatina Cominianus*: *velis novis sumptu suo in theatro positis*. cf. G. Barruol/J. Gascou/J.-C. Bessac, RANarb 15, 1982, 287, no. 2, Z. 9–11; 289.

8041 cf. hier oben Anm. 8020 (1077).

8042 Zeit des Nero: cf. Plin. nat. 33 54; Cass. Dio LXIII 6.

8043 Aus dieser Liste zu streichen ist Ephesos, da der dort inschriftlich genannte πέτασος ein Schutzdach über der Bühne meint; cf. dazu Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 133–157, zu Ephesos 137–140.

8044 Auf diese Zeugnisse, die ebenfalls bei Graefe dokumentiert sind, wird hier nicht näher eingegangen.

8045 Für Diokaisareia sind *vela* angenommen worden, doch sind diese archäologisch bisher nicht nachgewiesen, cf. den Katalogteil *s. v.*

gende Paare von übereinander angeordneten Steinen. Der obere Stein ist senkrecht durchbohrt, der untere enthält eine pfannenförmige Vertiefung und oft einen kleinen Wasserabfluss. Von oben konnten so senkrechte Masten eingeschoben werden, welche zusammen mit horizontalen Balken das Tragegerüst der *vela* bildeten und auf Zug nach innen ausgerichtet waren[8046]. Die charakteristische Form solcher Masthalterungskonsolen erlaubt es, selbst dort eine *vela*-Einrichtung nachzuweisen, wo nur einzelne heruntergefallene Konsolensteine erhalten geblieben sind, auch wenn die erhaltene Reste für die Rekonstruktion der *vela*-Einrichtung im Einzelnen nicht ausreichen. Zu dieser Gruppe von Zeugnissen gehört eine grössere Zahl der oben erwähnten Bauten, für welche Masthalterungskonsolen bezeugt sind, nämlich Alba Helviorum, Bostra, Brixia, Ferentinum, Lugdunum, Minturnae, Ostia, Pausilypum, Pompeii,[8047] Sabratha, Saepinum, Saguntum, Salona, Side und Tauromenion. In Patara ist das Vorhandensein von *vela* durch die Weihinschrift der *Vilia Prokla* aus dem Jahr 147 n. Chr. bezeugt. Allerdings ist nur östlich des Theatertempels ein Konsolenstein *in situ* erhalten. Westlich des Tempels steht der Fels hoch an, Masthalterungen sind dort nicht vorhanden; offensichtlich ist die geplante *velum*-Einrichtung unfertig geblieben[8048]; die inschriftlich genannten, mit *Vilia Prokla* verbundenen *vela* haben zu einem älteren Bauzustand gehört[8049]. Nur in Arausio, Aspendos, Baelo, im Nordtheater von Gerasa, in Lugdunum Convenarum, Nikopolis (Smirtula)[8050] und Tergeste ist eine genauere Vorstellung von der Anbringungsart der *vela* noch möglich. Meist auf der Maueraussenseite finden sich, wie schon ausgeführt, übereinander angeordnet ein Pfannenstein und ein Lochstein. In Lugdunum Convenarum war eine doppelte Mastreihe verwendet[8051], wobei sich die Masten auf der Aussenseite und auf der Innenseite der Umfassungsmauer entsprochen haben; die Masten wurden nicht von vorspringenden Konsolensteinen gehalten, sondern waren in die Mauermasse eingelassen. Im Nordtheater von Gerasa sind in die Umfassungsmauer Steine mit doppelten Eintiefungen eingelassen[8052]. Auch in Baelo[8053] waren die Masten in die Umfassungsmauer eingelassen. In Suessa gehören die Masthalterungen zum ursprünglichen frühaugusteischen Bau; sie wurden beim antoninischen Umbau wohl weiter verwendet.

Die Masten für die Befestigung der *vela* waren mit horizontalen Tragstangen kombiniert. Für diese gibt es allerdings nur literarische und bildliche Zeugnisse[8054], während an keinem Monument bauliche Elemente zu finden sind, die mit den Tragstangen verbunden werden können. Graefe[8055], auf den für alle Einzelprobleme hier verwiesen wird, hat sich ausführlich mit den Möglichkeiten der Aufhängung der Tragstangen und der Aufhängung und Raffung der *vela* auseinandergesetzt; verschiedene Lösungsmöglichkeiten stehen nebeneinander, ohne dass eine sichere Entscheidung möglich wäre. Mit dem von Graefe überzeugend rekonstruierten System der *vela* war es nicht möglich, den ganzen Zuschauerbereich zu verschatten. Insbesondere die untersten Plätze für die vornehmsten Besucher waren am wenigsten gegen die Sonneneinstrahlung zu schützen[8056]. Der Schattenwurf der *vela* hing nicht nur von den technischen Konstruktionsmöglichkeiten ab, sondern auch von der Ausrichtung des Theaterhalbrundes. Bei einem ungefähr nach Osten ausgerichteten Theater wie Aspendos war der Wirkungsgrad der *vela* durch die Tatsache beeinträchtigt, dass die Sonne während einer grösseren Zeit des Tages aus südlicher Richtung einfiel, und dasselbe gilt für das ungefähr nach Süden ausgerichtete Theater in Baelo; am besten war die Wirkung der *vela* in einem nach Norden ausgerichteten Bau wie Arausio. Insgesamt gewinnt man den Eindruck, dass der praktische Nutzen der *vela* angesichts des grossen

8046 Dazu im Einzelnen Graefe 20f., Abb. 1; 147–149 mit Abb. 168–172. Anschaulich zeigen die Aufnahmen des Theaters von Arausio bei Graefe Taf. 3–5. 6, 3 solche Masthalterungskonsolen *in situ*.

8047 Hier sind die Mastkonsolen der *vela* antik, aber nicht richtig, nämlich auf der Innenseite statt auf der Aussenseite, in die neuzeitlich wieder aufgebaute Umfassungsmauer eingefügt. So auch Graefe 36–38, dazu der Katalogteil s. v. Pompeii, grosses Theater.

8048 So auch J. Ganzert, AW 2008, 4, 50, Abb. 9 (mit eingetragenem Konsolenblock). Der Konsolenstein *in situ* ist abgebildet bei Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. 156 mit Abb. 25; die dort mit Abb. 23f. beschriebenen Einlassungen gehören zu einem älteren *velum*-System. Dazu die folgende Anm.

8049 cf. den Katalogteil *s. v.* Patara, Theater und H. P. Isler, Rez. zu Patara II. 2. Das Theater von Patara, RA 2014, 431–433.

8050 Nach H. Kienast, Gymnasium 60, 1982, 283 sind die Masthalterungen *in situ* erhalten, der Befund bleibt jedoch unpubliziert.

8051 cf. Graefe 41–43, Abb. 29–33; 148f., Abb. 170.

8052 cf. V. A. Clark u. a., in: F. Zayadine, Jerash Archaeological Project 1981–1983, 1 (1986) 215, Abb. 5, Taf. 1.

8053 Oberhalb des obersten *maenianum* sind 5 quadratische, einen Meter tiefe Einlassungen von 0,2 auf 0,2 m vorhanden, welche in der massiven Umfassungsmauer ausgespart worden sind und wohl nur als Masthalterungen verstanden werden können. Eine Erklärung als Verankerungen für eine hölzerne *porticus in summa cavea*, wie sie P. Sillières, Baelo Claudia (1995) 132 vorschlägt, scheint ganz unwahrscheinlich.

8054 Dazu schon hier oben 556.

8055 Graefe 150–163, Abb. 173–188.

8056 Dazu schon hier oben 756. Ausführliche Überlegungen zur möglichen Spannweite solcher *vela*-Dächer finden sich bei Graefe 163–167 mit Abb. 189f.

baulichen Aufwands und der Kosten für die Nutzung[8057] insgesamt eher bescheiden war[8058], was auch erklärt, dass solche Einrichtungen mit an Masten und Tragstangen befestigten *vela* insgesamt eher selten blieben[8059]. Im Vordergrund dürfte bei der Einrichtung von *vela* das damit verbundene Prestige gestanden haben, wie es auch aus den Wandinschriften von Pompeii deutlich hervorgeht[8060].

Bauten mit Einlassungen im Caveabereich und am Orchestrarand

Weniger eindeutig zu interpretieren sind Einlassungen verschiedenster Art im Caveabereich und am Orchestrarand, welche von verschiedenen Autoren mit der Befestigung von *vela* in Zusammenhang gebracht worden sind, die von Graefe aber nur zum Teil in Betracht gezogen wurden[8061]. Es handelt sich um die Bauten in Albintimilium, Antiphellos, Apta Iulia, Arelate, um das grosse Theater von Argos, das Theater von Arykanda, das Dionysostheater in Athenai, um Bononia, Byblos, um das Theater von Carthago, um Eretria, Gades, Halikarnassos, Kaunos, um das untere Theater von Knidos, um Kyaneai, um das grosse Theater von Laodikeia am Lykos, das Theater im Letoon, um Limyra, Lokroi Epizephyrioi, Myra, Priene, Rhodiapolis, Samaria Sebaste, um das Theater von Skythopolis, das grosse Theater von Sparta, das grosse Theater von Syrakusai, um Tarraco, um das Theater von Thasos, das Theater A von Troia, um Vasio und um Volaterrae. Ganz unsicher ist das Zeugnis von Scolacium.[8062] Diese Zeugnisse für *vela* werden im Einzelnen zu diskutieren sein.

Einlassungen im Baubestand können verschiedenste und oft nicht mehr zu erkennende Gründe haben. Sie können mit Schutzzäunen zusammenhängen[8063]. Es kann sich aber auch um temporäre Einrichtungen verschiedenster Art handeln, die sich einer nachträglichen Erklärung verschliessen. Für eine Deutung als *vela*-Einrichtung ist Voraussetzung, dass eine Reihe, möglichst aber zwei oder mehrere Reihen von Einlassungen vorhanden sind, welche in radialer Ordnung hintereinander angebracht sein sollten. Einzelne erhaltene Einlassungen, sei es im Orchestrabereich oder im Koilon, reichen für Rekonstruktion von *vela* nicht aus, da nicht mehr nachzuweisen ist, dass sie zu einer Reihe von Mastlöchern gehört haben. Von den in der Literatur genannten und oben zusammengestellten Bauten sind daher Apta Iulia, Bononia, Myra[8064] und Tarraco als Belege auszuschliessen.

Zwei oder mehrere Reihen von radial hintereinander angeordneten Mastlöchern, welche mit grosser Wahrscheinlichkeit mit dem Aufspannen von *vela* zusammenhängen, finden sich in Antiphellos[8065], im grossen Theater von Argos[8066], im Theater von Arykanda[8067], im Dionysostheater von Athenai[8068], in Kyaneai[8069], im Theater im Letoon[8070], in Lokroi Epizephyrioi[8071] und in Priene[8072]. Eine Reihe von Löchern gibt es sich in Byblos[8073], in Eretria[8074], in Limyra[8075], in Rhodia-

8057 Auf den grossen Aufwand verweist auch Graefe 169.

8058 So auch H. Büsing, Rez. zu Graefe, Gnomon 53, 1981, 370.

8059 Zurückhaltender urteilt Graefe 169.

8060 Dazu schon oben 756.

8061 Der Ausgräber des Theaters von Nora hat vermutet, dass es dort *vela* gab, cf. G. Pesce, Guida agli scavi di Nora [2](1972) 63, doch sind solche archäologisch nicht nachgewiesen worden.

8062 cf. den Katalogteil *s. v.*

8063 cf. etwa den Rekonstruktionsvorschlag für das Theater von Stoboi, Gebhard, Protective Devices a. O. (oben Anm. 6004) 44–55, Abb. 2–6. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. (oben Anm. 74) 142 mit Abb. 8f. Auch Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 19, Abb. 19.

8064 Graefe 142 hält die Zugehörigkeit des einzigen vorhandenen Blocks mit einer runden Einlassung im oberen Rang zu einer *vela*-Einrichtung für möglich.

8065 cf. Graefe 141 mit Abb. 166, nach De Bernardi 2, Taf. 23. Neben den dort eingetragenen Einlassungen auf der 17. Sitzreihe mit Ausarbeitungen an der Vorderseite der 18. Reihe gibt es eine zweite, bei De Bernardi nicht dokumentierte Reihe von Einlassungen auf der 24. Sitzreihe mit Ausarbeitungen au der Vorderseite der 25. Reihe.

8066 cf. Graefe 137; Moretti, Théâtres d'Argos a. O. 19–21, Abb. 21 (Rekonstruktionszeichnung). cf. auch den Teilplan bei G. Roux, BCH 80, 1956, Abb. 41 neben S. 384.

8067 Bei Graefe nicht berücksichtigt. Die Einlassungen sind auf dem partiellen Bestandplan bei Knoblauch/Witschel, AA 1993, 242, Plan 3 eingezeichnet.

8068 cf. Graefe 137, Abb. 156 (nach Fiechter, Das Dionysos-Theater 1 a. O. (oben Anm. 226) Taf. 1), Taf. 134, 2.

8069 Bei Graefe nicht berücksichtigt. In der zweiten und sechsten Sitzstufe des unteren Ranges und in der 10. Stufe des oberen Rangs finden sich regelmässige runde Einarbeitungen, welche jeweils auf dem selben Radius liegen; sie sind auf dem Plan bei De Bernardi 2, Taf. 24 nicht eingetragen.

8070 Bei Graefe nicht berücksichtigt. Auf dem neuen Bestandplan bei Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. (oben Anm. 617) Plan 1 sind verschiedene Einlassungen auf dem mittleren Diazomas sowie im unteren und im oberen Rang deutlich zu erkennen. Für eine Diskussion im Einzelnen cf. hier unten 761.

8071 Graefe 136. Abb. 155 (nach Mertens, CMGr 1976, Taf. 47), Taf. 133, 2. 3.

8072 Graefe 133–136, Abb. 152 (nach Gerkan, Priene Taf. 9), Taf. 132. 133, 1.

8073 Bei Graefe nicht berücksichtigt. cf. M. Dunand, Fouilles de Byblos 2 (1954) 42f., Abb. 23f., wo die Reihe von Einlassungen in der Fussbank vor der untersten Sitzreihe deutlich zu erkennen ist.

8074 cf. Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) 36, Taf. 26, 5–8, Planbeilage 1.

8075 Graefe140f., Abb. 163 (nach De Bernardi 2, Taf. 25), Taf. 136f. Der Plan von De Bernardi verzeichnet die Einlassungen nicht vollstän-

POLIS[8076], im Theater von SKYTHOPOLIS[8077], im Theater von THASOS[8078], im Theater A von TROIA[8079] und in VOLATERRAE[8080]. Graefe hat die Zeugnisse in LIMYRA, RHODIAPOLIS und THASOS als Masthalterungen für *vela* interpretiert. Auch in VOLATERRAE wird es sich, ganz ähnlich wie in LIMYRA, um Masteinlassungen für *vela* handeln, welche aber wohl nur den Bereich vor dem obersten Korridor des Koilons überdeckt haben. In THASOS sind die Einlassungen wenig tief, und es fragt sich auch, wie die Masten im oberen Koilonbereich allenfalls befestigt waren, denn die Sitzreihen bestehen aus einzelnen unverbundenen Blöcken. Wahrscheinlicher ist, dass die Spuren in THASOS, wie auch die unmittelbar davor stehenden Orthostaten, mit der Arenanutzung dieses Theaters[8081] zu verbinden sind. In ERETRIA , wo die Reihe von Einlassungen ebenfalls auf einen Schutzzaun für eine Arenanutzung zurückgehen müssen[8082], sind im Boden des Euripos zudem regelmässige Einlassungen mit teilweise erhaltenem Bleiverguss vorhanden[8083], die Graefe noch nicht kannte; sie könnten zur Befestigung eines *velum* gedient haben. Möglicherweise stehen auch Löcher im Profilrand des Euripos, durch welche Seile geführt werden konnten, mit einem *velum* (mit demselben?) in Zusammenhang[8084]. In SKYTHOPOLIS und auch im Theater A von TROIA ist nur eine Reihe von Einlassungen am vorderen Rand des Sitzhauses bezeugt. Auch wenn der jeweilige Erhaltungszustand es nicht mehr erlaubt, zu klären, ob es oben im Sitzhaus weitere Einlassungen gegeben hat, scheint bei den grossen Bauten von SKYTHOPOLIS und TROIA A, wo im Übrigen eine Arenanutzung auch belegt ist[8085], eine Interpretation als Halterungen eines Zauns im Zusammenhang mit Arenaspielen wahrscheinlicher. Anders dürfte die Sachlage im kleinen Theater von BYBLOS sein, dessen Orchestra nur einen Durchmesser von 11,6 Metern erreicht; der Raum dürfte hier für Arenaspiele viel zu eng sein, sodass eine Deutung der Einlassungen für Masten von *vela* an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

Unsicher bleibt für Graefe auch, ob in ARELATE[8086] die Einlassungen für Pfosten in der untersten Sitzstufe, die mit zusätzlichen Verbindungselementen an der dahinterliegenden Sitzstufe festgemacht waren, Teil einer Vorrichtung für *vela* gewesen sind; Zweifel an einer solchen Deutung scheinen berechtigt. In HALIKARNASSOS[8087] finden sich auf der untersten Fussbank und auf der ersten Sitzreihe quadratische Einlassungen, die jedoch nicht aufeinander bezogen sind. Weiter oben im Sitzhaus haben wir keine anderen Einlassungen gefunden. Auch hier dürfte es sich eher um Pfostenlöcher für einen Zaun handeln, welche zu zwei verschiedenen Nutzungsphasen gehört haben. Im unteren Theater von KNIDOS[8088] finden sich auf der viertuntersten Sitzstufe in regelmässigen Abständen quadratische Einlassungen; auch hier stellt sich die Frage der Funktion. Da oben im Koilon keine weiteren Einlassungen gefunden werden konnten, steht auch hier eine Deutung als Zaunhalterung im Vordergrund. In SAMARIA SEBASTE[8089] finden sich Einlassungen auf der Umfassungsmauer der Orchestra vor der untersten Sitzreihe, die auch hier wohl eher mit einem Zaun zu verbinden sind. Auch die vier Einlassungen am Orchestrarand des grossen Theaters von SPARTA wurden wohl zu Recht mit einem Zaun in Verbindung gebracht[8090].

dig, auf dem neueren Plan von A. Dienstl, OeJh 57, 1986/67, Beibl., Abb. 3 nach Sp. 156, sind nur drei Einlassungen am Ostflügel, dazu der nach Graefe einzig erhaltene Lochstein am Westflügel eingetragen. Im unteren Sitzhaus sind bisher keine weiteren Einlassungen gefunden worden, doch sind die untersten Sitzreihen, wie der Plan von Dienstl zeigt, nur zum kleinsten Teil freigelegt. Vom oberen Diazoma sind nur Teile des Unterbaus erhalten.

8076 Graefe 141, Abb. 164f. (nach De Bernardi 2, Taf. 26).

8077 Bei Graefe nicht berücksichtigt. Nur der untere Sitzbereich ist erhalten; vor der untersten Sitzreihe sind rechteckige Einlassungen vorhanden, cf. den Plan bei Segal, AW 18, 1, 1987 a. O. (oben Anm. 7355) 18, Abb. 34, wo die Einlassungen jedoch nicht aufgenommen sind.

8078 Graefe 136. Auf dem Plan bei G. Daux (Hrsg.), Guide de Thasos (1968) 51, Abb. 17 nicht eingetragen.

8079 Bei Graefe nicht berücksichtigt. cf. jedoch den Bestandplan bei Ch. B. Rose, StTroica 3, 1993, 107, Abb. 11. Am vorderen Rand des Sitzhauses sind Einlassungen vorhanden, welche zu mehreren Benutzungsphasen zu gehören scheinen.

8080 Bei Graefe nicht berücksichtigt, aber auf dem unvollständigen Plan bei O. Luchi, Prospettiva 8, 1977, 37, Abb. 1 eingetragen, nicht aber auf dem Plan bei Cateni, Il teatro romano di Volterra a. O. (oben Anm. 3729) 145. cf. die Abbildung bei Tosi Taf. 9, 147.

8081 Dazu unten 765.

8082 So auch Graefe 138 und schon Fiechter, Eretria a. O. (oben Anm. 308) 27. Dazu Isler, Eretria 18 a. O. 35.

8083 cf. Isler, Eretria 18 a. O. 36, Taf. 27, 1–6, Planbeilage 1.

8084 cf. Isler, Eretria 18 a. O. 36, Taf. 27, 3–4; 29, 1.

8085 Dazu unten 764.

8086 Graefe 53–55, Abb. 58f.

8087 Bei Graefe nicht berücksichtigt.

8088 Bei Graefe nicht berücksichtigt, aber auf dem unvollständigen Plan bei I. C. Love, AJA 74, 1970, Taf. 37, 2 eingetragen.

8089 Bei Graefe nicht berücksichtigt. Eher als Zauneinlassungen zu interpretieren. cf. J. W. Crawfort u. a., Samaria Sebaste 1: The Buildings at Samaria (1942) 59f., Abb. 24, Taf. 52, 2. Die offenbar breitrechteckigen Einlassungen sind auf dem Plan bei F. Zayadine, RBi 73, 1966, 578, Abb. 3 deutlich zu erkennen.

8090 cf. Moretti, Anatolia Antiqua 2 a. O. (oben Anm. 74) 135, mit ausführlicher Diskussion des Befunden. Zu diesem A. M. Woodward, BSA 26, 1923–25, 125f. und Taf. 15. Auf dem neuesten Plan bei Waywell/Wilkes, BSA 1995 a. O. (oben Anm. 586) Abb. 1 neben

Angeführt seien schliesslich noch einige weitere zweifelhafte Zeugnisse. Im Theater von Carthago sind in der ersten und zweiten Sitzreihe eines *cuneus* Ösen für Seile beobachtet worden; ob diese mit *vela* in Verbindung stehen oder eine andere Funktion hatten, bleibt ganz offen. In Kaunos [8091] sind in verschiedenen Sitzreihen in nicht regelmässiger Anordnung runde Einlassungen beobachtet worden, deren Funktion nicht klar ist; die Verbindung mit *vela* ist aber unwahrscheinlich. Im grossen Theater von Laodikeia am Lykos[8092] finden sich am oberen Koilonrand Blöcke mit runden Einlassungen, die mit Masten für *vela* zu verbinden sein könnten; die Sitzreihen sind abgerutscht, weitere Einlassungen im Koilon sind nicht zu erkennen, die Deutung bleibt daher unsicher. Im grossen Theater von Syrakusai sind im Felsgrund zahlreiche Einlassungen verschiedenster Art vorhanden, doch sind darunter keine, welche Graefe[8093] für eine Einrichtung für *vela* in Anspruch nehmen konnte. Dagegen verband Polacco[8094] wohl zu Recht Einlassungen an beiden Seiten des mittleren Diazomas mit einem System von *vela*, das im Einzelnen nicht zu rekonstruieren ist, aber jedenfalls nur in der näheren Umgebung der Einlassungen oberhalb und unterhalb des Diazomas wirksam gewesen sein kann. In Vasio sind die früher beobachteten, aber nicht genauer dokumentierten Einlassungen heute offenbar nicht mehr zu finden[8095], eine Verbindung mit *vela* bleibt daher ganz unsicher. Dasselbe gilt für die Verbindung von zwei Balkenauflagern im Theater von Gades[8096] mit einer Vorrichtung für *vela*.

Graefe unterscheidet bei den *vela*-Einrichtungen eine griechische[8097] und eine kleinasiatische[8098] Variante, was jedoch nicht überzeugen kann, nicht zuletzt, weil unter den Beispielen für griechische Theater[8099] auch kleinasiatische Bauten aufgeführt sind. Für die angebliche kleinasiatische Form der *vela* gibt es keine monumentalen Belege, die von Graefe für Antiphellos, Limyra, Myra und Rhodiapolis beschriebenen Einlassungen sind grundsätzlich nicht verschieden von denjenigen der anderen Theater. Problematisch ist aber auch die für die griechischen Theater vorgeschlagene Lösung. Hier ist der Sitzbereich ganz oder zu einem guten Teil verschattet, und man fragt sich, wie denn die Zuschauer, besonders die etwas weiter hinten Sitzenden, das Bühnengeschehen überhaupt hätten sehen können[8100]. Die vorgeschlagenen Lösungen für die Überdachung bleiben insgesamt, wie Graefe selber festhält, weitestgehend hypothetisch.

Eine gute Grundlage, um eine Vorstellung von solchen *vela*-Systemen zu gewinnen, welche auf zwei oder mehrere Reihen von Masten im Koilon aufgespannt waren, müssten die ausführlich dokumentierten Einlassungen in den Theatern von Priene, die schon Graefe herangezogen hat[8101], und im Letoon[8102] ergeben. Bei beiden Bauten findet sich eine Reihe von Einlassungen am vorderen Rand des Diazomas[8103]. Im Letoon sind oberhalb des Diazoma zwei weitere Serien in der untersten Sitzreihe und in der Mitte des oberen Rang vorhanden, und auch in Priene gibt es nach Graefe[8104] im oberen Rang Einlassungen, die auf dem Plan jedoch nicht erscheinen. Unterhalb des Diazomas sind im Letoon zwei, in Priene drei Serien von Einlassungen da, welche sich in dieselbe radiale Anordnung einordnen lassen. In Orchestranähe ist in Priene die Anzahl der Einlassungen reduziert, in jeder Kerkis finden sich in einer Reihe nicht mehr zwei, sondern nur noch ein Pfostenloch. Dieselbe Reduzierung liegt offensichtlich auch im Theater im Letoon vor, wo in einer Sondage in Orchestranähe Einlassungen gefunden wurden, die zu den zwei untersten Reihen gehören müssen[8105]. Der Befund zeigt, dass es in beiden

S. 436 sind die Einlassungen nicht mehr eingetragen. cf. auch schon Graefe 138.

8091 cf. Graefe 142, Taf. 138. Im Plan bei De Bernardi 3, Taf. 44 sind die Einlassungen nicht eingetragen.

8092 **Bei Graefe nicht berücksichtigt und auf dem Plan bei Sperti, Laodicea di Frigia I a. O. (oben Anm. 6241) 84, Abb. 44 nicht eingetragen.** Auch bei C. Şimşek/M. Ayşem Sezgin, Olba 19, 2011 nicht genannt, cf. jedoch den Plan a. O. 201, Abb. 22.

8093 Graefe 138. cf. den Bestandplan bei Polacco/Anti, Siracusa 1 a. O. (oben Anm. 320) Taf. 3.

8094 cf. Polacco/Anti, Siracusa 1 a. O. 140. 198, Abb. 221. 223; auf dem Plan Taf. 3 sind nur die talseitigen Einlassungen eingetragen, cf. jedoch den schematischen Plan Taf. 28. wo deutlich wird, dass die Einlassungen zu beiden Seiten des Diazomas nicht miteinander korrespondieren.

8095 cf. de Kisch, in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 134. Auch Graefe 56.

8096 **Bei Graefe nicht berücksichtigt. cf. im Einzelnen R. Corzo Sànchez,** El Teatro romano de Cadiz, in: Homenaje al Profesor Antonio Blanco Freijeiro (1989), 207.

8097 Graefe 172f.

8098 Graefe 172–175.

8099 Graefe 133–139.

8100 Dazu auch Graefe 135f., welcher keine technisch überzeugende Lösungsmöglichkeit sieht.

8101 Graefe 134f., Taf. 132, 1; 133, 1.

8102 cf. den aktuellen Bestandplan bei Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. (oben Anm. 617) Plan 1.

8103 Im Theater im Letoon ist hier noch eine zweite Reihe grösserer Einlassungen vorhanden, welche jedoch nicht zum selben System gehört und nicht der radialen Anordnung folgt. Auch sonst gibt es im Koilonbereich Einlassungen, die in einem anderen Kontext erklärt werden müssen.

8104 Graefe 134.

8105 cf. Badie/Lemaître/Moretti, Anatolia Antiqua 12 a. O. (oben Anm. 617) Plan 1, S 91.

Theatern offensichtlich möglich war, das ganze Sitzhaus mit *vela* zu überspannen. Wie diese im Einzelnen aufgespannt waren, lässt sich allerdings nicht mehr erkennen, doch ist eine gleichmässige Aufteilung in trapezförmige Felder, wie dies die Rekonstruktionsvorschläge von Graefe[8106] anzeigen, nicht möglich. Auch das Problem der Sicht auf die Bühne bleibt ungelöst. Ein weiterer technischer Hinweis wird wohl durch einen Befund in Lokroi Epizephyrioi gegeben, wo im Orchestrazentrum ein grosse Block mit einem Eisenring vorhanden ist, welcher für die Befestigung von Spannseilen für *vela* benützt werden konnte[8107]. Eine vergleichbare Aufgabe hatten möglicherweise auch zwei Blöcke mit Einlassungen in der Orchestra des Theaters in Albintimilium[8108]. Das ganze System konnte so in der Orchestra verankert werden, was wohl eine Notwendigkeit war[8109]. Eine überzeugende Gesamtrekonstruktion solcher *vela*-Systeme, welche den technischen Möglichkeiten, der Festigkeit des gesamten Gerüstes der Masten und Seile und dem Problem der Sicht auf die Bühne ausreichend Rechnung tragen würde, ist bisher noch nicht gefunden worden.

Offenbar waren oft nur Teile des Koilons vor dem Sonneneinfall geschützt, wie dies im Dionysostheater von Athenai[8110] der Fall war, wo nur der unterste Teil des Sitzbereichs von den *vela* überspannt wurde. In Syrakusai und in Volaterrae scheint es ebenfalls Teilüberdachungen gegeben zu haben, wie hier oben ausgeführt worden ist. Das Problem der Sicht stellte sich so in vermindertem Ausmass.

Verbreitung und Chronologie

Zum Aufkommen der *vela* in römischen Theatern liegen in den Schriftquellen genaue Angaben vor, wie schon festgehalten wurde[8111]. Offensichtlich handelt es sich um eine Neuerung, die in Kampanien erstmals für Theater und Amphitheater[8112] eingeführt worden war und als Luxusausrüstung galt. Die Übernahme der *vela* aus Kampanien nach Rom ist im Kontext der Entstehung der römischen Theaterarchitektur nicht überraschend, denn Kampanien war auch für andere Aspekte des frühen römischen Theaterbaus vorbildlich[8113]. Ein um oder bald nach 59 n. Chr. datiertes Wandbild[8114] zeigt aufgespannte *vela* im Amphitheater von Pompeii. Es handelt sich dabei um ein System mit Masthalterungen, die an der Ruine heute noch teilweise erhalten sind; diese sind allerdings nicht als Konsolen auf der Aussenseite ausgebildet, sondern als Einlassungen im Boden des äusseren Umgangs[8115]. Auf dem Wandbild möchte Graefe auch einen Mast erkennen[8116]. Die im Amphitheater von Pompeii teilweise erhaltenen Masteinlassungen dürften schon auf die Bauzeit bald nach 80 v. Chr. zurückgeht, der Bau scheint einheitlich zu sein.

Zum ersten Mal wurden in Roma, wie schon erwähnt, *vela* im Jahr 69 v. Chr. im Holztheater des *Q. Lutatius Catulus* aufgespannt[8117]. Sie haben sich dort dann sehr rasch durchgesetzt. Schon das erste Steintheater in Roma, dasjenige des *Gn. Pompeius Magnus*, hat eine Einrichtung für *vela* gehabt, die zwar erst für die Zeit des Nero ausdrücklich bezeugt ist, aus konstruktikonstechnischen Gründen aber auf die Bauzeit zurückgehen wird. Für das Theater des *Catulus* bleibt offen, mit welchen Vorrichtungen die *vela* aufgespannt wurden. Für das *theatrum Pompei* wird man annehmen können, dass ein ähnliches Masthalterungssystem wie im Amphitheater von Pompeii oder vielleicht bereits das später verbreitete System mit Masthalterungen auf der Aussenseite verwendet wurde, das möglicherweise eine stadtrömische Neuerung war. Die ersten Beispiele für *in situ* erhaltene Mastkonsolen an Theatern (Arausio, Nikopolis, grosses Theater von Pompeii) und auch an Amphitheatern[8118] sind ins 1. Jahrhundert n. Chr. zu datieren; nur Suessa gehört noch in die augusteische Zeit. Aus konstruktiven Gründen fällt die Einrichtung von Masthalterungskonsolen in der Regel wohl in die Erbauungszeit eines Theaters.

Der Typus mit Masthalterungskonsolen ist typisch für westliche Theaterbauten und auch für die Amphitheater[8119]. Er hat sich wohl von Roma aus verbreitet, wo sich mit dem *theatrum Pompei* möglicherweise das älteste Beispiel befand. Die Mehrzahl der Theater mit Masthalterungskonsolen, nämlich Brixia, Ferentinum, Minturnae, Ostia,

8106 cf. Graefe 172f., Abb. 193f.

8107 Von Graefe 136 nicht erwähnt und auf dem Plan Abb. 155 nicht eingetragen, aber auf Taf. 133, 2 zu erkennen.

8108 Eingetragen auf dem Plan bei N. Lamboglia, RivStLig 28, 1962, 272, Abb. 3.

8109 Graefe 172 denkt sich, dass die Masten der *vela* untereinander mit Seilen verspannt waren.

8110 cf. Graefe 137.

8111 cf. für die im Folgenden ausgewerteten Quellen hier oben 755–757.

8112 Die Quellen, Val. Max. 2, 4, 6 und Amm. XIV 6, 25 sagen zwar nicht ausdrücklich, dass die kampanischen Vorbilder der *vela* in Theatern hingen, doch liegt dies auf der Hand, denn Sonnensegel anderer Art dürfte es schon viel früher gegeben haben.

8113 cf. allgemein zur Herausbildung des Theaters in Rom oben 261–268.

8114 cf. EAA, Pompei, Pitture e Mosaici 1 a. O. (oben Anm. 8010) 80f., Abb.6 a-b (V. Sampaolo); auch Graefe Taf. 112f. **Für eine ausführliche Analyse des Bildes cf. Graefe 104–108 mit Abb. 122–124.**

8115 Graefe 67–70, besonders auch Abb. 84f. und Taf. 80–82, 1–2.

8116 Graefe 108 mit Abb. 123, H.

8117 Für alle Belege, auch für das Folgende, cf. hier oben 755–757.

8118 Zu diesen Graefe 56–83.

8119 cf. die Zusammenstellung der von ihm betrachteten Bauten bei Graefe 83f.

Pausilypum, Pompeii, Saepinum und Tergeste liegen in Italien[8120]. Weitere Beispiele finden sich in den westlichen Provinzen, nämlich Alba Helviorum, Arausio, Baelo, Lugdunum, Lugdunum Convenarum, Sabratha, Saguntum und Tauromenion und auf dem Balkan Salona. Einziges Beispiel auf griechischem Boden ist das Theater von Nikopolis (Smirtula), einer Stadt, die insgesamt stark westlich geprägt ist[8121]. In Kleinasien mit seiner grossen Zahl oft gut erhaltener kaiserzeitlicher Theater können nur gerade die beiden Bauten in Aspendos, das auch sonst in seiner architektonischen Form stark westlich geprägt ist[8122], und Side angeführt werden, wo der obere Rang in seiner Bogenfassade westlichen Vorbildern folgt[8123]. Vereinzelt bleiben in der Levante Bostra und das Nordtheater von Gerasa, wo auch eine besondere Lösung für das Aufspannen der *vela* begegnet[8124] Als Fazit ergibt sich, dass es sich beim Typus der *vela* mit Masthalterungen auf der Aussenseite der Bauten um eine typisch westliche Form handelt, welche sich im östlichen Reichsteil nur vereinzelt manifestierte. Das kann nicht nur daran liegen, dass die andere Konstruktionsweise der griechischen Theater das Anbringen von Mastkonsolen erschwerte[8125].

Bei den Bauten mit Einlassungen im Caveabereich und am Orchestrarand[8126] ist eine Datierung der Einlassungen für *vela* in Cavea und Orchestra nur schwer möglich. Die Einarbeitungen erfolgten immer nach dem Versetzen der Blöcke im Verband der Architektur, doch braucht dies nicht zu einem späteren Zeitpunkt geschehen zu sein. Allerdings scheinen solche Halterungen für *vela* in der Regel sekundär zu sein[8127]. Dies gilt in jedem Fall bei denjenigen Bauten, welche, wie Antiphellos, das grosse Theater von Argos, das Theater von Arykanda, das Dionysostheater in Athenai, Eretria, Kyaneai, das Theater im Letoon, Lokroi Epizephyrioi, Priene, Rhodiapolis und das grosse Theater von Syrakusai, bereits in hellenistischer Zeit und damit vor der Herausbildung der *vela* im Westen errichtet worden sind. Eine sichere Datierung für die Einrichtung der *vela* ist hier kaum zu gewinnen. Die grosse Anzahl von Bauten im griechischen und kleinasiatischen Bereich zeigt jedoch, dass das Bedürfnis einer Nachrüstung bestehender Bauten mit *vela* bestand und dass sich eine Einrichtung dieser Art, auch wenn deren Ausgestaltung im Einzelnen unklar bleibt, für einen nachträglichen Einbau eignete. Ob die Einlassungen in den kaiserzeitlichen Bauten in Byblos, im grossen Theater von Laodikeia am Lykos, in Limyra und in Volaterrae zum ursprünglichen Baubestand gehört haben, bleibt offen. Zumindest für Albintimilium scheint dies wahrscheinlich. Deutlich ist, dass alle einigermassen gesicherten Theater mit *vela* dieser Art sich in der östlichen Hälfte des Reiches befinden. Alles spricht dafür, dass es sich bei den *vela*, die an Masten im Caveabereich und am Orchestrarand befestigt waren, um eine Sonderentwicklung im griechischen Teil des Imperiums gehandelt hat, welche auf den römischen Typus mit Masthalterungskonsolen antwortete. Wie das Vorkommen des Typus in den westlichen Theatern von Albintimilium und Volaterrae zu erklären ist – wenn diese denn wirklich hierher gehören – , bleibt offen.

49. Späte Umbauten: Arena und Kolymbethra

Einbau einer Arena

Allgemeines

In folgenden geht es um spätere bauliche Veränderungen und Umbauten in einigen Theatern, die ein Licht auf die Verwendung der Bauten in der mittleren und späteren Kaiserzeit werfen.

Das Amphitheater ist als Bauform eine typisch römische Erscheinung. Seine Funktion war es, den architektonischen Rahmen für Gladiatorenkämpfe einerseits, für Tierhetzen andererseits zu bilden. Ein Amphitheater besteht in der Regel aus einer ellipsenförmigen Arena, welche (amphi + theatron) von Sitzreihen umgeben ist, daher die römische Bezeichnung *amphitheatrum*. Die Bauform ist in spätrepublikanischer Zeit in Italien entstanden, trotz der Namensbezeichnung aus griechischen Elementen[8128].

Die Spiele im Amphitheater haben italisch-kampanische, etruskische und stadtrömische Ursprünge[8129], und es

8120 Ebenso etwas mehr als die Hälfte der bei Graefe herangezogenen Amphitheater, nämlich Capua, Casinum, Paestum, Pompeii und die beiden Amphitheater in Roma.

8121 Dazu schon oben 709.

8122 Dazu oben 643.

8123 cf. oben 612.

8124 Die Tragseile für die *vela* wurden offenbar parallel zur Basis des Cavea-Halbkreises und nicht senkrecht zum Bühnenhaus aufgespannt, cf. V. A. Clark u. a., in: F. Zayadine, Jerash Archaeological Project 1981–1983, 1 (1986) 215, Abb. 5.

8125 So Graefe 172.

8126 Diejenigen Bauten, für welche die Besprechung im Einzelnen hier oben 759 ergeben hat, dass die Einlassungen mit grösserer Wahrscheinlichkeit zu Schutzzäunen gehört haben, und weitere ganz unsichere Belege werden nicht mehr herangezogen.

8127 So auch Graefe 133 und 172.

8128 Zu den Amphitheatern zusammenfassend: Golvin, L'amphithéâtre romain a. O. (oben Anm. 2717).

8129 cf. zusammenfassend Golvin L'amphithéâtre romain a. O. 15–21 zu den Gladiatorenkämpfen und 21f zu den *venationes*.

kann daher nicht verwundern, dass Amphitheaterbauten im Wesentlichen im Bereich der römisch-lateinischen Hälfte des Reiches zu finden sind, nicht nur in Italien, sondern auch in Gallien, Spanien und Nordafrika[8130]. Im griechisch geprägten östlichen Reichsteil sind dagegen die Amphitheater selten[8131], obwohl insbesondere die *munera*, die Gladiatorenkämpfe[8132], aber auch die zweite Form der Arenaspiele, die *venationes* oder Tierhetzen, im östlichen Reichsteil gut bezeugt sind[8133]. Damit ergab sich dort eine Nachfrage nach möglichen Spielplätzen für derartige Kämpfe.

Als Rahmen für solche Arenaspiele boten sich im griechischen Reichsteil, aber auch im Westen überall dort, wo der Neubau eines Amphitheaters für die lokalen Möglichkeiten zu aufwendig erscheinen mochte, bestehende Theaterbauten an, denn der aufwendigste Teil einer Anlage für Arenaspiele, das Sitzhaus, war hier schon vorhanden. Allerdings waren bauliche Anpassungen erforderlich. In erster Linie musste die Sicherheit der Zuschauer gewährleistet werden. So musste insbesondere verhindert werden, dass wilde Tiere wie Löwen oder Panther in die Zuschauerränge springen konnten.

Umgebaute ältere Theater

In den folgenden Theatern ist auf Grund von nachweisbaren baulichen Massnahmen eine sekundäre Nutzung als Arena belegt oder doch vermutet worden[8134]: Alabanda, Ammaedara, Aphrodisias, Apollonia (Marsa Susa), Apollonia (Pojani), Arelate, Argos (grosses Theater), Assos, das Dionysostheater in Athenai, Augusta Raurica, Caesaraugusta, Caesarea (Iol), Carthago Nova, Chaironeia, Clunia, Dodona, Ephesos, Eretria, Erythrai, das Nordtheater von Gadara, *Gioiosa Ionica*, Halikarnassos, Kibyra, das römische Theater und das Odeion in Korinthos, Kurion, das untere Theater von Knidos, das Theater 1 in Kyrene, Letoon, Limyra, Lixus, Lokroi Epizephyrioi, das hellenistische Theater in Magnesia am Mäander, Maroneia, Miletos, Myra, Mytilene, Nysa[8135], Paphos, Patara, das hellenistische Theater auf der Burg von Pergamon, Perge, Philippoi Krenides, Samaria Sebaste, Scupi[8136], Side, das Theater in Skythopolis, das grosse Theater in Sparta, Stoboi, Stratonikeia, Tauromenion, Telmessos, Tergeste, Thasos, Thebai Phthiotides, das Theater A von Troia, Tyndaris, Volaterrae, *Wadi es Sabrah* und das römische Theater von Xanthos[8137].

Zur Abgrenzung des Arenabereichs vom Zuschauerraum konnten verschiedene bauliche Massnahmen getroffen werden. Am Orchestrarand wurden Schranken aufgestellt, es wurden Zäune aus Holz oder Metall errichtet[8138] und nicht selten wurden die untersten Sitzreihen entfernt[8139]. Auch wurde manchmal der Orchestraboden tiefer gelegt, teilweise auch durch einen Sandboden ersetzt. All diese Massnahmen konnten auch miteinander kombiniert werden.

In einer ganzen Reihe von Theatern sind im Bereich des Orchestrarandes und der untersten Sitzreihen Einlassungen beobachtet worden, die für Pfosten eines Sicherheitszauns gedient haben dürften. Beispiele sind schon oben im Zusammenhang mit der Analyse der *vela* erwähnt worden[8140]. Wie dort ausgeführt worden ist, bleibt eine Deutung als Pfosten für Schutzzäune im Zusammenhang mit Arenaspielen überall dort die weit wahrscheinlichere, wo es keine weiteren Hinweise für die Befestigung der *vela* im oberen Koilon gibt. Solche Zäune[8141] sind für die Theater von Arelate (?),

8130 Eine Liste der Amphitheater findet sich bei G. Forni, EAA 1, 1958, 380–390, s. v. *anfiteatro*. Bei Golvin a. O. sind die Monumente erfasst, aber nicht in Katalogform aufgeführt.

8131 Die bekannten Beispiele sind zusammengestellt bei Forni, EAA 1, 1958 a. O. 388–390.

8132 L. Robert, Les gladiateurs dans l'Orient grec (1940), besonders 13–73 hat die meisten epigraphischen Zeugnisse zusammengetragen. Zusammenfassend allgemein und insbesondere für Griechenland Moretti, Théâtre et société 108–114.

8133 cf. Robert, Les gladiateurs a. O. 309–331. Zusammenfassend für Griechenland Moretti, Théâtre et société a. O. 114–116.

8134 Allgemein zum Umbau von Theatern in Arenen F. Sear, BSR 64, 1996, 73–77. Auch J.-Ch. Moretti, L'adaptation des théâtres de Grèce aux spectacles impériaux, in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 180–182.

8135 Hier sind allerdings keine eindeutigen baulichen Massnahmen zu erkennen, wie z. B. die Entfernung der untersten Sitzreihen oder die Vergrösserung des Orchestaradurchmessers. Der Umbau der Orchestra zur Arena, wie er von Kadioğlu, Die Scaenae frons a. O. (oben Anm. 511) 14 vermutet wird, scheint daher wenig wahrscheinlich.

8136 cf. J. P. Zeitler, NüBlA 14, 1997/98, 191.

8137 Keine Arenaeinrichtung gab es in Augustodunum, cf. A. Olivier/A. Rebourg, RAE 42, 1991, 140. Auch im grossen Theater von Syrakusai war keine Arena eingebaut; anders Bernabò Brea, Palladio 1967 a. O. (oben Anm. 5477) 142–146.

8138 Wie notwendig solche Schutzmassnahmen sind, zeigt ein aktuelles Ereignis: Am Mittwoch, 18. August 2010 übersprang in der Arena der Stadt Tafalla (Navarra, Spanien) der 500 kg schwere Kampfstier 'Quesero' den doppelten Schutzzaun von insgesamt 4, 0 Meter Höhe und rannte eine Treppe im Zuschauerbereich hoch (Pressemitteilung mit Bild, SDA und dpa).

8139 cf. auch die schematischen Skizzen zu Umbauten in Theatern Griechenlands bei Moretti, in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 180 mit Abb. 4. Auch Moretti, Théâtre et société 196f.

8140 cf. hier oben 759.

8141 cf. die anschauliche Rekonstruktionszeichnung für Argos bei Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 142 mit Abb. 8f., auch Moretti, Théâtres d'Argos a. O. 19, Abb. 19. Für Stoboi, wo der Zaun nur einen Teil der getroffenen Massnahmen ausmacht, cf.

Eretria[8142], Halikarnassos, Knidos (unteres Theater), Paphos, Samaria Sebaste, Skythopolis, Sparta (grosses Theater) und Troia A anzunehmen. In Ammaedara sind Einarbeitungen am Vorderrand der *praecinctio* mit einem Metallzaun zu verbinden, auf den sich auch eine Inschrift bezieht[8143].

In Maroneia stehen am Orchestrarand Orthostatenplatten aus Stein. In Assos wurde vor die unterste Sitzstufe eine Balustrade aus wieder verwendeten Platten, die mit Schilden verziert waren, und aus Pfeilern mit Hermen in Relief gestellt, wobei die Fussbank vor der untersten Sitzreihe entfernt worden ist; hinter der Balustrade hat es zusätzlich einen Zaun gegeben. In Apollonia (Marsa Susa) steht eine Steinschranke auf der untersten Sitzstufe[8144], die beiden unteren Stufen waren nicht mehr zu benutzen. In Thasos war oberhalb der Orthostaten am Orchestrarand, welche die untersten drei bis vier Sitzreihen verstellt haben, zusätzlich noch ein Schutzzaun angebracht. In Myra ist sekundär eine Steinschranke oben auf die hohe Orchestraeinfassung gestellt worden, welche die Fussbank und ein bis zwei Sitzreihen verdeckte, in Perge eine Gitterschranke mit Hermenpfeilern. In Stoboi standen auf der Einfassungsmauer der Orchestra zunächst durch Einlassungen nachgewiesene Gitterschranken[8145], später wurden diese durch eine Mauer ersetzt.

Einfassungsmauern, welche die Orchestra abschlossen und mit dem Bühnenhausbereich verbanden, sind eine verbreitete Massnahme. Mauern sind in Alabanda, Aphrodisias, Caesarea (Iol), Dodona, Ephesos, Erythrai[8146], im Nordtheater von Gadara,[8147] im Theater von Korinthos, in Lokroi Epizephyrioi, Miletos, Mytilene, Patara[8148], Philippoi Krenides, Stoboi, Tauromenion, Telmessos, Thebai Phthiotides, Tyndaris, Volaterrae und Xanthos nachgewiesen. Dabei ergänzte man die Kreisform der Orchestra bis zum Bühnengebäude. Bei den Baumassnahmen ging es darum, die Arena rund herum abzuschliessen. Auch die Parodoi oder *aditus* sowie allfällige Eingänge in den Bühnenbereich mussten verschlossen und soweit nötig mit Toren ausgestattet werden; die Parodoi wurden oft als Zugänge in die Arena genutzt. Bei diesen oft massiven Eingriffen in die ältere Bausubstanz wurden in der Regel die untersten Sitzreihen verstellt oder ganz abgetragen, und oft wurde auch die Bühne entfernt, sodass eine Nutzung für szenische Aufführungen danach nicht mehr möglich war. Durch das Entfernen der untersten Sitzreihen konnte die Orchestrafläche vergrössert und gleichzeitig auf einfache Weise eine hohe Einfassung für die Arenanutzung geschaffen werden.

Die Anzahl der entfernten Sitzreihen schwankt von Bau zu Bau. Im Odeion von Korinthos, das nach dem Brand als Arena genutzt wurde[8149], sind bis zu sechs Reihen herausgenommen worden. In Alabanda wurde auf der untersten Sitzreihe eine Mauer errichtet; gesichert ist hier die Nutzung als Kolymbethra[8150], doch lässt die beträchtliche Mauerhöhe eine Nutzung auch als Arena wahrscheinlich erscheinen. In Aphrodisias[8151] wurde der Orchestraboden für eine Arenanutzung abgetieft und eine 1,53 m hohe Umfassungsmauer errichtet. Auf dieser wurde, wie Einlassungen zeigen, zusätzlich ein Metallzaun angebracht. Auch eine neue *pulpitum*-Bühne wurde eingerichtet. In Apollonia (Pojani) scheint nur eine Sitzreihe entfernt worden zu sein. In Caesarea (Iol)[8152] und auch in Clunia[8153] ist die Anzahl der Stufen, die zusammen mit der Bühne entfernt wurden, nicht mehr genau zu bestimmen. Das Niveau der neuen Arena lag drei Meter tiefer als die ursprüngliche Orchestra. In Dodona[8154] wurden die vier untersten Sitzreihen entfernt; die Platten des Umgangs wurden senkrecht gestellt und für die Einfassungsmauer wieder verwendet, welche bis zur Front des Bühnengebäudes reichte. Die Bühne und die Paraskenien wurden abgerissen, der Boden der neuen

Gebhard, Protective Devices a. O. (oben Anm. 6004) 51, Abb. 4, und hier unten.

8142 cf. Isler, Eretria 18 a. O. (oben Anm. 217) 35. 36, Taf. 26, 5–8. Auch Reste des Arenabodens aus Sand und feinen Kieseln sind beobachtet worden, cf. Isler, Eretria 18 a. O. Taf. 24, 4.

8143 cf. ILTun 461: ... *cancelli per orchestra(m) ambitum et casam* ... .

8144 cf. auch F. Sear, BSR 64, 1996, 74.

8145 Gebhard, Protective Devices a. O. 46–55, Abb. 2–6; 61, Abb. 2. cf. auch F. Sear, BSR 64, 1996, 74.

8146 Der Bau ist nicht vollständig freigelegt, manche Einzelheiten bleiben offen.

8147 Bekannt ist bisher nur ein kleiner Teil der Arenamauer vor einem Bühnentor.

8148 Hier ist die Mauer aus Spolien nur im Orchestrabereich zwischen den Innenecken des Koilons nachgewiesen, die untersten Sitzreihen wurden abgetragen; cf. J. Ganzert, AW 2008, 4, 50f. mit Abb. 3. 9. cf. auch den Katalogteil *s. v.* Patara, Theater.

8149 cf. den Katalogteil *s. v.* Korinthos, Odeion und oben 715 mit Anm. 7520.

8150 Dazu unten 775.

8151 cf. auch F. Sear, BSR 64, 1996, 75. N. de Chaisemartin/D. Theodorescu, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 37. 38 nehmen für den Umbau zur Arena zwei Phasen an, cf. den Katalogteil *s. v.* Aphrodisias, Theater.

8152 cf. auch F. Sear, BSR 64, 1996, 74.

8153 M. A. Gutiérrez Benemerit/A. de la Iglesias/F. Tuset/E. Subías, El teatro de Clunia, nuevas aportaciones, in: Jornadas 2006, 303. Der Umbau durch den Aedil *G. Tautius Semanus* ist durch die Nennung der zwei Konsuln in das Jahr 169 n. Chr. datiert.

8154 cf. auch Sear, BSR 64, 1996, 75.

Arena wurde 0,5 Meter hoch angeschüttet. Im Theater von Korinthos[8155] wurden unten nicht weniger als zehn Sitzreihen entfernt und eine drei Meter hohe Einfassungsmauer gebaut. Als Arenaboden diente eine Sandschüttung auf einer Mörtelauffüllung. In Kurion[8156] wurden drei oder vier Sitzreihen unten entfernt und ein Schutzzaun aus Metall wurde eingebaut; die Bühne wurde abgetragen. Kurvenmauern verbanden die Bühnenfront mit den jüngeren Analemmata[8157]. In Lokroi Epizephyrioi[8158] sind wohl fünf Sitzreihen mit einer Gesamthöhe von zwei Metern abgetragen und durch eine Stützmauer ersetzt worden. Dazu wurde in die Orchestra eine Ringmauer eingebaut. In Miletos ist die Zahl der entfernten Sitzreihen nicht bekannt; es wurde eine neue Orchestraeinfassung mit einem darüber liegenden Umgang eingerichtet, darunter liegen sieben nischenförmige Kammern, welche bei der Verwendung als Arena benützt wurden. In Mytilene findet sich eine 1,3 Meter hohe Einfassungsmauer aus Bruchsteinen, welche auf einem Marmorsockel steht und mit Marmor inkrustiert war. Die Marmorabdeckung der Mauer trug Ehreninschriften[8159]. Bei der Einrichtung der Arena wurde die Orchestra um etwa einen Meter in den gewachsenen Fels abgetieft. In Patara dürften eine Fussbank und etwa drei Sitzstufen herausgenommen worden sein. Im hellenistischen Theater von Pergamon[8160] wurden die untersten zwei Sitzreihen entfernt und eine 1,2 Meter hohe Einfassungsmauer errichtet. Auch in Philippoi Krenides ist die Bühne dem Umbau zum Opfer gefallen, die Umfassungsmauer wurde bis zum Bühnenhaus vorgezogen, das beibehalten wurde. In Sagalassos[8161] zeigen die erhaltenen Reste der Bühne, dass das Theater von Beginn an auch für *venationes* geplant war, wie noch ausgeführt werden wird; das Sitzhaus ist seitlich stark vorgezogen und schliesst an das Bühnengebäude an, die Orchestra war rundum geschlossen. In Side[8162] wurde die vorhandene Einfassung der Orchestra mit einer Mauer aufgehöht. In Stoboi[8163] wurde vor der Bühne eine Mauer eingezogen, die *scaenae frons* blieb erhalten. In Tauromenion[8164] wurde die Bühne abgetragen, ebenso die untersten Sitzreihen, deren Anzahl nicht mehr zu bestimmen ist. Vor den Sitzreihen wurde ein überwölbter Ringgang eingerichtet, dessen Aussenwand mit Marmor inkrustiert war. In Telmessos steht die hohe Einfassungsmauer auf der untersten Sitzreihe, die Sitzreihen unmittelbar dahinter wurden dadurch unbrauchbar. Die untersten Sitzreihen wurden auch in Thebai Phthiotides herausgenommen und eine Umfassungsmauer wurde gebaut. In Tyndaris[8165] wurden nicht nur die vier untersten Sitzreihen entfernt, auch die Orchestra wurde um 0, 9 Meter abgesenkt. Die Umfassungsmauer zerstörte die Bühne des griechischen Bühnenhauses. In Volaterrae[8166] sind die Prohedrie und die Bühne entfernt worden, die *hospitalia* und die Treppenaufgänge zu den *tribunalia* wurden vermauert. Eine Abschrankung um die Orchestra ist nicht nachgewiesen. In Xanthos wurden die Blöcke der drei untersten Sitzreihen entfernt und auf die darüberliegenden Stufen gelegt, um die Einfassungsmauer zu konstruieren. Im Theater im Letoon könnte ein Sandboden auf eine Nutzung als Arena hinweisen, während ein später Erdboden in Caesaraugusta kaum auf eine Arenanutzung zurückzuführen sein dürfte.

Für die *venationes* waren Kammern nötig, in welchen die wilden Tiere für ihren Auftritt bereit gehalten werden konnten. In Dodona wurden dafür die Resträume der beschnittenen Paraskenien benutzt, wo Knochen von Stieren und Wildschweinen gefunden worden sind[8167]. Auch in manchen anderen Bauten wurden Räume und Nischen eingebaut, teils für die Tiere, teils auch als Fluchträume. In Caesarea (Iol) gibt es vier Kammern auf der Südseite. In Erythrai lässt sich eine von ursprünglich sicher mehreren Nischen erkennen. Im Theater von Korinthos wurden hinter der Einfassungsmauer drei Kammern in den Fels geschnitten; auch wurde eine allerdings nicht zentral angeordnete Loge eingerichtet. Auch im zur Arena umgebauten Odeion von Korinthos wurde eine kleine Kammer angelegt. In der Achse der Arena von Kurion liegt eine Kammer, die als Fluchtraum erklärt wird, darüber ist eine Loge angebracht. Auch in Myra gibt es im Zentrum unten eine Loge[8168]. In Lokroi Epizephyrioi liegen hinter der Stützmauer drei sechs Meter lange Räume mit jeweils zwei Türen nach aussen. In Mytilene findet sich im Fels unter dem Zuschauerbe-

8155 cf. auch Sear, BSR 64, 1996, 75.
8156 cf. auch Sear, BSR 64, 1996, 75.
8157 cf. R. Stillwell, Proceedings of the American Philosophical Society 105, 1961, 42, Abb. 3.
8158 cf. auch Sear, BSR 64, 1996, 76.
8159 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*
8160 **Nach De Bernardi 3, 27 und danach F. Sear, BSR 64, 1996, 75 wur**den drei Reihen entfernt. cf. aber Bohn, AvP 4 a. O. (oben Anm. 740) 8f. mit Taf. 6.
8161 cf. auch Sear, BSR 64, 1996, 76.
8162 cf. auch Sear, BSR 64, 1996, 76.
8163 cf. auch Sear, BSR 64, 1996, 74.
8164 Sear, BSR 64, 1996, 77f.
8165 cf. auch Sear, BSR 64, 1996, 76.
8166 cf. Sear, BSR 64, 1996, 76, Anm. 1.
8167 cf. Dakaris, Deltion 1960 a. O. (oben Anm. 937) 35. Sear, BSR 64, 1996, 75.
8168 Zu dieser schon oben 648.

reich eine Doppelkammer. In Stoboi soll die Kammer im Orchestrascheitel zum ursprünglichen Bau gehört haben, beim Umbau wurden an den Koilonflügeln zwei weitere Kammern eingerichtet[8169]. In Tauromenion findet sich in der Rückwand des überwölbten Gangs der neuen Arena im Zentrum eine schmale Nische. In Telmessos wurden hinter der Umfassungsmauer zwei überwölbte, durch eine kleine Öffnung verbundene Kammern eingerichtet. Auch hier sitzt darüber eine Loge[8170]. In Tyndaris ist kein umlaufender überwölbter Gang vorhanden, doch finden sich Gangteile an beiden Flügeln. Im Scheitel unter der fünften Kerkis ist eine offene Nische vorhanden. In Xanthos schliesslich gibt es im Zentrum der Arenawand eine verdeckte Nische. In Aphrodisias liegt unter dem neu gebauten *pulpitum* ein Quergang, welcher sich mit drei Türen in die Arena öffnete und durch einen Gang unter dem Bühnenhaus von hinten zugänglich war; von hier konnten die Tiere in die Arena gebracht werden[8171]. Auch in Sagalassos wurde der Raum unter dem hohen Proskenion für Tiere genutzt. Sechs Bogentore, die mit in Schlitzen geführten Falltüren ausgerüstet waren, öffneten sich auf die Orchestra[8172].

In einigen Theatern bestätigen Inschriften[8173], Reliefs oder Malereien mit passenden Themen die Nutzung als Arena. In Ephesos belegen Graffiti an der Bühnenfront eine solche Verwendung[8174]. Im Theater von Korinthos war die Einfassungsmauer der Arena mit Malereien geschmückt, welche *venationes* zeigten[8175]. In Miletos gibt es am Bühnenhaus der zweiten römischen Phase Friese mit jagenden Eroten[8176], welche ebenfalls auf *venationes* verweisen. In Philippoi Krenides stellen Reliefdarstellungen der Gottheiten Nemesis, Mars und Nike und eine Weihinschrift einen Bezug zu *venationes* und *munera* her[8177]. In Sagalassos ist die Fassade des hohen Proskenions oberhalb der Bogentore mit Darstellungen von *venationes* geschmückt[8178], inschriftlich sind *munera* genannt[8179].

Einen weiteren Hinweis auf die Benutzung eines Theaters für Arenaspiele, wenn kein baulicher Nachweis möglich ist, kann schliesslich die Präsenz eines Kultes der Göttin Nemesis anzeigen; Nemesis, die Göttin der Vergeltung, auch des Verhängnisses und dann des Schicksals allgemein, wurde zur Schutzgottheit der Gladiatoren und der Teilnehmer an *venationes*[8180]. Ihr Kult in Theaterbauten erklärt sich nur im Zusammenhang einer Arenanutzung. Ein solcher Kult ist ausser in Philippoi Krenides auch an einigen anderen Orten nachweisbar. Im Theater von Chersonesos (Sebastopol)[8181] ist ein Altar für diese Göttin gefunden worden. Im Bühnenhaus des Theaters von Stoboi war ein Kultsaal für Nemesis eingerichtet[8182], welcher noch im 4. Jahrhundert n. Chr., nach der Aufgabe des Theaters, weiterhin für den Kult gedient hat. In Apollonia (Pojani) ist eine Nemesisstatue gefunden worden. Auch im Theater von Nikaia (Iznik)[8183] hat es eine Statue der Nemesis gegeben. Im Theater A von Troia[8184], sowie in Aphrodisias[8185] und Ephesos[8186], wo es auch andere Belege für eine Arenanutzung gibt, ist ein Kult für Nemesis inschriftlich belegt.

In einzelnen Fällen wurden Theater durch einen umfassenden Umbau mit einer Arena ausgerüstet. In Augusta Raurica[8187] wurde die ursprüngliche Orchestra und wohl auch ein ursprüngliches, nicht mehr nachzuweisendes Bühnengebäude abgetragen, um eine ellipsenförmige Arena einzurichten. Das griechische Theater 1 in Kyrene[8188]

8169 cf. Sear, BSR 64, 1996, 74f.

8170 cf. den Katalogteil *s. v.* Telmessos, 739.

8171 cf. K. T. Erim, in: De Bernardi 4, 164 und in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 30, Abb. 1. Sear, BSR 64, 1996, 75.

8172 De Bernardi 2, 54–56 und Taf. 10. cf. F. Sear, BSR 64, 1996, 76.

8173 Zur Inschrift in Ammaedara, welche Schranken an der Orchestra belegt, schon hier oben 765 mit Anm. 8143.

8174 So I. Ataç Das antike Theater von Ephesos: Grundlagen des Projektes Raumforschung und Restaurierung, in: 100 Jahre Österreichische Forschungen a. O. (oben Anm. 269) 432, der allerdings keine Belege anführt.

8175 cf. Stillwell, Corinth 2 a. O. (oben Anm. 487) 87–94, Abb. 76–83.

8176 cf. Kleiner, Milet a. O. (oben Anm. 6416) 70, Abb. 44f.

8177 cf. F. Chapouthier, BCH 48, 1924, 287–302, Abb. 1–4. F. Chapouthier, BCH 49, 1925, 239–244, Abb. 1f. P. Collart, BCH 52, 1928, 108. M. B. Hornum, Nemesis, the Roman State and the Games. Religions in the Graeco-Roman World 117 (1993) 198–200, no. 84–86.

8178 cf. De Bernardi 2, 54f., Abb. 91f., Taf. 8 b und 10.

8179 cf. M. Gallina, in: De Bernardi 4, 200–202, no. 5–6. Die Inschriften sind allerdings nicht direkt mit dem Theaterbauwerk verbunden. L. Robert, Les gladiateurs dans l'Orient grec (1940) 142f., no. 97f. Sear, BSR 64, 1996, 76.

8180 Zu Nemesis Hornum, Nemesis a. O. 43–88, besonders 70–74, und zusammenfassend 89f.

8181 cf. den Katalogteil *s. v.*, besonders E. J. Solomonik, VesDrevIstor 72, 1960, 2, 133–139, Abb. 1–3 (= AE 1967, 127f., no. 430), dazu Hornum, Nemesis a. O. 314, no. 280.

8182 cf. den Katalogteil *s. v.* Stoboi, Theater, und B. Saria, AA 1938, 106–114, Abb. 15. 22, dazu Hornum, Nemesis a. O. 244f., no. 161f.

8183 Die Statue wird in einer Inschrift auf dem einen Analemma genannt, cf. den Katalogteil *s. v.* und B. Yalman, KST 8, 2, 1986, 236. 251, Abb. 6f. B. Yalman, AnatSt 36, 1986, 199.

8184 Frisch, IK 3 a. O. (oben Anm. 36) 229f., no. 127.

8185 cf. J. M. Reynolds, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 21, c).

8186 Hier gab es einen Kultort für Nemesis im Bühnenhaus, cf. Heberdey/Niemann/Wilberg, FiE 2 a. O (oben Anm. 38) 164, no. 42. Merkelbach/Nollé u.a., IK 16 a. O. (oben Anm. 6796) 28f., no. 2042. Hornum, Nemesis a. O. 287f., no. 239.

8187 cf. auch Sear, BSR 64, 1996, 74.

8188 cf. auch Sear, BSR 64, 1996, 74.

wurde von einem Amphitheater mit ellipsenförmiger Arena überbaut, welches die Geländesenke und das vorhandene Sitzhaus ausnützte. In Lixus[8189] wurde die ursprünglich wohl halbkreisförmige Orchestra zu einer dem Kreis angenäherten Form erweitert, vom ehemals vorhandenen Bühnenbereich blieb nichts erhalten.

Einige wenige ihrem Bautypus nach als Theater zu bezeichnende Bauten sind von Anfang an auch für eine Arenanutzung errichtet worden. Dies gilt für Herakleia Lynkestis, für das Theater von Tell el-Kana'is in Pelusion und für Sagalassos. Eine besondere Situation findet sich in Herakleia Lynkestis, denn hier war nie eine Bühne vorhanden; die Schwellen der Bühnentore sind nicht geglättet, waren also nie in Benutzung! Eine kreisförmige Spur mit rechteckigem Fortsatz in der Orchestra ist von der Ausgräberin als mobiles *pulpitum* gedeutet worden, doch ist nicht leicht zu verstehen, wie eine solche temporäre Konstruktion im zentralen Bereich der Orchestra für das dramatische Spiel gebraucht worden sein soll. Im Theater von Tell el-Kana'is in Pelusion hat es zunächst keine Bühne gegeben, ein *pulpitum* wurde erst im zweiten Bauzustand eingebaut. Da von Anfang an zumindest *valvae regiae* vorhanden war, ist jedoch wahrscheinlich, dass auch im ursprünglichen Zustand eine szenische Nutzung möglich war. In Sagalassos war, wie schon angeführt worden ist, das Proskenion von Anfang an für *venationes* hergerichtet; doch dürfte die szenische Nutzung ebenso wichtig, wenn nicht wichtiger gewesen sein, wie die voll ausgebaute Bühnenfront zeigt.

Bei den besprochenen umgebauten Theatern ist zu fragen, in wieweit auch dort eine Doppelnutzung für szenische und Arenaspiele möglich blieb. In Aphrodisias, wurde zusammen mit der Arena, wie schon erwähnt, auch ein neues *pulpitum* gebaut. Pfosteneinlassungen vor dem Bühnenhaus von Tyndaris stehen wohl mit einer jeweils temporär aufgestellten Holzbühne in Zusammenhang. Auch in Ephesos, Pergamon (?), Side und Xanthos, vielleicht auch in Stoboi, ist eine szenische Nutzung wohl weiterhin möglich geblieben. Oft wurde die Bühnenfront als Hintergrund zwar beibehalten, doch das Fehlen einer eigentlichen Bühne verunmöglichte nun eine szenische Nutzung, so in Caesarea (Iol), Dodona, im Theater von Korinthos, in Kurion, Lokroi Epizephyrioi, Philippoi Krenides, Tauromenion oder Volaterrae.

Erwähnenswert ist der Rückbau der Arena zu einem Theater des gallo-römischen Typs in Augusta Raurica. Auch im Theater von Korinthos wurde die Arena wieder abgebaut und es wurden erneut szenische Aufführungen veranstaltet; an Stelle der für die Arena entfernten Sitzreihen wurden einige neue Reihen eingebaut; die Funktion der Arena übernahm nun das abgebrannte Odeion[8190]. In Kurion wurde das szenische Theater nach 250 n. Chr. ebenfalls wiederhergestellt. Dabei wurden einige Sitzreihen unten rekonstruiert und der Orchestraboden wieder um 0,7 m höhergelegt. Auch ein neues Proskenion an der Stelle des für die Arena entfernten wurde gebaut.

Bei einigen der eingangs genannten Theater bleibt eine Verbindung von Bauresten mit einer Arenanutzung unsicher. Im Dionysostheater von Athenai sind zwar Kampfspiele bezeugt[8191], doch bleibt offen, ob der bloss 1,1 m hohe *balteus* aus Marmor am Orchestrarand im Zusammenhang damit errichtet wurde. In Chaironeia soll sekundär eine Balustrade errichtet worden sein, welche mit Arenaspielen verbunden wurde[8192], was angesichts der besonderen Form dieses Theaters aber kaum wahrscheinlich ist. Auch in *Gioiosa Ionica* reicht die hohe Orchestraeinfassungsmauer nicht aus, um eine Nutzung als Arena zu sichern. Unklar bleibt die Situation in Magnesia am Mäander[8193]. Für Carthago Nova ist eine Arenanutzung in einem zweiten Bauzustand erwogen worden, doch scheinen keine baulichen Nachweise vorhanden zu sein[8194]. Auch in Tergeste bleibt die Nutzung als Arena blosse Vermutung[8195], sie scheint aber nicht unwahrscheinlich. Im Theater von Kibyra sind die untersten Sitzreihen möglicherweise sekundär entfernt worden, was auf eine Arenanutzung deuten könnte; Sicherheit ist nur mit einer Freilegung zu gewinnen. Im Theater im *Wadi es Sabrah* ist möglicherweise ein Rest einer Einfassungsmauer erhalten, doch lässt sie sich nicht eindeutig erkennen. Für Stratonikeia ist inschriftlich belegt, dass es Arenaspiele gegeben hat[8196], doch bleibt offen, ob diese im Theater stattgefunden haben, wo bisher keine bauliche

8189 So auch Sear, BSR 64, 1996, 74.

8190 cf. schon hier oben 765 mit Anm. 8149.

8191 cf. Dion Chrys. 31, 121. Philostr. Ap. 22.

8192 cf. P. Haider, in: S. Lauffer (Hrsg.), Griechenland. Lexikon der historischen Stätten (1989) 162.

8193 Hier wurden die Proskeniontüren vermauert, doch sind im Koilon keinerlei Reste von Abschrankungen beobachtet worden, wie sie für eine Verwendung als Arena oder auch als Kolymbethra nötig wären.

8194 cf. den Katalogteil *s. v.* und im Einzelnen S. F. Ramallo Asensio/P. A. San Martin Moro/E. Ruiz Valderas, CuadTH 87.

8195 cf. den Katalogteil *s. v.* und im Einzelnen Verzàr-Bass, Trieste a. O. (oben Anm. 3415) 176.

8196 cf. Çetin Sahin, Die Inschriften von Stratonikeia 2, 1. IK 22, 1 (1982) no. 1025: Ehreninschrift für *T. Flavius Aeneas*, welche im Bereich des Proskenions gefunden wurde; der Geehrte hat an einem allerdings nicht näher bezeichneten Ort *munera* und *venationes*

Spuren gefunden worden sind; allerdings ist der Bau nicht fertig ausgegraben. Schliesslich berichtet Lukianos, dass im Theater von Amastris[8197] *munera* stattfanden und im Theater von Thessalonike[8198] Verbrecher den wilden Tieren vorgeworfen wurden, dort also *venationes* veranstaltet werden konnten; ganz offen bleibt, ob die Erzählungen völlig fiktiv sind oder ob eine Ortskenntnis des Lukianos und damit eine bauliche Realität vorausgesetzt werden kann; beide Theater sind archäologisch nur sehr schlecht bekannt, eine Überprüfung ist heute nicht möglich.

Fragt man nach der geographischen Verbreitung der für eine Arenanutzung umgebauten Theater, ergibt sich das zu erwartende klare Bild; solche Bauten finden sich in Gebieten, wo Amphitheater nicht verbreitet sind[8199]. In Mittelitalien ist als einziges Beispiel Volaterrae bekannt; im griechischen Unteritalien liegt Lokroi Epizephyrioi, im griechisch geprägten Sizilien liegen Tauromenion und Tyndaris. Unsicher bleibt *Gioiosa Ionica*. Auch sonst sind aus der lateinischen Hälfte des Imperiums nur wenige Beispiele bekannt, nämlich in Gallien Arelate (?) und der Sonderfall Augusta Raurica, in Spanien Clunia und möglicherweise Carthago Nova (?), in Nordafrika Ammaedara, Caesarea (Iol) und Lixus, auch dieses ein Sonderfall[8200], und schliesslich auf dem Balkan Scupi und Stoboi. Alle übrigen Bauten befinden sich im griechischen Teil des Imperiums. Zahlreich sind die Beispiele in Griechenland, nämlich das grosse Theater von Argos, das Dionysostheater in Athenai (?), Chaironeia (?), Dodona, Eretria, das Theater und das Odeion von Korinthos, Maroneia, Mytilene, Philippoi Krenides, Sparta, Thasos und Thebai Phthiotides[8201].

Auch in Kleinasien sind viele Beispiele nachzuweisen[8202], so Alabanda, Aphrodisias, Assos, Ephesos, Erythrai, Halikarnassos, Kibyra, das untere Theater in Knidos, das Theater im Letoon, Limyra, Magnesia am Mäander (?), Miletos, Myra, Nikaia (Iznik), Patara, Pergamon, Perge, Side, Stratonikeia (?), Telmessos, Troia A und Xanthos. Dazu kommen auf Zypern Kurion und Paphos, in der Levante das Nordtheater von Gadara, Samaria Sebaste, Skythopolis und *Wadi es Sabrah* (?), in Ägypten Pelusion, in der Kyrenaike Apollonia (Marsa Susa) und Kyrene, schliesslich Chersonesos (Sebastopol) auf der thrakischen Chersones. In allen Gebieten, aus welchen mehrere Belege bekannt sind, sind sowohl einfache Zaunvorrichtungen wie auch aufwendige Umbauten nachgewiesen. Vielleicht ist es kein Zufall, dass die beiden Bauten in der Levante, Samaria Sebaste und Skythopolis, sich mit einem Schutzzaun begnügt haben. Und signifikant ist wohl ebenfalls, dass die Theater, bei welchen auch eine szenische Nutzung weiterhin möglich blieb, insbesondere in Kleinasien liegen.

Was die Verteilung in der Zeit angeht, ist zunächst festzuhalten, dass für zahlreiche Umbauten keine verlässliche Datierung möglich ist; dort ist nur ein allgemeiner Ansatz in der Kaiserzeit gegeben. Dies gilt für die Arenaausstattung der Theater in Alabanda, Apollonia (Marsa Susa), Arelate (?), Caesarea (Iol), Eretria, Erythrai, Gadara (Nordtheater),[8203] *Gioiosa Ionica* (?), Halikarnassos, Kibyra, im unteren Theater von Knidos, im Letoon, in Lixus, Magnesia am Mäander (?), Maroneia, Nikaia (Iznik), Paphos, Samaria Sebaste, Sparta, Stratonikeia (?), Thebai Phthiotides, Troia A, *Wadi es Sabrah* (?) und Xanthos.

Die ältesten mit einiger Sicherheit zu datierenden Umbauten finden sich in Theatern des 1. Jahrhunderts n. Chr. Die Arena von Dodona wurde in augusteische Zeit datiert und wäre damit eines der frühesten Beispiele, doch scheint die Datierung nicht ganz gesichert zu sein[8204].

ausgerichtet; die Aufstellung im Theater kann auch durch die Prominenz des Aufstellungsorts bedingt sein.

8197 Luk. Toxaris 57–60. Zitiert bei Moretti, Théâtre et société 115. Zum Theater cf. den Katalogteil *s. v.* Amastris, Theater.

8198 Luk., Asininus 52f. Zitiert bei Moretti, Théâtre et société 115. Zum Theater cf. den Katalogteil *s. v.* Thessalonike, Theater.

8199 cf. schon hier oben 764.

8200 Die für Spanien angeführten Beispiele Caesaraugusta und Carthago Nova bleiben ganz unsicher!

8201 cf. die Karte bei Moretti, Théâtre et société 110, Abb. 4, wo alle griechischen Orte eingetragen sind, für welche *munera* und *venationes* bezeugt sind. Nicht überall sind jedoch Arenen in Theatern nachgewiesen, die Spiele können auch in einem anderen Rahmen durchgeführt worden sein. In den beiden Theatern von Larisa sind keine baulichen Anzeichen für eine Nutzung für Gladiatorenspiele und *venationes* zu erkennen, obgleich solche Spiele für die Stadt bezeugt sind, cf. L. Robert, Les gladiateurs dans l'Orient grec (1940), 245 mit Anm.1; 319, Anm. 2.

8202 Eine unvollständige Zusammenstellung, die auch andere Bauten als Theater einschliesst, findet sich bei J. und F. Rumscheid, AA 2001, 132, Anm. 62.

8203 Die Arena wird jetzt ohne nähere Begründung ins 4. Jahrhundert n. Chr. datiert; cf. C. Bührig, Das Theater-Tempel-Areal vom Gadara. Konzeption und Wandel des gestalteten Raumes, in: I. Gerlach/D. Raue (Hrsg.), Menschen-Kulturen-Traditionen Band 10 / Sanktuar und Ritual. Heilige Plätze im archäologischen Befund. Forschungs-Cluster 4 Heiligtümer: Gestalt und Ritual, Kontinuität und Veränderung (2013) 149.

8204 Die stratigraphische Datierung erfolgte gestützt auf Münzfunde, doch scheint es auch jüngere Münzen gegeben zu haben, cf. Dakaris, Deltion 1960 a. O. (oben Anm. 937) 35f.

Bei einigen wenigen weiteren Bauten, nämlich Chaironeia (?) sowie Lokroi Epizephyrioi[8205] und Tyndaris, wird die Datierung innerhalb des 1. Jahrhunderts n. Chr. nicht präzisiert. Dass die ältesten Arenen gerade in westgriechischen Theatern zu finden sind, wo die römische Präsenz schon länger andauerte und intensiv war, ist sicher kein Zufall. In Mytilene wäre eine noch spätrepublikanische Datierung möglich[8206], doch ist dies angesichts des übrigen Denkmälerbestandes ganz unwahrscheinlich. Der Einbau der *balteus*-Schranke im Dionysostheater von Athenai wird in die Zeit des Besuchs Kaiser Neros, 61/62 n. Chr., datiert; er dürfte dann aber kaum im Zusammenhang mit der Einrichtung einer Arena stehen, denn Nero hat sich in Athen wohl eher als Schauspieler und Sänger profiliert[8207]. Der radikale Umbau in Augusta Raurica schliesslich ist stratigraphisch jetzt um 100/110 n. Chr. datiert[8208].

Die grosse Mehrzahl der Umbauten von Theatern für eine Arenanutzung wurde im 2. und im 3. Jahrhundert n. Chr. vorgenommen. Hadrianisch ist vielleicht der Umbau des grossen Theaters von Argos. Thasos ist inschriftlich um 140 n. Chr. datiert, Ephesos vielleicht um 141–144 n. Chr., wahrscheinlich aber schon früher[8209], Aphrodisias unter Antoninus Pius und Marcus Aurelius oder kurz vorher. Ins mittlere 2. Jahrhundert n. Chr. wird Chersonesos (Sebastopol) gesetzt, in die zweite Jahrhunderthälfte der grosse Umbau des Theaters 1 in Kyrene, vielleicht ins späte 2. Jahrhundert Scupi und um 200 n. Chr. Miletos, ins Ende des 2. Jahrhunderts oder kurz danach Tauromenion, in severische Zeit möglicherweise Skythopolis. Das römische Theater von Korinthos ist wohl um 211–217 n. Chr. in Zusammenhang mit dem Besuch des Caracalla[8210] umgebaut worden, das Odeion von Korinthos um 225 n. Chr. Ins frühe 3. Jahrhundert gehört auch Kurion. Um die Mitte des 3. Jahrhundert oder danach werden Perge und Philippoi Krenides datiert. Der Theaterbau von Herakleia Lynkestis ist wohl hadrianisch, derjenige in Sagalassos wird um 180–200 n. Chr. datiert.

Nicht präziser innerhalb des 2. Jahrhunderts n. Chr. angesetzt werden Apollonia (Pojani), Assos und Clunia, wohl auch die Umbauten im hellenistischen Theater auf der Burg von Pergamon, innerhalb des 3. Jahrhunderts Limyra (?), Myra, das neue Theater von Tell el-Kana'is in Pelusion, Side, Stoboi, Telmessos[8211] und Volaterrae.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Arenanutzung der Theater, die vor allem im Ostteil des Imperiums eine gewisse Verbreitung gefunden hat, ein marginales Phänomen war. Trotz Versuchen zu einer repräsentativen Ausgestaltung, etwa im Theater von Korinthos oder in demjenigen von Mytilene, handelt es sich insgesamt um meist wenig sorgfältige Bauvorhaben, welche offensichtlich einem neu entstandenen Geschmack breiterer Bevölkerungsschichten für Kampfspiele der westlichen Art entgegenkamen. Wie die erwähnten Rückbauten zeigen, sind solche Umbauten wohl gelegentlich auch unter einem äusseren Druck vorgenommen worden, auch wenn man nicht immer an Besuche bestimmter Herrscher denken wird, welchen wie Kaiser Caracalla solche Kampfspiele lieb waren[8212]. Allein die Bauzeit, welche für die oft tief greifenden Umbauten zu veranschlagen ist, schliesst eine kurzfristige Entscheidung im Grunde meist aus. Für die Geschichte des antiken Theaterbaus sind die Arenen jedenfalls nicht von Gewicht.

Einbau einer Kolymbethra

Allgemeines

Bei einigen Theatern sind sekundäre bauliche Massnahmen beobachtet worden, welche darauf abzielten, den Orchestrabereich zu einem Wasserbecken umzugestalten. In der älteren Literatur hat man solche Anlagen oft als Austragungsorte für Naumachien erklärt, wie sie in der antiken Literatur überliefert sind[8213]. Allerdings ist es offensichtlich, dass eine solche Erklärung wegen der auch in grossen Theatern ungenügenden Ausmasse solcher Becken nicht zutreffen kann[8214].

8205 Die Datierung des Umbaus ist hier umstritten, dieser weist offenbar mehrere Phasen auf; cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

8206 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*; der auf Grund der Buchstabenform vorgeschlagene Datierungsansatz ist sehr breit.

8207 Zu Neros künstlerischern Ambitionen cf. W. Eder, DNP 8, 2000, 852f. *s. v.* Nero. Cf. auch Suet. Nero 20–21.

8208 Die traditionelle Datierung in die flavische Zeit hat sich nicht bestätigen lassen, cf. den Katalogteil *s. v.*

8209 Zur Datierungsproblematik cf. den Katalogteil *s. v.* Ephesos, Theater.

8210 cf. Stillwell, Corinth 2 a. O. (oben Anm. 487) 96f.

8211 cf. E. Kalinka, TAM 2, 1 (1920) no. 15 i. Die Inschriften, welche für Telmessos *munera* und *venationes* bezeugen, sind älter als der erhaltene Umbau zur Arena, cf. den Katalogteil *s. v.*

8212 cf. dazu auch cf. Stillwell, Corinth 2 a. O. 96f.

8213 cf. A. Hönle, DNP 8, 2000, 750, *s. v.*

8214 So bereits C. Anti, Guida per il visitatore del teatro antico di Siracusa (1948) 115. Dann G. Traversari, Dioniso 13,1950, 23; G. Traversari, Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico (1960) 45 und 132. cf. jetzt Berlan-Bajard, Anne: Les spectacles aquatiques romains. Rome: École Française de Rome 2006. 598 S. 37 Abb. 33 Taf. (Collection de l'École Française de Rome. 360), wo den Naumachien breiter Raum zugestanden wird; dazu H. P. Isler, *Rez.* Gnomon 81, 2009, 737–741.

G. Traversari[8215] hat als erster eine andere Erklärung vorgeschlagen. Er hat dafür spätantike Textstellen herangezogen. Am deutlichsten ist eine Passage bei Iohannes Chrysostomos in seiner 7. Predigt zu Matthaeus[8216], die der im Jahr 390 n. Chr. in Antiocheia hielt. Nachdem er ausführlich von Vorführungen mit nackten schwimmenden Frauen[8217] im Theater spricht, die aus christlicher Sicht natürlich des Teufels sind[8218], sagt er schliesslich: *Halte Dich fern vom Badebecken im Theater*![8219]. Der hier mit Badebecken übersetzte griechische Begriff lautet κολυμβήθρα und bedeutet 'Ort zum Schwimmen'. In den in einigen Theatern beobachteten Wasserbecken hat Traversari die Aufführungseinrichtungen für die beim christlichen Autor genannten Darbietungen erkannt und für diese den Begriff Kolymbethra in die archäologische Terminologie eingeführt[8220]. Auch wenn sie nicht wirklich gesichert ist, erscheint eine solche Verbindung doch als sehr wahrscheinlich; sie hat sich in der Forschung im Ganzen auch durchgesetzt[8221]. Dagegen hat der lateinische Ausdruck *lacuna*, wie er in einer Inschrift aus dem Theater von Leptis Magna belegt ist[8222], kaum etwas mit der Kolymbethra zu tun[8223], denn im archäologisch gut bekannten Theater von Leptis Magna hat es nie ein Schwimmbecken gegeben[8224].

In einem Gedicht des *Claudius Claudianus*[8225] aus den letzten Monaten des Jahres 398 n. Chr.[8226] werden in einer Aufzählung der verschiedenen Vergnügungen im Theater zuletzt übermütige Ruderboote in schäumenden Teichen beschrieben[8227], womit vielleicht Darbietungen in der Kolymbethra gemeint sind. In einer Predigt vom Dezember 409 n. Chr. in Carthago sagte *Augustinus*[8228]: *cras illi habent ... mare in theatro*, während die Christen am Gottesdienst teilnehmen sollen. Mit dem *Meer im Theater* kann nur die Kolymbethra gemeint sein. Eine solche ist allerdings im Theater von Carthago nicht nachgewiesen worden.

Gestützt auf antike Texte hat G. Traversari[8229] versucht, eine genauere Vorstellung von der Art der Darbietungen zu gewinnen, welche in der Kolymbethra gezeigt wurden. Er kommt zum Schluss, dass unter den nackten Schwimmern nicht nur Frauen, sondern auch Männer waren, und dass als Inhalt der Darbietungen Themen aufgenommen wurden, wie sie auch im Mimus auf der Bühne dargestellt worden sind[8230], nur dass das Ganze eben im Wasser stattfand[8231]. Er hat für solche Darbietungen daher den antik nicht beleg-

8215 Zuerst Traversari, Dioniso 13 a. O. 18–35. cf. im Weiteren seine zusammenfassende Studie Gli spettacoli a. O., dort auch 10, Anm. 1: Liste der von Traversari seit 1950 veröffentlichten Vorarbeiten und Teilberichte.

8216 Ioh. Chrys. Hom. VII in Matthaeum. Dazu ausführlich Traversari, Dioniso 13 a. O. 23–27. Traversari, Gli Spettacoli a. O. 46–50.

8217 Ioh. Chrys. Hom. VII a. O.: ... κατατρέχεις εἰς τὸ θέατρον ἰδεῖν νηχομένας γυναῖκας; καὶ φύσιν παραδειγματιζομένην ... : *Du rennst ins Theater, um schwimmenden Frauen zu betrachten*; *auch eine, die ihren nackten Körper zur Schau stellt*. Auch ... νήχεται γυμνομένη τὸ σῶμα ... : *sie schwimmt und entblösst den Körper*.

8218 Ioh. Chrys. Hom. VII a. O.: ... εἰς τὴν πηγὴν ἀπέρχηι τὴν διαβολικὴν ὥστε νηχομένην πόρνην ἰδεῖν ...*Du gehst zur teuflischen Quelle (d. h. zum Wasserbecken), um eine schwimmende Hure zu sehen*.

8219 ... φεύγε τὴν ἐν τῷ θεάτρῳ κολυμβήθραν! cf. Traversari, Dioniso 13 a. O. 23f-25. Traversari, Gli Spettacoli a. O. 131

8220 **Zuerst Traversari, Dioniso 13 a. O. 26f. Dann Traversari, Gli Spettacoli a. O. 52, cf. auch dort Anm. 3.**

8221 cf. etwa G. D'Ippolito, Atene e Roma 7, 1962, 1f. 53. Frézouls, Le théâtre romain et la culture urbaine a. O. (oben Anm. 2649) 128. Für Griechenland Moretti, in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 180. 181f. Moretti, Théâtre et société 198. Konfus, mit Vermischung der Naumachien und der Kolymbethren, D. Gilula, Ancient Aquatic Theatre, in: A. Segal (Hrsg.), Aspects of Theatre and Culture in the Graeco-Roman World (1994) 41–50 (hebräisch) und p. VIII (englische Zusammenfassung).

8222 cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Leptis Magna mit Literatur.

8223 G. Traversari, Dioniso 15, 1952, 303–305. Traversari, Gli Spettacoli a. O. 137–139 hat erwogen, *lacuna* sei die lateinische Entsprechung zum griechischen κολυμβήθρα.

8224 Zu vereinzelten Belegen von flachen Wasserbecken in der Orchestra cf. oben 395 sowie den Katalogteil *s. v.* Pompeii, grosses Theater und Pausilypum, Theater.

8225 Th. Birt, Claudianus Carmina, Monumenta Germaniae Historica 10 (1892) 188. *Panegyricus dictus de Manlii Theodori consulatu* 270–332, besonders 331f., Carmina (ed. J. Koch 1893) 139. Dazu Traversari, Dioniso 13 a. O. 29f.; Traversari, Gli Spettacoli a. O. 50–52.

8226 Zur Datierung Birt, Claudianus, a. O. p. XXXIX: geschrieben Oktober-November-Dezember.

8227 *Lascivi subito confligant aequore lembi – Stagnaque remigibus spument inmissa canoris*.

8228 cf. für den Beleg und die Einzelheiten den Katalogteil *s. v.* Carthago, Theater. Der Text ist von G. Traversari nicht rezipiert worden.

8229 Zuerst in der Studie Tetimimo e Colimbétra, Dioniso 13, 1950, 26. Auch Traversari, Gli Spettacoli a. O. 50. 57–61.

8230 Zu den Bühnenaufführungen im römischen Theater cf. unten 805. D'Ippolito, Atene e Roma 7, 1962, 3–14 versucht, bei spätantiken Autoren weitere Nachklänge von Thetimimen nachzuweisen, doch bliebt dies ohne Überzeugungskraft.

8231 Die von Traversari, Gli Spettacoli a. O. 57–59 herangezogenen Gedichte des Mart., De spectaculis, epigr. 25 und 26 beziehen sich nicht ausdrücklich auf Theateraufführungen, schon gar nicht auf solche in einem Schwimmbecken, wenn sie denn überhaupt einen realen Hintergrund haben. Sie sind auch älter als die archäologisch nachweisbaren Kolymbethren, cf. unten 777. Der bei Traversari, Gli Spettacoli a. O. 60 zitierte Text des M. Cornelius Fronto, Epistulae (ed. Naber p. 51, cf. C. R. Haines, The Correspondence of Marcus Cornelius Fronto, 1962, 222) bezieht sich auf eine Schauspielaufführung der Geschichte von Hero und Leandros, aber nicht notwendigerweise auf eine Darbietung im Wasser.

ten Terminus Thetimimus eingeführt[8232], welcher in die Fachterminologie eingegangen ist. Traversaris Schlussfolgerungen zur Art der Aufführungen sind nicht sehr überzeugend. Wahrscheinlicher scheint, dass in der Kolymbethra eine Art von Wasserballetten ohne dramatische Handlung vorgeführt wurde[8233], auch ohne Männer. Dies sind allerdings Fragen, die uns nicht weiter zu beschäftigen brauchen, ebenso wenig wie die Veranstaltungen von allfälligen *venationes aquaticae* in der Kolymbethra[8234], denn es geht hier um die architektonische Form der Wasserbecken oder eben der Kolymbethren. G. Traversari hat, auch hier wenig überzeugend, in einigen Zeugnissen der Kunst bildliche Anklänge an solche Aufführungen finden wollen[8235].

Nach den oben zitierten Aussagen des Iohannes Chrysostomos steht fest, dass die Schwimmerinnen im Wasserbecken nackt auftraten, worin offensichtlich die Hauptattraktion der Wasserballette bestand[8236]. Von einigen Autoren wurden die Mädchen in einem knappen zweiteiligen Gewand auf einem bekannten Mosaik aus dem früheren 4. Jahrhundert n. Chr. in der Villa von Piazza Armerina[8237] als Darstellerinnen eines Wasserballetts interpretiert[8238]. Schon der Ausgräber G. V. Gentili hat jedoch in dem Mosaikbild zu Recht eine Darstellung von Sportlerinnen erkannt[8239]. Auch Traversari hat einen Bezug zu den Wasserballetten zurückgewiesen[8240]. Die Mädchen tragen ein Gewand, das seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. für weibliche Sportlerinnen bezeugt ist[8241], sie sind nicht nackt, wie dies die spätantiken Autoren ausdrücklich bezeugen[8242].

Archäologisch nachweisbare Schwimmbecken

Die Anzahl der nachweisbaren Kolymbethren ist nicht gross. Dies kann nicht verwundern, denn die nötigen Umbauten zur Einrichtung eines Wasserbeckens waren aufwendig. Neben einem wasserdichten Becken war eine ausreichende Wasserzufuhr zu gewährleisten, wofür in der Regel die Einrichtung einer grösseren Zisterne erforderlich war. Für die Ableitung des Wassers konnten dagegen wohl im Allgemeinen die schon bestehende Abzugseinrichtungen weiter benutzt werden[8243]. Die neu eingerichteten Becken werden den traditionellen Theaterbetrieb, soweit ein solcher noch bestand, mancherorts nicht unwesentlich beeinträchtigt haben. Es ist sicher kein Zufall, dass unter den Beispielen manche wichtigen Theater sind, welche in der späteren Kaiserzeit noch in Gebrauch waren.

Um die neue Darbietung des Wasserballets zur Aufführung zu bringen, musste die Orchestra unter Wasser gesetzt werden können oder es musste ein Becken in die Orchestra eingebaut werden. Erforderlich war auch eine minimale Tiefe, die das Schwimmen ermöglichte. Insbesondere da, wo bereits eine Arena eingebaut worden war, dürfte die Umwandlung zur Kolymbethra meist nicht allzu kompliziert gewesen sein, beschränkte sie sich doch, was die Orchestra betrifft, auf das Abdichten des Bodens und der bestehenden Orchestraeinfassung. Die Nutzung als Arena dürfte daneben in der Regel weiterhin möglich geblieben sein. Gerade

---

8232 Traversari, Dioniso 13, 1950, 26 mit Anm. 37. Auch Traversari, Gli Spettacoli a. O. 50 mit Anm. 2. G. D'Ippolito, Atene e Roma 7, 1962, 2 bevorzugt den antik gleichfalls nicht belegten Ausdruck Hydromimus oder Wassermimus, der jedoch nicht rezipiert worden ist.

8233 So für die Zeit des Chrysostomos auch Traversari, Gli Spettacoli a. O. 50.

8234 Zu dieser Art von Vergnügungen, bei denen Krokodile auftraten, cf. Traversari, Gli Spettacoli a. O. 105–117. Möglicherweise wurde in der eingebauten Arena des Theaters von Korinthos eine Vorrichtung für Krokodile gefunden, cf. Stillwell, Corinth 2 a. O. (oben Anm. 487) 98, Abb. 84. Danach Moretti, Théâtre et société 115.

8235 cf. Traversari, Gli Spettacoli a. O. 119–127.

8236 cf. hier oben Anm. 8217. Schon Anti, Guida a. O. (oben Anm. 8214) 115 hat unterstrichen, dass es insbesondere um die Präsentation von nackten Schönheiten, *nude beltà*, ging. Zu den Freuden von Wasser und Nacktheit, wie sie in der lateinischen Dichtung gefeiert werden, cf. J. Griffin, Latin Poets and Roman Life (1985) 88–111, besonders auch 103 ff.

8237 cf. A. Carandini/A. Ricci/M. de Vos, Filosofiana. La villa di Piazza Armerina (1982) 154–156, Abb. 73–75. 77, foglio 17, 40. G. V. Gentili, La villa romana di Piazza Armerina Palazzo Erculio 3 (1999) 66–69; dort 69 zur Datierung.

8238 Zuerst offenbar von B. Pace, Note su di una Villa romana presso Piazza Armerina, RendLinc, serie 8, 6, 1951, 474–476; B. Pace, Theatralia, in: Anthemon. Scritti di archeologia e di antichità classiche in onore di Carlo Anti (1955) 312–317, Taf. 32; B. Pace, I mosaici di Piazza Armerina (1955) 77–84, Taf. 14–16.

8239 G. V. Gentili, NSc 1950, 323, Abb. 26; G. V. Gentili, La villa imperiale di Piazza Armerina (1954) 47f.; [7](1971) 42f.

8240 cf. Traversari, Gli Spettacoli a. O. 73–87.

8241 Zu erinnern ist z. B. an die Atalante auf der Schale des Euaion-Malers im Louvre, Beazley, ARV[2] 797, 137; LIMC 2 (1984, 945, no. 60, Taf. 695; cf. auch den fragmentarischen Volutenkrater des Peleus-Malers in Ferrara, Beazley ARV[2] 1039, 9; LIMC 2 a. O. 946, no. 73, Taf. 697. Auf anderen Vasenbildern ist Atalante seit der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. nur mit einem Kleidungsstück am Unterkörper dargestellt, die Brüste bleiben entblösst, cf. etwa LIMC a. O. no. 63. no. 69. no. 71f.

8242 Die ersten Autoren schreiben in der Zeit, als das zweiteilige Badekleid für die Frauen erst gerade aufkam. Traversari, Gli Spettacoli a. O. 75 spricht von *'bikini' americano, denominato dagli Italiani 'due pezzi'*. In der Gleichsetzung der neuen Bademode mit der antiken Darstellung und mit dem Wasserballett spiegeln sich die moralischen Bedenken der Nachkriegszeit! Ohne die damals neue Bikini-Mode wäre kaum ein Autor auf eine Verbindung zwischen dem Mosaik und den in der Literatur deutlich anders beschriebenen Wasserballetten gekommen!

8243 Zur Entwässerung der Theater ausführlich oben 395–400.

in denjenigen Theater, welche bereits eine eingebaute Arena aufwiesen, ist der Nachweis einer Kolymbethra jedoch nicht immer eindeutig möglich; von einer Kolymbethra kann in diesen Fällen nur dort gesprochen werden, wo sichere Spuren der Einrichtung für das Einfüllen und Zurückhalten von Wasser nachzuweisen sind.

Für die folgenden 23 Theater ist der Einbau einer Kolymbethra sicher nachzuweisen oder er scheint doch möglich: Alabanda, Aphrodisias, das grosse Theater von Argos, das Dionysostheater in Athenai, Caesarea Maritima, das Nordtheater in Gerasa, das römische Theater in Hierapolis, Katane, Korinthos, Kyme in der Aiolis, das hellenistische Theater in Magnesia am Mäander, Miletos, Mons Aegrotorum, Myra, Neapolis (Nablus), Nysa, Ostia, Paphos, das sog. Odeion in Ptolemais, Spoletium, das grosse Theater in Syrakusai, Thignica/Timica und Venafrum[8244]. Auch für das grosse Theater von Laodikeia wird von den Ausgräbern eine Kolymbethra angenommen, doch ist bisher nichts Genaueres bekannt.

Für sechs weitere Monumente, nämlich für Daphne, Kyrene (Theater 4), Pola (Theater am Kapitolshügel), Tauromenion, Troia (Theater C) und Tyndaris ist in der Literatur zu Unrecht eine Kolymbethra erschlossen worden. Auf diese soll im Folgenden zunächst eingegangen werden, bevor es um die Analyse der nachgewiesenen Kolymbethren gehen wird. Im Theater 4 von Kyrene wurde als Argument eine Wasserleitung herangezogen[8245], welche jedoch älter ist als das Bauwerk und mit diesem nichts zu tun hat. Das Theater am Kapitolshügel in Pola, welches wohl in den Beginn der Kaiserzeit zu datieren ist, steht in einem baulichem Verband mit dem oberhalb der Cavea liegenden Wasserreservoir, dessen Position den schrägen Verlauf des mittleren *vomitorium* konditioniert hat; das Reservoir diente jedoch der Wasserversorgung der Stadt und steht nicht in einem funktionalen Zusammenhang mit dem Theater, wo auch keinerlei bauliche Reste einer Kolymbethra vorhanden sind[8246]. In Tauromenion liegt unter der zur Arena umgebauten Orchestra eine tiefe Kammer, die durch einen Gang mit dem *hyposcaenium* und mit dem Untergeschoss des *postscaenium* verbunden ist; in einem zweiten Schritt ist sie noch erweitert worden. Die Einrichtung steht im Zusammenhang mit der Arenanutzung[8247], Reste einer Kolymbethra sind in Tauromenion nicht vorhanden[8248]. Auch in Tyndaris sind keine baulichen Anzeichen dafür vorhanden, dass die sekundär eingebaute Arena[8249] später auch als Kolymbethra genutzt wurde[8250]. Im Theater C in Troia, möglicherweise ein Odeion, fehlt jeglicher bauliche Hinweis auf eine Nutzung der mit einer hohen Einfassungsmauer[8251] umgebenen Orchestra als Kolymbethra[8252].

Eine besondere Wassereinrichtung ist im Theater von Daphne beobachtet worden. G. Traversari hat hier das älteste Zeugnis für eine Kolymbethra erkennen wollen[8253], während der Ausgräber D. N. Wilber entsprechend den Vorstellungen seiner Zeit[8254] an eine Naumachie gedacht hatte[8255]. Was ist tatsächlich gefunden worden?[8256] Im zentralen Bereich der gestelzten Orchestra, aber nicht exakt im geometrischen Zentrum wurde eine Marmorplatte mit einer mittleren Öffnung von 0,37 m beobachtet, welche von einer unter der Orchestra horizontal herangeführten Wasserleitung gespiesen wurde. Diese wurde von der mittleren Koilonhöhe aus über einen mehrere Meter tiefen Schacht alimentiert. Alles deutet darauf hin, dass es sich um eine Druckleitung gehandelt hat, welche entsprechend dem Prinzip der kommunizierenden Gefässe in der Öffnung der Marmorplatte zu einem Wasserdruck nach oben geführt haben muss. Daher kann angenommen werden, dass das Wasser in der Form eines Springbrunnens austrat. Auch bei der spätantiken Reparatur der Anlage, als eine neue Was-

8244 Zum nur literarisch belegten Wasserbecken im Theater von Carthago hier oben 771.

8245 cf. den Katalogteil *s. v.* Kyrene, Markt-Theater (Theater 4).

8246 Anders Anti, in: Cisalpina a. O. (oben Anm. 3132) 1, 273, Abb. 8. Danach zögernd Traversari, Gli spettacoli a. O. 145–147 mit Abb. 37.

8247 Zur Arena in Tauromenion cf. oben 764. 765. 767 und den Katalogteil *s. v.* Tauromenion, Theater.

8248 Traversari, Gli Spettacoli a. O. 144f. hält eine Nutzung als Kolymbethra dennoch für wahrscheinlich. Schon Bulle, Untersuchungen 208 nahm eine Ausgestaltung als Wasserbecken an, welches er als Naumachie bezeichnete.

8249 Zum Einbau einer Arena in Tyndaris cf. oben 764. 766f. und den Katalogteil *s. v.*

8250 Traversari, Gli spettacoli a. O. 143f. hält auch hier eine Nutzung als Kolymbethra für wahrscheinlich. cf. schon Bulle, Untersuchungen 133, welcher eine Ausgestaltung als Wasserbecken annahm, das er als Naumachie bezeichnete.

8251 Solche hohen Einfassungen sind in östlichen Theatern der Kaiserzeit üblich, cf. etwa oben 632. 640.

8252 Eine solche vermutet Traversari, Gli Spettacoli a. O. 140–142, Abb. 33. Danach Sear RT 44.

8253 cf. G. Traversari, Dioniso 13, 1950, 18f. Traversari, Gli spettacoli a. O. 23–27, Abb. 3–5. Für eine Beschreibung der Anlage cf. auch den Katalogteil *s. v.*

8254 cf. hier unten mit Anm. 8256.

8255 cf. D. N. Wilber, in: R. Stillwell, Antioch-on-the-Orontes 2 (1938) 60f.

8256 Es ist bedauerlich, dass dieses wichtige Theater gleich nach der Ausgrabung wieder zugeschüttet worden ist, sodass die Beobachtungen des Ausgräbers nicht mehr zu überprüfen sind.

serleitung herangeführt wurde, hat man mit dieser einen Springbrunnen alimentiert. Wäre es bloss darum gegangen, die Orchestra mit Wasser zu füllen, wäre eine Zuleitung in der beschriebenen Art nicht nötig gewesen, man hätte das Wasser seitlich in ein allfälliges Becken in der Orchestra einleiten können[8257]. Seine Vorstellung von Naumachien in römischen Theatern hat dem Ausgräber Wilber den Blick auf die wirkliche Bedeutung der von ihm entdeckten singulären Anlage verstellt. Traversari, welcher Belege für die von ihm erstmals beobachtete Kolymbethra suchte, hat die Interpretation von Wilber als Naumachie übernommen. Trotz seiner exakten Beschreibung der Zuleitung hat auch er deren Bedeutung daher nicht erkannt. Er hat sich auch Gedanken darüber gemacht, wie das Wasser am Abfliessen durch die Parodoi verhindert worden sei, aber den Widerspruch nicht bemerkt, dass gleichzeitig mit der vermeintlichen Kolymbethra ein offener Brückeneuripos des hellenistischen Typus vorhanden war[8258], der nicht hätte abgedichtet werden können. Bei der Einrichtung im Theater von Daphne handelt es sich damit mit Sicherheit nicht um ein Schwimmbecken für Wasserballette, sondern um ein Wasserspiel mit einem Springbrunnen. Dieses bleibt in der Ausführung im Einzelnen zwar innerhalb der bekannten Theaterarchitektur einzigartig, doch sind Wasserspiele im Bereich von Orchestra und *pulpitum* durchaus verbreitet gewesen[8259]. Eine besondere Form eines Wasserspiels ist gerade auch für das benachbarte Theater von Antiocheia am Orontes bezeugt[8260]; die beiden Wasserspiele in Antiocheia und in Daphne sind möglicherweise in Konkurrenz zu einander entstanden!

Damit wenden wir uns nun den erhaltenen Kolymbethren zu. Zu unterscheiden sind dabei neu errichtete Wasserbecken und solche, die aus einer Arena umgestaltet worden sind. Zunächst geht es um die Bauten, bei welchen der Einrichtung der Kolymbethra kein Umbau zu einer Arena vorausging.

In Caesarea Maritima wurden für den Einbau einer Kolymbethra in der Orchestra die *aditus*-Zugänge vermauert und als Beckenbegrenzung eine Einfassungsmauer der Orchestra errichtet und mit Brunnenstuck abgedichtet; eine vorausgehende Arenanutzung hat es offenbar nicht gegeben. Im römischen Theater von Hierapolis wurde die Mitteltür des Proskenions sekundär vermauert; die Vermauerung ist heute nicht mehr vorhanden. Sie muss mit der Einrichtung einer Kolymbethra zusammenhängen, denn bei der Ausgrabung wurden auch Röhrenleitungen für die Wasserzuleitung beobachtet. Im Theater von Mons Aegrotorum wurden in einer zweiten Bauphase die Bühnenfront und die Bühnenvorderseite verändert und vermauert sowie Orchestra und Bühne aufgehöht. Zugleich wurde vor der Bühne ein Kanalsystem angelegt. Die Massnahmen deuten möglicherweise auf die Einrichtung einer Kolymbethra hin[8261]. In Neapolis (Nablus) wurde für den Einbau der Kolymbethra die erste Sitzreihe mit einem Umgang aus Mörtel mit einem Schwarzweissmosaik mit Rautenmuster überbaut. Das ursprüngliche Orchestrapflaster aus farbigem Marmor wurde durch einen wasserdichten Mörtelputz ersetzt. Am inneren Ende des West-*aditus* – der Ost-*aditus* ist in diesem Bereich nicht erhalten – wurde eine Einlassung für einen von oben herabzulassenden Türschieber beobachtet, später wurden die *aditus* ganz verbaut. Für Ostia liegt eine genaue Untersuchung der Kolymbethra durch I. Gismondi vor[8262]. Hier konnten im mittleren Radialzugang in die Orchestra zwei Kanalmündungen beobachtet werden[8263], welche das Wasser aus dem zur Zisterne umgebauten Mitteldurchgang und den je zwei anschliessenden, sekundär in Zisternen umgewandelten Radialkammern der Cavea in die Orchestra leiteten. Vom Becken der Kolymbethra sind heute keine Reste mehr vorhanden[8264], doch sind bei der ersten Ausgrabung Teile davon erhalten gewesen[8265]. In Paphos wurde für die Nutzung der Orchestra als Kolymbethra eine 1,1 m hohe und 0,95 m breite, um die Orchestra laufende Mauer errichtet, die mit einem Orchestraboden aus Brunnenputz zusammengeht. Unter dem Boden der Westparodos verlief eine Tonrohrleitung für die Wasserzufuhr in das Schwimmbecken. Im sog. Odeion in Ptolemais wurde der Orchestraboden nach Entfernung des ursprünglichen Marmorpflasters mit wasserdichtem Putz ausgekleidet; das so entstandene Wasserbecken wurde von der Umfassungsmauer der Orchestra begrenzt, auf welcher eine Abschrankung stand, welche die Nischendekoration des *pulpitum* aufnimmt[8266]. In Spoletium wurde der bestehende *balteus* auf

8257 So wurde dies im grossen Theater von Argos gemacht, cf. den Plan bei Moretti, Théâtres d'Argos a. O. (oben Anm. 636) 19 mit Abb. 18. 20. Moretti, Théâtre et société 199, Abb. 34.

8258 cf. den Katalogteil *s. v.* Daphne.

8259 Dazu oben 451. 453.

8260 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Antiocheia (Antakya).

8261 cf. Tosi 497.

8262 cf. I. Gismondi, La colimbètra del teatro di Ostia, in: Anthemon. Scritti di archeologia e di antichità classiche in onore di Carlo Anti (1955) 293–308, Abb. 1–2. cf. auch Traversari, Gli spettacoli a. O. 40–42, Abb.15–18.

8263 cf. Gismondi, Anthemon a. O. 304.

8264 cf. Gismondi, Anthemon a. O. 302

8265 cf. Gismondi, Anthemon a. O. 303f., cf. auch 300.

8266 cf. Kraeling, Ptolemais a. O. (oben Anm. 6916) 91. Auch Stucchi, Architettura cirenaica a. O. (oben Anm. 7260) 465f., Abb. 478–480,

der Orchestraseite mit einer massiven Mauer verstärkt[8267], was wohl nur mit der Einrichtung einer Kolymbethra erklärt werden kann, da die Mauer für eine Arenabegrenzung zu niedrig ist; allerdings sind sonst keine Hinweise auf eine Nutzung für Wasserballette beobachtet worden. Auch im grossen Theater von Syrakusai hat es keine Arena gegeben[8268]. Mit einer vielleicht trapezförmigen Kolymbethra zu verbinden sind dagegen ein später Marmorboden und ein trapezförmiger später Wasserkanal[8269]. Im archäologisch kaum untersuchten Theater von Thignica/Timica deuten die sekundäre Verbauung der *aditus* mit Quaderblöcken und die *caementa*-Einfüllungen in der Orchestra möglicherweise auf das Vorhandensein einer Kolymbethra hin. In Venafrum ist im West-*aditus* sekundär eine Zisterne eingebaut worden, welche eine Zuleitung in die Orchestra aufweist; vom eigentlichen Wasserbecken ist nichts mehr erhalten.

Bei einigen weiteren Theatern ist aus der sekundär eingebauten Arena eine Kolymbethra gemacht worden. Ein besonders gut dokumentiertes Beispiel findet sich im grossen Theater von Argos. Hier gab es einen Metallzaun[8270], welcher den Zuschauerbereich bei Arenaaufführungen in der Orchestra schützte. Später wurde in der Orchestra ein hufeisenförmiges Becken eingerichtet[8271], welches an die *pulpitum*-Front anschliesst. Zwischen dem Becken und dem Orchestrarand blieb eine breite freie Zone. Für die Wasserzufuhr wurde auf der Höhe der vierten Sitzreihe ein Kanal eingerichtet, wobei die fünfte Sitzreihe eliminiert wurde; das Wasser wurde von Süden herangeleitet und um die ganze Orchestra herum geführt, um im Norden mit einem Stichkanal in die Kolymbethra gebracht zu werden. Die 1,1 m hohe Einfassungsmauer und der Boden waren mit Marmor verkleidet; heute ist die Mauer nicht mehr vorhanden[8272]. Auch im Dionysostheater in Athenai sind deutliche Reste des Wasserbeckens erhalten geblieben, während es für die Nutzung für Arenaspiele, wie sie durch Schriftquellen bezeugt[8273] sind, am Bau nur unsichere Spuren gibt[8274]. Für die Einrichtung der Kolymbethra wurden alle Zuflüsse in die Orchestra verstopft und die Fugen des Phaidros-Bemas wie auch des *balteus*, welcher auf der Aussenseite mit einer teilweise noch erhaltenen Mauer verstärkt wurde, mit Brunnenputz abgedichtet[8275]. In Alabanda haben erst die neuen Grabungen eine Nutzung für Wasserballette nachgewiesen. Auf der untersten Sitzreihe wurde eine umlaufende Mauer eingezogen, welche auch für eine Arenanutzung gedient haben dürfte, was aber unsicher bleibt[8276]. Die beiden mittleren Radialtreppen wurden für die Wasserzufuhr genutzt. An ihrem unteren Ende wurden Kanäle eingebaut, deren Sohle aus Leistenziegeln bestand. Das Wasser wurde durch Öffnungen mit Ziegelbogen in der Einfassungsmauer in die Kolymbethra geleitet. Im Zusammenhang mit dieser wurde auch die Proskenionwand mit den sekundär zugesetzten Türen mit wasserdichtem Stuck überzogen. Die technische Lösung für die Wasserzuführung von oben ist im Denkmälerbestand singulär. Im römischen Theater von Korinthos wurde die Arena später als Kolymbethra genutzt. In der östlichen *basilica* des Bühnengebäudes wurde ein Wasserreservoir eingerichtet; auch eine Zuleitung in die Orchestra wurde beobachtet. Unklar bleibt, ob auch das 20 m lange, aber nur 1,8 m breite und wenig tiefe späte Becken in der Orchestra des römischen Theaters mit der Vorführung von Wasserballetten in einem Zusammenhang stand. In Myra wird der spätere Umbau der Arena zur Kolymbethra nur durch Tonröhren belegt, die bei der Freilegung beobachtet worden sind. Über die Ausgestaltung des Wasserbeckens ist nichts Genaueres bekannt, doch konnte die hohe Orchestraeinfassung genutzt werden, die Parodoszugänge und die Öffnungen im hohen Proskenion mussten bis auf die erforderliche Höhe verschlossen werden.

Schliesslich gibt es einer Reihe von Bauten, bei welchen bloss die Vermauerung von Türen auf dem Orchestraniveau auf eine mögliche Umnutzung als Kolymbethra hindeuten könnte[8277]. Es handelt sich um das Theater in Aphrodisias, das Nordtheater in Gerasa, das hellenistische Theater in

mit im Einzelnen abweichender Interpretation des Baubefundes. cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Ptolemais, sog. Odeion.

8267 cf. Traversari, Gli spettacoli a. O. 146, Abb. 35f.

8268 Anders L. Bernabò Brea, cf. jedoch den Katalogteil *s. v.* Syrakusai, grosses Theater.

8269 Dieser wurde von C. Anti und L. Polacco als Rest eines frühen trapezförmigen Theatrons interpretiert, was aber nicht zutreffen kann. cf. dazu ausführlich oben 56 mit Anm. 319 und den Katalogteil *s. v.* Syrakusai, grosses Theater.

8270 cf. oben 759. 763. 764 mit Anm. 8141 und den Katalogteil *s. v.* Argos, grosses Theater.

8271 cf. Moretti, Théâtres d'Argos a. O. 19, Abb. 18. 20. Moretti, Théâtre et société 199, Abb. 34.

8272 Für den ursprünglichen Zustand cf. Moretti, Théâtres d'Argos a. O. 21, Abb. 20, für den aktuellen Zustand Moretti, Théâtre et société 196, Abb. 31.

8273 Dion Chrys. 31, 121; Philostr. Apol. 22

8274 cf. dazu im Einzelnen oben 579 und den Katalogteil *s. v.* Athenai, Dionysostheater 127.

8275 cf. Traversari, Gli spettacoli 28, Abb. 6, auch 30, Abb. 8.

8276 Für eine solche Nutzung spricht die für eine Kolymbethra zu grosse Höhe der Einfassungsmauer; cf. oben 765 und den Katalogteil *s. v.* Alabanda, Theater. Die neuen Ausgrabungen sind noch nicht ausführlicher publiziert worden.

8277 Für die baulichen Einzelheiten wird auf die jeweiligen Katalogeinträge verwiesen.

Magnesia am Mäander sowie um die Theater von Miletos und Nysa.

Die Zusammenstellung und Diskussion aller bis heute bekannten Kolymbethren zeigt, dass es sich bei diesen Einbauten, noch deutlicher als im Fall der sekundär eingebauten Arenen[8278], um ein marginales Phänomen gehandelt hat. Dies trifft auch dann zu, wenn man nicht ausschliessen will, dass in einigen weiteren Theatern solche Anlagen bestanden haben, die bisher nicht erkannt worden sind. So lässt sich über die bauliche Gestaltung der Kolymbethra auch wenig Allgemeines aussagen, denn nur ein gutes Dutzend Bauten lassen überhaupt Einzelheiten erkennen. Soweit ersichtlich, scheinen die Kolymbethren in der Regel den Raum der Orchestra eingenommen zu haben, wobei wie in Caesarea Maritima, Hierapolis und Myra eine bestehende hohe Orchestraeinfassungsmauer oder wie wohl in Alabanda eine ältere Arenamauer benutzt wurde. Auch konnte, wie im Dionysostheater von Athenai oder in Spoletium, ein bestehender *balteus* verstärkt und als Beckenrand gebraucht werden. Nur gelegentlich, so im Fall des grossen Theaters von Argos und in Paphos, musste für die Kolymbethra eine neue Einfassungsmauer errichtet werden; das Becken nimmt in Argos denn auch nur einen Teil der Orchestra ein. Eine singuläre Trapezform hatte die Kolymbethra im grossen Theater von Syrakusai. Überall war die Sicherstellung der Wasserzufuhr erforderlich, wobei die Lösung von den lokalen Gegebenheiten abhing. Während in Argos ein Kanal Wasser von aussen direkt in das Becken herangebracht hat, sind anderswo, etwa in Ostia, in Katane, in Korinthos und in Venafrum, im Bereich des bestehenden Theaters Wasserreservoire eingerichtet worden. In Alabanda scheint das zugeführt Wasser von oben in das Wasserbecken hinuntergeplätschert zu sein.

Was die Beckentiefe angeht, sind ebenfalls nur wenige Daten bekannt. Nur für die neu gebauten Einfassungsmauern im grossen Theater von Argos und in Paphos liegen Massangaben vor. Beide Male beträgt die Mauerhöhe 1,1 m, was kaum Zufall sein wird und anzeigt, dass die Wasserbecken eine Tiefe von etwas weniger als einem Meter erreicht haben dürften. Eine solche vergleichsweise geringe Tiefe ermöglichte den Darstellerinnen das Schwimmen wie auch das Gehen und Stehen, nicht aber das Tauchen in die Tiefe. Die römischen Wasserballette müssen sich also wohl deutlich von heutigen verwandten Darbietungen wie dem Synchronschwimmen unterschieden haben. Obgleich solche modernen Darbietungen als Sport gelten und sogar zur olympischen Disziplin geworden sind, ist auch hier, neben der schwimmerischen Präzision, die weibliche Anmut ein Beurteilungskriterium; ein ständiges Lächeln im Gesicht wird von den modernen Synchron-Schwimmerinnen bei ihren Darbietungen erwartet.

Verbreitung und Datierung

Die geringe Zahl sicher nachzuweisender Beispiele für Theater mit Kolymbethra lässt kaum repräsentative Aussagen zu ihrer Verbreitung zu. Auffällig ist, dass in Italien mit Mons Aegrotorum, Ostia, Spoletium und Venafrum nur gerade vier Beispiele genannt werden können, während in Sizilien mit Katane und Syrakusai zwei Einrichtungen nachgewiesen sind. Sonst gibt es im lateinischen Reichsteil nur die literarisch belegte Kolymbethra im Theater von Carthago sowie den unsicheren Beleg in Thignica/Timica. Dem stehen mit dem grossen Theater von Argos, mit dem Dionysostheater in Athenai und mit dem römischen Theater von Korinthos sehr repräsentative Beispiele in Griechenland gegenüber. Auch für Kleinasien gibt es mit Alabanda, Aphrodisias, Hierapolis, Kyme in der Aiolis, dem grossen Theater von Laodikeia, Magnesia am Mäander, Miletos, Myra, und Nysa eine Reihe zum Teil allerdings unsichere Belege, die jedoch zahlenmässig nicht besonders dominieren. Dagegen scheint deutlich, dass die Kolymbethra in der Levante und im östlichen Bereich Nordafrikas, bedenkt man die Gesamtzahl der von dort bekannten Bauten, eine besondere Beliebtheit genoss. Neben Paphos auf Zypern und Ptolemais in der Kyrenaike sind hier Caesarea Maritima, das Nordtheater von Gerasa und Neapolis (Nablus) anzuführen. Es mag sein, dass gerade in diesen nicht sehr wasserreichen Gegenden Wasserballette als Zeichen eines gewissen Luxus besonders geschätzt wurden.

Überblickt man die bekannten Theater mit Kolymbethra, fällt auf, dass es sich, abgesehen von Italien, meist um grössere und repräsentative Bauten handelt. Daraus darf man wohl entnehmen, dass solche Einrichtungen einen nicht unerheblichen Ausstattungsluxus darstellten und gerade an Orten mit einer gewissen Bedeutung wohl aus Prestigegründen nicht fehlen sollten.

G. Traversari, welcher, wie oben dargelegt, das Theater von Daphne als ältestes Beispiel für eine Kolymbethra-Einrichtung hielt, datierte deren Entstehung gegen das Ende 1. Jahrhundert n. Chr.[8279], auch wenn ihm nicht entgangen

[8278] cf. dazu oben 764–770.

[8279] cf. G. Traversari, Dioniso 13, 1950, 31. Traversari, Gli spettacoli a. O. 132. Diese Datierung auch noch in K. Vretska, Der Kleine

war, dass die übrigen bekannten Beispiele, soweit sie sich einigermassen datieren liessen, deutlich später anzusetzen waren. Traversari sah sich in seiner frühen Datierung durch Schriftzeugnisse des *Martialis* und des *Fronto* bestärkt, die er mit den von ihm rekonstruierten Thetimimen zusammenbringen wollte. Allerdings kann eine Verbindung der Texte mit Aufführungen in der Kolymbethra nicht nachgewiesen werden, sie ist angesichts auch der Zeitstellung der Texte kaum wahrscheinlich[8280].

Die einigermassen gesicherten archäologischen Zeugnisse für eine Kolymbethra sind alle wesentlich jünger. Im römischen Theater von Korinthos und in Paphos wird der Einbau des Schwimmbeckens in die zweite Hälfte des 3. Jahrhundert n. Chr. gesetzt. Um 300 n. Chr. wird der Umbau in Myra datiert. Die Kolymbethra in Argos, im Dionysostheater von Athenai und in Ptolemais wird ins 4. Jahrhundert n. Chr. gesetzt, Aphrodisias und Hierapolis in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts, Ostia in das späte 4. Jahrhundert n. Chr., Syrakusai vielleicht nach 380 n. Chr. Nur allgemein ins 3./4. Jahrhundert n. Chr. ist Caesarea Maritima datiert. Im Theater von Katane sind die Veränderungen für den Einbau der Kolymbethra nicht genauer datiert, sie wurden aber wohl nicht vor dem 4. Jahrhundert n. Chr. vorgenommen[8281]. Die Einrichtung in Neapolis (Nablus) soll nach Aussage der Ausgräber im späten 5. oder im 6. Jahrhundert gebaut worden sein[8282], doch scheint eine so späte, bisher im Einzelnen zudem nicht durch Funde belegte Datierung vor dem Hintergrund aller übrigen Datierungen ganz unwahrscheinlich! Diese ergeben zusammenfassend, dass die ersten Kolymbethren nicht vor der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts errichtet wurden und dass weitere durch das 4. Jahrhundert n. Chr. hindurch eingerichtet wurden. Die späteste bezeugte Vorführung, von welcher Augustinus für Carthago berichtet, fällt in das Jahr 409 n. Chr.[8283] Die Kolymbethra war eine spätantike Neuerung, das Wasserballett eine Erfindung der Spätzeit, welche offenbar auch in christlicher Zeit beliebt geblieben ist, wie dies die späten Autoren, Iohannes Chrysostomos und vielleicht Claudianus, bestätigen[8284].

Nicht nur wegen des grossen zeitlichen Abstands, sondern auch aus architektonischen Gründen können flache Wasserbecken, wie sie in den frühen Theatern von Pausilypum und Pompeii beobachtet worden sind, nicht, wie Traversari meinte[8285], als Vorläufer der Kolymbethra betrachtet werden, denn ihre Tiefe ist für das Schwimmen viel zu gering. Auch die *lacuna* in Leptis Magna[8286] ist vielleicht ein solches flaches Becken gewesen.

Pauly 3, 1969,1312, s. v. Mimus.

8280 cf. dazu schon hier oben 771, insbesondere Anm. 8231.

8281 cf. Wilson, Sicily under the Roman Empire a. O. (oben Anm. 3267) 70.

8282 ExcIsr 2, 1983, 91.

8283 cf. hier oben 771 mit Anm. 8228.

8284 cf. dazu hier oben 771.

8285 cf. Traversari, Gli spettacoli a. O. 65–72, Abb. 19f.

8286 cf. hier oben 453, Anm. 4529. und den Katalogteil *s. v.* Leptis Magna.

VII SCHRIFTLICHE UND EPIGRAPHISCHE QUELLEN

50. Bauherren und Stifter, Architekten, Unternehmer und Künstler

Wenn im vorliegenden Kapitel nach den Auftraggebern und Bauherren wie auch nach den bekannten Architekten von Theatern gefragt wird, geht es um den gesamten Zeitraum, in welchem Theater errichtet wurden. Die ältesten gradstufigen Theaterbauten sind um 500 v. Chr. entstanden[8287], die jüngsten Neubauten von Theatern und Odeia sind im 3. Jahrhundert n. Chr.[8288] errichtet worden. Die spätesten Umbau- und Restaurierungsarbeiten, darunter mehrfach der Einbau einer Kolymbethra[8289], sind in das 4. Jahrhundert n. Chr., vereinzelt auch später datiert[8290].

Die Überlieferung, welche zur hier untersuchten Fragestellung herangezogen werden kann, ist sehr ungleich. Dies hängt insbesondere damit zusammen, dass es im Bereich der römischen Architektur üblich war, an den Gebäuden und damit auch an den Theatern Bauinschriften anzubringen, die insbesondere über die Bauherren und Stifter Aussagen machten, denn diese wollten ihre Wohltaten und Geschenke öffentlich kundtun. Aber auch der Anlass der Errichtung konnte genannt werden; vor allem dann, wenn es sich um Bauten von Kaisern oder für Kaiser handelte, ergibt sich aus der Titulatur oft auch eine genaue Datierung der Baumassnahme. Bei Bauten der griechischen Zeit sind demgegenüber Stiftungsinschriften seltener, auch wenn sie nicht fehlen. Die literarischen Nachrichten sind im Vergleich zu den Inschriftzeugnissen insgesamt spärlich und betreffen eher Theater der griechischen Zeit als spätere.

Bauherren und Stifter [8291]

Griechische Theater

Für immerhin 34 griechische Theaterbauten, nämlich für das Theater im Amphiareion bei Oropos, für das Dionysostheater in Athenai, für Bargasa, Beroia, Buthroton, Chaironeia, für das grosse Theater und für das Theater im Heiligtum der syrischen Göttin in Delos, für Delphoi, für das Theater beim Asklepieion von Epidauros, für Euonymon, Hyllarima, Iaitas, Iasos, Iulis, Kalymnos, für das hellenistische Theater von Magnesia am Mäander, für Megalopolis, Mor-

[8287] cf. oben 59. Der älteste genauer datierte Bau ist Thorikos in Attika.

[8288] Neben einigen Bauten aus dem früheren 3. Jahrhundert n. Chr. steht Philippopolis (Es Shaba) aus den Jahren 244–249 n. Chr. Nur allgemein ins 3. Jahrhundert n. Chr. datiert werden Augusta (Gübe) und das Theater von Tell el-Kana'is in Pelusion. Der späteste bekannte Neubau ist das Theater von Kôm El-Dikka in Alexandreia vielleicht erst aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr. In Sirmium war das Theater im Jahr 374 n. Chr. noch im Bau oder doch im Umbau.

[8289] cf. oben 777.

[8290] In das späte 4. Jahrhundert n. Chr. fallen Umbauten im römischen Theater von Dion und die inschriftlich bezeugten Restaurierungen im Theater von Carthago und in Madauros. Im Theater von Katane sind letzte Restaurierungen inschriftlich für das mittlere 5. Jahrhundert n. Chr. gesichert. In Side sind letzte Reparaturen in der byzantinischen Zeit erfolgt, cf. Nollé, IK 44 a. O. (oben Anm. 6144) 457–471, no. 149–152. Zu Sirmium cf. die vorletzte Anmerkung. Spätere Veränderungen im Odeion von Anemurion und im Theater von Skythopolis dürften kaum mehr im Zusammenhang mit einer Theaternutzung stehen. Die Erneuerung eines Bodens vor dem Theater in Elusa durch Abraamios, Sohn des Zenobios, die nicht mit der Theaternutzung in Zusammenhang zu stehen braucht, fällt ins Jahr 454 n. Chr.

[8291] Zu den Stiftern von Theatern und zu weiteren im vorliegenden Kapitel besprochenen Aspekten des Theaterbaus auch Sear RT 11–23. Moretti, L'argent hat 2010 die Schriftzeugnisse und die Inschriften in Tabellenform zusammengestellt und ausgewertet, soweit sie *le monde grec* betreffen; darunter versteht er das griechische Festland, die Inseln des östlichen Mittelmeers und Kleinasien, cf. a. O. 148. Sein Katalog ist allerdings, wie Moretti selber einräumt, unvollständig. Eine Zusammenstellung der kleinasiatischen Theater, für welche Angaben zu den Stiftern vorhanden sind, gibt P. Barresi, Province dell'Asia Minore. Costo dei marmi, architettura pubblica e committenza, StA 125 (2003) 231–236. 2004 hat M. C. Sturgeon die Weihungen von römischen Theatern untersucht, cf. M. C. Sturgeon, Dedications of Roman Theaters, in: A. P. Chapin (Hrsg.), ΧΑΡΙΣ. Essays in Honor of Sara A. Immerwahr, Hesperia Suppl. 33 (2004) 411–429. Zu den Theatern im griechischen Osten auch Sturgeon, Corinth 9, 3 a. O. (oben Anm. 3938) 42–45. Den Zusammenhang zwischen der Verwendung von Marmor und den Stiftungen untersucht P. Pensabene, Marmo e evergetismo negli edifici teatrali d'Italia, Gallia e Hispania, Mainake 29, 2007, 7–52, Abb. 1–30.

gantina, Mylasa[8292], Oiniadai, Orchomenos in Arkadien, Orchomenos in Böotien, für das Theater von Zea im Peiraieus, für Pella, für das hellenistische Theater von Pergamon, für Phellos, Rhamnus, Rhodos, Sestos, Skepsis, Tegea, Thasos und für das Theater A von Troia sind schriftliche Nachrichten erhalten, welche über Bauherren und Stifter Auskunft geben[8293]. Die Aussagen der Dokumente sind allerdings sehr ungleich, insbesondere auch, weil die Inschriftzeugnisse in manchen Fällen nur sehr unvollständig erhalten geblieben sind.

Eine erste Gruppe von Zeugnissen lässt erkennen, dass die Stadt bzw. der Demos oder ein Heiligtum als Auftraggeber und Bauherr auftraten. Das Dionysostheater von Athenai ist nach der antiken Überlieferung von Lykurgos, der Sohn des Lykophron vollendet worden[8294]. Lykurgos tat dies in seiner Funktion als Vorsteher der Finanzen Athens, die er zwischen 338/7 und 326/5 v. Chr. innehatte. Der Auftraggeber für den Bau war daher mit Sicherheit der athenische Staat[8295]. Inschriftlich überliefert ist ein Volksbeschluss der Bürger von Skepsis in der Troas aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., nach welchem das verfallene oder zerstörte Theater restauriert werden soll, wobei die Orchestra neu aufzuschütten und ein Proskenion zu errichten ist[8296]. Für das grosse Theater von Delos lassen verschiedene Bauabrechnungen die Bauausführung seit dem späten 4. Jahrhundert v. Chr. bis zum Bauabschluss im Jahr 240 v. Chr. verfolgen[8297]. Die Finanzierung erfolgte aus Mitteln des Apollonheiligtums. Auch für die Errichtung des Theaters im Asklepieion bei Epidauros liegen Baurechnungen aus der Zeit nach 330 v. Chr. vor, die allerdings sehr lückenhaft erhalten und daher wenig aussagekräftig sind[8298]; als Bauherr tritt die Heiligtumsverwaltung auf. Das Theater von Buthroton wurde 230–200 v. Chr. aus dem Opfergeld des Gottes errichtet[8299]; gemeint ist Asklepios, zu dessen Heiligtum der Bau gehört hat. Der Auftrag für solche öffentlich finanzierten Bauten kam von der Volksversammlung des Demos oder von der Heiligtumsverwaltung. Im Allgemeinen wurde eine besondere Kommission oder besondere Beauftrage eingesetzt, welche den Bau zu begleiten und die Ausführung zu überwachen hatten[8300].

Die Finanzierung der Theaterbauten wurde für die Städte offenbar manchmal zum Problem. So wurde das Theater A von Troia mit Hilfe eines zinslosen Darlehens von 4950 Stateren gebaut, welches Malusios von Gargana im Jahr 306 v. Chr. zur Verfügung gestellt hat[8301]; es war für den Bau des Koilons und des Bühnenhaus-Bereichs bestimmt. In Magnesia am Mäander hat Apollophanes im frühen 2. Jahrhundert v. Chr. dem Demos ein zinsloses Darlehen für die Fertigstellung des Baus zur Verfügung gestellt[8302]. Im Koilon des Theaters der Stadt Epidauros aus dem mittleren 4. Jahrhundert v. Chr. sind auf allen Sitzen Namensinschriften angebracht, die Genannten weihten den Sitz dem Dionysos und hatten diesen daher wohl auch bezahlt, sei es in Form einer Subskription vor Baubeginn, sei es bei einer späteren Kostenaufteilung auf die rund 1000 Bürger der Stadt. Zum Bau des Theaters von Zea im Peiraieus, εἰς τὴν κατασκευὴν τοῦ θεάτρου, hat um 150 v. Chr. eine Gruppe von Bürgern Geld beigesteuert, deren Namen in einer allerdings unvollständig erhaltenen Liste[8303] erfasst worden sind[8304]. Genannt sind die Namen von etwa 30 Stifterfamilien mit den einbezahlten Summen. Die einzelnen Bürgern leisteten die Beiträge im eigenen Namen und im Namen ihrer Frauen und Kinder, die Höhe der einzelnen Summen bewegt sich zwischen 5 und 100 Drachmen, total sind, was den erhal-

8292 Die Datierung in hellenistische Zeit ist nicht ganz sicher. cf. den Katalogteil s. v.

8293 Eine Zusammenstellung der bekannten Daten für die Theater Griechenlands gibt Moretti, Théâtre et société 207–210.

8294 So Plut. mor. 841 D; Paus. I 29, 16.

8295 Dies schloss möglicherweise Stiftungen von Privaten nicht aus, wenn das in der Inschrift IG II² no. 351 + 624 aus dem Jahr 330/329 v. Chr. genannte Panathenäische Theater, für welches Eudemos aus Plataiai 1000 Ochsengespanne zur Verfügung stellte, mit dem Dionysostheater gleichzusetzen ist; was auch angesichts des Datums der Inschrift möglich scheint, doch bleibt die Frage in der Forschung umstritten. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Athenai, Dionysostheater.

8296 cf. A. Wilhelm, ÖJh 1900, 54–57, no. 16, Z. 12–20.

8297 Die Deutung der fragmentarischen Inschriften im Einzelnen ist allerdings nicht immer einfach; cf. ausführlich den Katalogteil *s. v.* Delos, grosses Theater. Zusammenfassend Moretti, Théâtre et société 207f.

8298 Die Rede ist von Sitzstufen, Prohedriebänken sowie Säulen und Türpfosten (vom Bühnenhaus?) cf. A. Burford, BSA 61, 1966, 296–300, Inschrift XIV. A. Burford, The Greek Temple Builders at Epidauros (1969) 76, Taf. 10.

8299 cf. L. Morricone, Le iscrizioni del teatro di Butrinto, PP 41, 1986, 172–174.

8300 Besonders gut dokumentiert für Delos, cf. Fraisse/Moretti, EAD 42 a. O. (oben Anm. 143) 157–208. Zusammenfassend Théâtre et société 207. Belegt aber auch für das Theater beim Asklepieion in Epidauros, cf. A. Burford, BSA 61, 1966, 297. Zu Kleidikos 299, zu B 11–12. Burford, The Greek Temple Builders a. O. 76 und allgemein 127f.

8301 Frisch, IK 3 a. O. (oben Anm. 36) 1–13, no. 1, Taf. 1f.

8302 cf. O. Kern, Die Inschriften von Magnesia am Maeander (1900) 75f., no. 92 b.

8303 cf. IG² 2334; die Zahlangaben folgen dem 'Herodianischen System', dazu M. Folkerts, DNP 12/2, 2003, 675 *s. v.* Zahl; für Hinweise danke ich Anne Kolb. Moretti, Théâtre et société 208f. errechnete andere Summen.

8304 Eine analoge Finanzierungsart ist für das frühe 1. Jahrhundert n. Chr. in Tlos belegt, cf. hier unten 801.

tenen Teil der Liste angeht, 1125 Drachmen zusammengekommen. Die Summe, die sich auf diesem Weg ergab, war im Vergleich zu den gesamten Baukosten wohl eher bescheiden; sie kann andere Finanzierungen nur ergänzt haben[8305]. Die näheren Umstände für die Leistung der Beiträge sind nicht bekannt; denkbar ist, dass es auch hier um eine Restfinanzierung zur Fertigstellung des Baus ging. Mit dem Bau eines älteren, noch aus Holz bestehenden Theaters von Munychia im Peiraieus hatte der Demos im Jahr 324/3 v. Chr. an vier Private den in diesem Jahr benötigten Theaterbau für 3300 Drachmen vermietet[8306]. Als Gegenleistung konnten die vier Unternehmer die Eintrittsgelder für sich behalten.

Finanzkräftige Stifter, welche die erheblichen Baukosten der Theater übernahmen oder dazu beitrugen, mussten den Städten willkommen sein. Die Theater in Delphoi und in Tegea sind Stiftungen hellenistischer Könige gewesen. Eumenes II von Pergamon liess den Theaterbau in Delphoi, der offenbar wegen technischer Schwierigkeiten stecken geblieben war, um 160 v. Chr. nach einem von Grund auf modifizierten Plan für des Koilon fertig stellen, wobei er auch technisch versierte Bauarbeiter schickte[8307]. Derselbe Eumenes II hat nach dem Bericht von Diod. 31, 36 den Bürgern von Rhodos in Aussicht gestellt, ihr Theater in Marmor zu erneuern[8308]; offen ist, ob dies dann tatsächlich auch geschehen ist. Liv. 41, 20, 6 berichtet, der Seleukidenkönig Antiochos IV Epiphanes habe das Marmortheater in Tegea errichtet, was auf eine Datierung gegen 174 v. Chr. führt. Dieses trat an die Stelle eines älteren einfacheren Theaters und besass ein Koilon aus Marmor und ein Halbsäulen-Proskenion[8309]. Alexander der Grosse hatte der Stadt Pella ein Proskenion aus Bronze stiften wollen[8310], doch kam diese Stiftung offenbar nicht zu Stande, weil die Theaterkundigen von dem vorgesehenen Material abrieten, offensichtlich wegen des vom Material her zu erwarteten unerwünschten Widerhalls, welcher die Stimmen der Schauspieler übertönen würde. Hier kann schliesslich auch daran erinnert werden, dass Ariobarzanes Philopator von Kappadokien (63–52 v. Chr.) den Wiederaufbau des Odeions des Perikles in Athenai nach dem Brand finanziert hat, welchen Aristion bei der sullanischen Eroberung 86 v. Chr. entzündet hatte[8311].

Bemerkenswert ist im griechischen Umfeld, dass einzelne Theater offenbar auch von Privatpersonen gestiftet werden konnten[8312]. Welche Rolle innerhalb der Stadt die Stifter gehabt haben, in welcher diese Theater standen, lässt sich den Stifterinschriften nicht entnehmen. Die Stiftung durch eine Privatperson dürfte allerdings kaum die übliche Finanzierungsform für ein städtisches Theater gewesen sein, doch war in einem solchen Fall die inschriftliche Nennung des Stifters besonders angezeigt, während üblicherweise, so darf man annehmen, auch wenn ausdrückliche Zeugnisse fehlen, die Stadt oder der Demos als Auftraggeber für den Bau auftraten, was sich in der griechischen Zeit, wie die wenigen oben angeführten Inschriftzeugnisse zeigen, in den Bauabrechnungen, nicht jedoch in einer Stifterinschrift niedergeschlagen hat. In Iaitas ist ein Stifter namens Antallos (?) bezeugt; die unvollständige Inschrift war mit monumentalen Buchstaben von 0,12 m Höhe auf mehreren aneinander gefügten und nur teilweise erhaltenen Blöcken angebracht[8313]. In Morgantina[8314] ist die Weihinschrift des Archelas, Sohn des Eukleidas für Dionysos mit 0,2 m hohen Buchstaben vollständig erhalten; sie ist auf der Vorderseite einer Sitzreihe des Koilons angebracht. Wie auch in

8305 So auch Moretti, Théâtre et société 208f., der die gesamten durch die Subskription zur Verfügung gestellten Betrag auf etwa 3500 Drachmen schätzt.

8306 cf. E. Csapo, The men who built the theatres, in P. Wilson [Hrsg.], The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies (2007) 90–94. M. B. Walbank, Inscriptions. Leases of Public Land, The Athenian Agora 19, 1991, 194f., L 13.

8307 Dies besagt die Inschrift Dittenberger, Sylloge³ 671, B 11f. = G. Daux, FdD III 3 (1943) 211, no. 239, 11f.; cf. auch no. 237. Zur Modifikation des ursprünglichen Plans cf. auch den Katalogteil *s. v.*

8308 cf. auch den Katalogteil *s. v.* Rhodos, Theater.

8309 Zu den archäologisch nachgewiesenen Bauteilen im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*

8310 Dies berichtet Plut. mor. 1096 B.

8311 Nach dem Bericht von App. Mithr. 38

8312 Zur Stiftung des Eudemos von Plataiai vielleicht für das Dionysostheater in Athenai cf. hier oben 780, Anm. 8295.

8313 cf. im Einzelnen H. P. Isler, Monte Iato: Scavi 1995–1997, in: Terze giornate internazionali di studi sull'area elima, Gibellina – Erice – Contessa Entellina, 23–26 ottobre 1997 (2000) 724f., Taf. 144, 1–3. Eine nach der äusseren Form eng vergleichbare Stifterinschrift mit einer Buchstabenhöhe von 0,085–0,09 m hatte das Buleuterion von Segesta, cf. G. Nenci, L'impianto urbanistico di Entella, in: H. P. Isler/D. Käch (Hrsg.), Wohnbauforschung in Zentral- und Westsizilien, Akten der Forschungstagung Zürich 28. Feb. – 3. März 1996 (1997) 128; M. C. Parra, Segesta, Wohnbauforschung a. O. 142–143. G. Nenci, Varia Elyma: Novità epigrafiche, numismatiche, toponomastiche e cultuali dall'area Elima in: Terze giornate a. O. 810, Taf. 156.

8314 cf. E. Sjöqvist, AJA 66, 1962, 134. R. Stillwell, The Theater of Morgantina, Kokalos 10/11, 1964/65, 586. cf. auch Mitens 18 mit Abb. 9. Blosse Hypothese bleibt die Verbindung der durch Ehrenstatuen im Theater von Segesta bezeugten Persönlichkeiten mit dem Theaterbau, Mitens 18; cf. zu diesen Statuen den Katalogteil *s. v.* Segesta. Die Namensinschriften Hierons II von Syrakus und einzelner seiner Familienmitglieder können schon allein nach der Inschriftform nicht als Stifterinschriften verstanden werden, wie Mitens 20f. meint, cf. zu diesen Inschriften den Katalogteil *s. v.* Syrakusai, grosses Theater, und Tauromenion.

Iaitas besagt der Wortlaut der Inschrift nicht ausdrücklich, dass die genannte Person den ganzen Bau auch bezahlt hat, doch erscheint dies wahrscheinlich, denn andernfalls müsste man erwarten, dass die Funktion des Weihenden innerhalb der Stadt und allenfalls die Bürgerschaft als Auftraggeber genannt werden[8315]. Auch die monumentale Namensnennung der Einzelperson lässt an eine persönliche Weihung denken. Ausführlicher ist die Stifterinschrift des Antidoros, Sohnes des Alexandros, welcher das eher kleine Theater von Phellos in Lykien dem Dionysos und dem Demos geweiht hat[8316]; die Nennung des Demos macht deutlich, dass es sich um eine private Stiftung gehandelt haben muss. Das kleine Kulttheater im Heiligtum der syrischen Göttin in Delos hat der Priester Nikostratos im Jahr 108/107 v. Chr. auch im Namen der Subskribenten des Baus geweiht[8317].

Mehrfach ist die Stiftung einzelner Teile eines Theaters durch Privatpersonen belegt. Im 4. Jahrhundert v. Chr. hat der Agonothet Kymbalos in Tegea eine gerade Prohedrie gestiftet[8318]. In Megalopolis hat der Agonothet Antiochos die Prohedrie und den Euripos gestiftet; der genaue Zeitpunkt zwischen 330 und 260 v. Chr. ist umstritten[8319]. Der Gymnasiarch[8320] Sosikrates, Sohn des Sokrates hat in frühhellenistischer Zeit oder allenfalls in augusteischer Zeit[8321] nicht genauer bezeichnete Arbeiten im Theater von Messene gestiftet. [S]opatros, Sohn des Epikrates, hat im zweiten Viertel des 2. Jahrhunderts v. Chr. im Theater von Iasos die Reparatur des offenbar eingestürzten Nord-Analemmas und der anschliessenden Kerkis, dazu ein Bema bezahlt und dem Dionysos und dem Demos geweiht[8322]. In einer nicht identifizierten Stadt in Kilikien hat im 1. oder 2. Jahrhundert der Kaiserzeit Gaios, Sohn des Menophilos, Priester auf Lebenszeit des Kaiserhauses, der Bule und der Hestia Bulaia Augusta eine Kerkis eines Theaters, eines Stadions oder des Buleuterions finanziert[8323], wie eine Inschrift im Museum von Adana besagt. In Bargasa hat der Gymnasiarch Dionysikles, Sohn des Artemidoros im 2. Jahrhundert v. Chr. die Halbsäulenpfeiler des Proskenions gestiftet; die Inschrift ist nur unvollständig erhalten, die Stiftung schloss wohl das ganze Proskenion ein. Auf dem erhaltenen Architrav des Parodostors des hellenistischen Theaters von Pergamon findet sich die um 100 v. Chr. zu datierende Weihinschrift des Apollodoros für Dionysos Kathegemon und den Demos[8324]; die Weihung schloss wohl das gleichzeitige älteste Bühnenhaus aus Stein mit ein, von dem kaum etwas erhalten geblieben ist. In Rhamnus hat der Priester des Heros Archegetas, dessen Name nicht genannt ist, im 4. Jahrhundert v. Chr. dem Dionysos die Marmorsessel geweiht[8325]. Die Prohedrie im Theater von Orchomenos in Arkadien wurde von einem Agonotheten geweiht[8326], dessen Name nicht erhalten ist. Im Theater im Amphiareion bei Oropos hat Nikon, als er Priester des Amphiaraos geworden war, in sullanischer Zeit die fünf Marmorsessel der Prohedrie gestiftet[8327].

Ein Drittel aller erhaltenen Schriftzeugnisse bezieht sich auf die Stiftung des Proskenions und der Bühnenwand. Solche Weihungen waren offenbar häufig und beliebt, denn sie ermöglichten es, ein besonderes Prestige zu gewinnen. Nachdem die Weihinschriften mit den Namen der Stifter auf den gestifteten Bauteile angebracht worden waren, standen sie den Theaterbesuchern ständig vor Augen. Das Proskenion mit seiner Halbsäulenfront und mit den Pinakes sowie die Bühnenwand mit den Thyromata-Öffnungen, teilweise ebenfalls mit einem architektonischen Schmuck, waren besonders aufwendige Teile der Theaterarchitektur, nicht zuletzt dann, wenn kostbares Baumaterial wie Marmor verwendet wurde. Nicht selten gehörte das Proskenion nicht zum ursprünglichen Theater, sondern wurde nachträglich eingebaut, nachdem die Form des hohen Proskenions um 300 v. Chr. in die Theaterarchitektur eingeführt worden war[8328]; dies war offenbar auch in Skepsis der Fall, wie aus der eben angeführten Inschrift hervorgeht. Auf Grund des Erhaltungszustandes eines Baus und des fragmentarischen

8315 In der in der vorletzten Anm. genannten Bauinschrift des Buleuterions von Segesta bezeichnet sich der Weihende, Asklapos, als Epistates, was eine im Einzelnen nicht genauer zu umschreibende öffentliche Funktion bezeichnen muss. cf. Nenci, Terze giornate a. O., 810f.

8316 cf. Ch. Schuler, IstMitt 55, 2005, 251–254, Abb. 31f.

8317 cf. P. Roussel/M. Launey, Inscriptions de Délos (1937) no. 2628. E. Will, Le sanctuaire de la déesse syrienne, EAD 35, 1985 101.

8318 cf. R. Vallois, BCH 50, 1926, 166f. Ob diese nach dem späteren Ausbau des Theaters durch Antiochos IV Epiphanes noch in Gebrauch und sichtbar war, bleibt offen. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

8319 cf. IG V 2 450. Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

8320 Zur Gymnasiarchie, zu deren Aufgaben seit hellenistischer Zeit auch die Pflege des kulturellen Lebens gehörte, cf. K.-W. Welwei, DNP 5, 1998, 20 *s. v.*

8321 Auf Grund der Buchstabenformen der Inschrift werden beide Datierungen erwogen.

8322 cf. ausführlich den Katalogteil *s. v.* Iasos, Theater.

8323 G. Dagron/D. Feissel, Inscriptions de Cilicie (1987) 88f., no. 44, Taf. 21. Moretti, L'argent 187, cat. 139.

8324 M. Fränkel, Die Inschriften von Pergamon. AvP 8, 1 (1890) 136, no. 236.

8325 cf. IG II² 2849.

8326 cf. G. Steinhauer, Deltion 29, 1973/74, Chronika 301 mit Abb. 193, a-b.

8327 cf. Fiechter, Oropos a. O. (oben Anm. 26) 14.

8328 Dazu ausführlich oben 170–173.

Erhaltungszustands der Inschriften ist es jedoch oft nicht mehr ersichtlich, ob es sich beim gestifteten Proskenion um einen Neubau oder um den Ersatz eines einfacheren durch ein kostbareres Proskenion gehandelt hat[8329].

Ganz oder doch zum guten Teil erhaltene Zeugnisse für die Stiftung eines Proskenions oder einer Bühnenwand sind für die Theater im Amphiareion von Oropos, in Bargasa, Chaironeia, Euonymon, Hyllarima, Iulis, Kalymnos, Orchomenos Boiotias und Thasos erhalten. Auch eine Reihe von fragmentarischen Inschriften auf Architekturgliedern eines Proskenions oder einer Bühnenfassade sind vor dem Hintergrund der vollständigeren Zeugnisse mit Sicherheit als Dedikationsinschriften zu ergänzen. Dies gilt für Apollonia (Pojani)[8330], Beroia, Mylasa, Oiniadai und Sestos. Im Amphiareion von Oropos hat ein Agonothet, dessen Name nicht erhalten ist, um 200 v. Chr. das Proskenion für das schon bestehende Theater gestiftet; um 150 v. Chr. hat ein anderer, ebenfalls nicht namentlich bekannter Stifter, wohl als er Priester geworden war, die Thyromatafront geweiht[8331]. Eine ganz analoge Situation liegt in Orchomenos Boiotias vor[8332]. Eine Person, deren Namen nicht erhalten ist, hat hier im frühen 2. Jahrhundert v. Chr. die in der Inschrift auf dem Proskeniongebälk als Logeion bezeichnete Bühne gestiftet. Um die gleiche Zeit hat dort ein anonymer Agonothet (oder vielleicht zwei Personen?) auf einem Architrav der Bühnenwand eine Weihung für Dionysos angebracht. Offensichtlich erfolgte die Konstruktion des Bühnenbereichs bei diesem schon bestehenden Theater in einem Zug, die Kosten wurden aber auf zwei (oder drei) Personen aufgeteilt. Auch in Apollonia (Pojani) war ein Agonothet der Stifter.

Im Theater klassischer Zeit von Euonymon hat ein Olympiodoros, Angehöriger einer bekannten Politikerfamilie, bereits im frühen 3. Jahrhundert v. Chr. ein Proskenion gestiftet. Das archäologisch bisher nicht bekannte Proskenion in Chaironeia, wo das Theater ebenfalls älter ist, wurde am Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. von ...]sion als Agonothet zusammen mit [S]okrateia – wohl ein Ehepaar, doch ist die Inschrift hier lückenhaft und die Verwandtschaftsbezeichnung ergänzt – dem Dionysos geweiht[8333]. Die bisher nicht im Einzelnen publizierte Weihinschrift am Proskenion in Hyllarima[8334] stammt wohl aus dem späten 2. Jahrhundert v. Chr.; erwähnt wird die Stiftung von Säulen und Parastaden, offensichtlich Teilen eben dieses Proskenions, die archäologisch auch nachgewiesen worden sind. In Bargasa hat der Gymnasiarch Dionysikles, Sohn des Artemidoros die Halbsäulenpfeiler und weitere Teile des Proskenions gestiftet, die Inschrift ist unvollständig erhalten[8335]. Die Skene und das Proskenion des Theaters von Iulis auf der Insel Keos, von welchem keine archäologischen Reste bekannt sind, wurde von Timophanes gestiftet, dem die Stadt dafür eine in das 3. Jahrhundert v. Chr. datierte Ehreninschrift widmete[8336]. Für das Theater von Kalymnos sind auf dem Proskeniongebälk zwei miteinander verbundene Stiftungen aus den Jahren nach der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. genannt. Eutelesistrate, Frau des Aratokritos hat das Theater, also das Sitzhaus, dem Apollon Delios geweiht; ihr Mann Aratokritos, Sohn des Aristias, weihte das Proskenion und die Skene. Man wird annehmen, dass die Frau auch einen Teil der Kosten übernommen hat; der Mann behielt sich den Bau des prestigeträchtigeren, vielleicht auch aufwendigeren Bühnenbereichs vor. Im bereits bestehenden Theater in Thasos hat [Lysist]ratos, Sohn des Kodis aus einer bekannten Familie im ersten Viertel des 3. Jahrhundert v. Chr. dem Dionysos das neue Marmorproskenion geweiht[8337] und dieses auch gestiftet, wie die Anbringung der Inschrift auf dem Gebälk zeigt. Ins 3. Jahrhundert v. Chr. gehört auch die Weihinschrift auf einem Gebälkfragment des Proskenions in Beroia mit einer Weihung an Dionysos; nur der Name des Gottes ist erhalten[8338]. In der fragmentarischen Gebälkinschrift des Proskenions von Oiniadai wird die Orchestra genannt[8339]; die Inschrift ist in das 3. Jahrhun-

8329 So wurde in Eretria ein Porosproskenion durch ein Marmorproskenion ersetzt. Allerdings gibt es dazu keine Schriftzeugnisse, doch sind Bauteile beider Bauzustände erhalten. cf. den Katalogteil *s. v.*

8330 Falls das Gebälkfragment tatsächlich zum Proskenion gehört.

8331 IG VII 423. cf. Fiechter, Oropos a. O. 18 und für die Einzelheiten den Katalogteil *s. v.*

8332 cf. zuletzt im Einzelnen D. Knoepfler, Chiron 22, 1992, 489–491, no. 161. 162 (= SEG 42, 1992, 418).

8333 IG VII 3409, dazu den Katalogteil *s. v.* Die Inschrift IG VII 3407 für Apollon Daphnephoros und Artemis Soodina deutet auf die Weihung des älteren gradstufigen Theatrons an diese beiden Götter hin.

8334 cf. den Katalogteil *s. v.*

8335 Zur Inschrift L. Robert, À travers l'Asie Mineure. Poètes et prosateurs, monnaies grecques, voyageurs et géographie (1980) 368, Abb. 25, welcher den Architrav mit der Inschrift jedoch nicht als Teil des Proskenions erkannt hat.

8336 L. G. Mendoni, BSA 84, 1989, 292–295 (zu IG XII 5 597).

8337 cf. dazu den Katalogteil. Eine Umzeichnung der Inschrift bei F. Salviat, BCH 1960, 311, Abb. 8.

8338 cf. L. Gounaropoulu/M.B. Hatzopoulos, Επιγραφές Κάτω Μακεδονίας Ι· Επιγραφές Βέροιας (1998) 126. 540 (Abb.), no. 21. SEG 48, 1998 (2001) 234, no. 251.

8339 Bulle, Untersuchungen 93, Taf. 14, 12; 46 a. S. Zoubaki, in: Gogos, Oiniadai a. O. (oben Anm. 19) 185f.

dert v. Chr. oder danach zu datieren. Unsicher ist, ob die Inschrift auf einem Architravfragment des Proskenions des nicht weiter bekannten Theaters von Sestos, welche die Stiftung des Proskenions bezeugt, noch späthellenistisch oder jünger ist[8340]. Dies gilt auch für die Gebälkinschrift aus Mylasa, welche wohl im Kontext einer Weihinschrift das Proskenion nennt[8341].

Insgesamt kann festgehalten werden, dass die Stiftung von ganzen Theaterbauten oder von Proskenien oder Bühnenwänden während der ganzen hellenistischen Zeit möglich blieb, ohne dass sich ein chronologischer Schwerpunkt beobachten liesse, was angesichts der insgesamt doch nicht sehr zahlreichen Zeugnisse auch nicht erwartet werden kann. Auch örtliche Schwerpunkte zeichnen sich nicht ab. Auffällig ist allenfalls, dass zwei der drei privaten Stifter von ganzen Theatern in Sizilien dokumentiert sind[8342] und dass deren Weihinschriften eine monumentale Buchstabengrösse erreichen, wie sie sonst in vorrömischen Inschriften nicht oft belegt ist. Der Anlass für private Stifter lässt sich in den meisten Fällen nicht mehr erkennen. Immerhin sind achtmal, in Apollonia (Pojani), im Amphiareion bei Oropos, in Chaironeia, in Iasos,[8343] in Megalopolis, in Orchomenos Arkadias, in Orchomenos Boiotias, und in Tegea Agonotheten als Stifter genannt, was auf einen Zusammenhang des Amtes[8344] mit der Stiftung hindeutet[8345]. Zweimal, im Theater von Messene und im karischen Bargasa, ist der Stifter ein Gymnasiarch, hat also ein vergleichbares öffentliches Amt inne[8346]. Dreimal, im Amphiareion bei Oropos, im Heiligtum der syrischen Göttin in Delos und in Rhamnus bezeichnen sich die Weihenden als Priester; im Amphiareion hat Nikon, Sohn des Nikon, als Anlass für seine Stiftung von Prohedriesesseln ausdrücklich seine Wahl oder Ernennung zum Priester des Amphiaraos festgehalten[8347]. Bemerkenswert scheint auch, dass zweimal, in Chaironeia und Kalymnos, ein Paar als Weihende auftritt; nicht ganz gesichert ist allerdings, dass es sich auch in Chaironeia um ein Ehepaar handelt. Weihungen durch Frauen allein sind dagegen nicht belegt[8348]. Für manche anderen Stifter ist nicht zu erkennen, aus welchem Anlass und allenfalls in welcher öffentlichen Funktion sie auftraten. Zweimal, in Euonymon und Thasos, gehörte der Stifter zu einer bekannten Familie mit politischer Tradition. Öfter wurde das Theater, wie im Dionysostheater von Athenai, in Beroia, Chaironeia, Iasos, Morgantina, Orchomenos in Boiotien, im hellenistischen Theater von Pergamon, in Phellos, Rhamnus und Thasos, dem Dionysos geweiht[8349]. In Kalymnos wird als Empfänger der Weihung Apollon Delios genannt. Auch der Demos wird einige Male in die Weihung eingeschlossen, so in Iasos, im hellenistischen Theater von Pergamon und in Phellos.

Römisch republikanische Theater

Zu den Bauherren und Stiftern der römisch republikanischen Zeit gibt es nur wenige Nachrichten[8350], sieht man von den Angaben zu den temporären Holztheatern und Holzbühnen in Roma ab, welche verschiedene Magistrate insbesondere in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. haben errichten lassen. Diese Theaterbauten sind bereits früher ausführlich besprochen worden[8351]; auf sie wird im Folgenden nicht mehr eingetreten. Alle übrigen bekannten Theaterbauten mit Nachrichten zu Bauherren und Stiftern, alle aus der spätrepublikanischen Zeit[8352], finden sich in Italien. Es sind dies Ameria, das republikanische Theater von Capua, Consilinum, Corfinium, Interamna Nahars, Lavernae, der *pagus Vescinus* in der Nähe von Minturnae, Supinum und Volsinii. Möglich ist, dass sich auch unter den wenigen nicht datierten Bauten, für welche es Nachrichten gibt, also Aquae Cutiliae, Narbo, Nersae, Ninatiacum und Pinna, weitere spätrepublikanische Theater finden, welche das Gesamtbild aber kaum verändern dürften. Wie dies auch später der Fall sein wird und wie es ähnlich schon

8340 J. Krauss, Die Inschriften von Sestos und der thrakischen Chersones. IK 19 (1980) 68, no. 7, Taf. 5, 2. Dazu der Katalogteil *s. v.*

8341 cf. W. Blümel, Die Inschriften von Mylasa I. IK 34 (1987) 193, no. 509.

8342 Antallos in Iaitas und Archelas in Morgantina.

8343 Der Stifter Sopatros bezeichnet sich in der Inschrift als Chorege, Agonothet und Stephanophor.

8344 Zum Amt allgemein E. Reisch, RE 1, 1893, 870–877, *s. v.* Agonothetes. Zuletzt W. Decker, DNP 1, 1996, 266, *s. v.* Agonothetes.

8345 Von einem Agonotheten wurde besonders in hellenistischer Zeit erwartet, dass er im Rahmen seiner Leiturgie Stiftungen machte. cf. Reisch, RE 1 a. O. 872f., *s. v.* Agonothetes

8346 Zur Gymnasiarchie, zu deren Aufgaben seit hellenistischer Zeit auch die Pflege des kulturellen Lebens gehörte, cf. K.-W. Welwei, in: DNP 5, 1998, 20 *s. v.*

8347 In der Kaiserzeit wird eine Stiftung für das Theater mehrfach mit der Einsetzung in ein Amt, in der Regel ein Priesteramt begründet, cf. hier unten 799f.

8348 Für Stiftungen von Frauen in der Kaiserzeit cf. hier unten 797f.

8349 Auch in Thorikos gibt es eine Weihinschrift für Dionysos, doch hat sie nicht die Form einer Stifterinschrift, wie sie in unserem Zusammenhang besprochen werden. cf. W. L. Cushing, Papers of the American School at Athens 4, 1885/86, 31 mit Taf. 2, 2.

8350 Eine systematische Untersuchung liegt bisher nicht vor.

8351 cf. oben 268–276 und zu den einzelnen Bauten den Katalogteil *s. v.*

8352 Zu den ältesten Theaterbauten in Italien oben 293–306.

bei den griechischen Stifterbauten festzustellen war[8353], handelt es sich auch in der spätrepublikanischen Zeit zum Teil um Bauten, die von Magistratspersonen verschiedenen Rangs im Auftrag der Bürgergemeinschaft errichtet wurden. Zudem finden sich private Stiftungen, für welche einerseits ebenfalls Magistrate verantwortlich waren, zum anderen aber auch Privatpersonen, deren sozialer Rang und deren allfällige Funktion innerhalb der Gemeinschaft oft nicht mehr zu erkennen ist; es mag sein, dass sich in dieser Gruppe weitere Personen von öffentlichem Rang verbergen. Cic. off. 2, 17, 60 spricht sich gegen die Stiftung von Theatern, Portiken und neuen Tempeln durch Einzelpersonen aus und beruft sich dabei auf Panaitios von Rhodos und auf Demetrios von Phaleron, auch wenn er sich in seiner Kritik mit Rücksicht auf Pompeius Magnus zurückhält[8354].

Für das republikanische Theater von Capua, dessen Bau 108 v. Chr. begonnen und spätestens 94 v. Chr. vollendet war, hat sich eine Reihe von Inschriftzeugnissen erhalten, welche es erlauben, den Bauablauf zu verfolgen[8355], für dessen Durchführung die zuständigen Jahresbeamten der Stadt, verantwortlich waren, welche in den Inschriften als *magistrei* (sic!) bezeichnet werden. Auch in Lavernae waren *magistri* durch einen Beschluss des *pagus* für den Bau einer *scaena*, also wohl eines Bühnenhauskomplexes verantwortlich; ein Freigelassener des erstgenannten Magistraten und der drittgenannte Magistrat selber waren dann für die Prüfung des Baus verantwortlich: Auch hier kann angesichts des Umstandes, dass eine römische Munizipalverwaltung noch zu fehlen scheint, angenommen werden, dass das Zeugnis vor den Bundesgenossenkrieg[8356] und damit vor 90 v. Chr. zu datieren ist. Mit Mitteln des *pagus Vescinus* (in der Nähe von Minturnae) und des Mars, d. h. aus Heiligtumseinkünften haben drei Personen, deren zweifellos offizielle Position nicht bekannt ist, das Theater errichtet; eine genauere Datierung innerhalb des 1. Jahrhunderts v. Chr. bleibt offen[8357]. In Supinum haben zwei *magistri Herculis*[8358], also Heiligtumsbeamte, nach Aussage einer sehr fragmentarischen Inschrift aus dem mittleren 1. Jahrhundert v. Chr. eine *scaena* bemalen lassen, was an einen Holzbau denken lässt; allerdings hatte auch das wenig ältere *theatrum tectum* in Pompeii aus Stein eine bemalte Bühnenfront im zweiten Stil[8359]. In Interamna Nahars ist ein curulischer Ädil für den Abschluss der Arbeiten an der *porticus* und der *crypta* des Theaters besorgt gewesen, dessen Bau auf einen Senatsbeschluss zurückgeht, während zwei *IIIIviri i. d.*[8360], Vater und Sohn, das fertige Theater bis hinauf zum Rang der Frauen (?) mit Bronzeornamenten ausschmücken liessen[8361]. Die Inschrift datiert möglicherweise noch in ausgehende Republik.

In Corfinium hat *T. Muttius P. f. Celer* als *IIIIvir quinquennalis*[8362] den Bauplatz für das Theater erworben und das Sitzhaus (*gradus*) errichtet und auf Senatsbeschluss den Bewohnern von Corfinium und denjenigen der umliegenden *pagi* das zuvor für den Bau einbezahlte Geld zurückerstattet[8363]. In Volsinii hat das ganze Kollegium von namentlich genannten *IIIIviri* das Theater mitsamt dem Bühnenhaus[8364] auf eigene Kosten errichtet. Beide Zeugnisse gehören wohl noch in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. Eine private Stiftung waren möglicherweise nicht genauer bekannte Teile eines Bühnenhauses in Ameria durch zwei Brüder, Angehörige einer lokalen Familie[8365]. Eine private Stiftung, die vielleicht ebenfalls noch ins Ende der Republik fällt, ist für Consilinum bezeugt, wo eine

8353 cf. hier oben 781f.

8354 cf. dazu auch P. Gros, Les théâtres en Italie au Ier siècle de notre ère: Situation et fonctions dans l'urbanisme impérial, in: L'Italie d'Auguste à Dioclétien, Actes du colloque, Rome 1992 (1994) 286.

8355 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Capua. Tosi 282 bezieht jetzt die bisher mit dem republikanischen Theater in Capua verbundene Inschrift aus dem Jahr 94 v. Chr. (Frederiksen no. 17 = Degrassi, ILLRP 2 a. O. (oben Anm. 2570) no. 719 = CIL I² 682 = CIL X 3772) auf das Heiligtum von Herculaneum (Campochiaro) in der regio IV Samnium – Sabina, cf. den Katalogteil *s. v.* Herculaneum (Campochiaro). Auch wenn der Fundort dieser Inschrift, welche aus einer älteren Sammlung kommt, nicht bekannt ist, bleibt dies ganz unsicher.

8356 Zur Munizipalisierung Italiens cf. etwa M. Frederiksen, Changes in Patterns of Settlement, in Hellenismus in Mittelitalien 340–354, zu den *pagi* besonders 343–352. Auch H. Galsterer, DNP 9, 2000, 146f., *s. v.* pagus.

8357 cf. L. M. Proietti, in: F. Coarelli (Hrsg.), Minturnae (1989) 162f., no. 35, Taf. 49, 2 (= AE 1989, no. 150). Da auch hier, wie in Lavernae, ein *pagus* als Auftraggeber erscheint, wird man wohl auch an eine Datierung vor 90 v. Chr. denken.

8358 Nur in einer Restaurierungsinschrift sind zwei *magistri* ausdrücklich als solche des Hercules bezeichnet, doch werden am gleichen Ort schon die beiden *magistri*, welche die Bemalung ausführen liessen, dieselbe Funktion gehabt haben. cf. auch den Katalogteil *s. v.*

8359 Dazu oben 267 mit Anm. 2599 und den Katalogteil *s. v.* Pompeii, *theatrum tectum*.

8360 Zu diesem Amt cf. unten Anm. 8409.

8361 CIL XI 4206: was genau mit den dort genannten *in mulierib(us) aeramenta* gemeint ist, bleibt unklar.

8362 Zu diesem Amt cf. unten Anm. 8409.

8363 **Zum Wortlaut der heute vollständiger als in CIL IX 3173 bekannten** Inschrift cf. zuletzt M. Crawford, Epigraphica 52, 1990, 142f. Auch AE 1983, no. 318 und AE 1990, no 231.

8364 CIL XI 2710: *theatrum et proscaenium*. Zu diesem Amt cf. unten Anm. 8409.

8365 Die Verbindung mit dem Theater ist nicht gesichert, ebensowenig die spätrepublikanische Datierung. cf. den Katalogteil *s. v.*

Frau das Sitzhaus und die Bühne, aber offenbar keine Bühnenfront gestiftet hat[8366].

Aus der Auswertung der wenigen angeführten Zeugnisse ergeben sich kaum allgemeine Schlüsse. Die frühen Theater wurden offensichtlich nach einem Beschluss von politischen oder religiösen Körperschaften von dafür beauftragten Magistratspersonen gebaut. Sehr bemerkenswert ist, dass zweimal ein *pagus*, nicht ein *municipium* als Auftraggeber auftritt, Hinweis auf eine wohl frühe Datierung ganz in den Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr. oder davor. In Corfinium wurden neben der Stadtbevölkerung auch die ländlichen *pagi* für die Finanzierung herangezogen[8367]. Zeugnisse für private Stiftungen durch Magistrate oder Privatpersonen gibt es für Volsinii und für Consilinum. Für die Bauten in Ameria, Consilinum, Corfinium und Volsinii kann eine frühkaiserzeitliche Datierung nicht ganz ausgeschlossen werden. Insbesondere für Ameria lässt das Baumaterial, Marmor, an eine nachrepublikanische Datierung denken. Über den Anbringungsort all dieser Inschriften ist nichts bekannt, nur für Ameria steht fest, dass sich die Stifterinschrift auf Architekturelementen des Bühnenhauses befand.

Theater der Kaiserzeit

Die inschriftlichen und literarischen Zeugnisse für die Kaiserzeit sind weit zahlreicher als diejenigen aus der Zeit der Republik, was nicht verwundern kann[8368]. Für mehr als 150 Theater in allen Teilen des Imperiums sind Quellentexte vorhanden, nicht selten mehrere für denselben Bau. Weiterhin wurden einzelne Theaterbauten im Auftrag von Städten durch Beamte ausgeführt, die grosse Mehrzahl der Bauten sind jedoch Stiftungen[8369].

Theaterbauten im Auftrag von Städten

Als Auftraggeber, welche die Arbeiten auch finanziert haben, werden nur sechsmal Städte inschriftlich genannt, nämlich Ammaedara, Ephesos, Hierapolis, Nola, Thamugadi und Theveste. Im römischen Theater von Hierapolis wird der Bau des Bühnenhauses des kaiserzeitlichen Theater als Eigenleistung der Stadt ausgewiesen, wobei auch auf die Beteiligung der lokalen Purpurfärber an den Kosten des Bauschmucks hingewiesen wird[8370]. In Thamugadi ist das Theater auf Beschluss und auf Kosten der *decuriones* mit öffentlichem Geld errichtet worden, die Einweihung im Jahr 168 n. Chr. vollzog jedoch der kaiserlicher Legat und *patronus coloniae M. Lucceius Torquatus Bassianus*, dem die Stadt diese Ehre überliess oder überlassen musste[8371]. In den anderen genannten Städten betrifft die Inschrift eine Restaurierung. In Nola wurde in der frühen Kaiserzeit das zusammengefallene Theater samt den Marmorsäulen des Bühnenhauses wiederhergestellt[8372]. In Ammaedara wurden die *porticus theatri* im Jahr 299 n. Chr. auf städtische Kosten wiederhergestellt[8373]. In Theveste war es in der Tetrarchenzeit die *amplissima civitas Thevestinorum*, welche nicht genauer bekannte Arbeiten am *proscaenium*, d. h. wohl Restaurierungen durchführen liess. In Ephesos, für welches eine Reihe von Inschriften zum Theater erhalten sind, hat die Stadt, welche sich stolz Metropolis von Asien und Neokoros der Kaiser nennt, mehrfach Arbeiten im Theater ausführen lassen. So hat sie zur Zeit des Domitian die römische Bühnenwand errichtet, ebenso im Jahr 92 n. Chr. den Nordflügel des Koilons und schliesslich zwischen 141 und 144 n. Chr. den Umbau des Proskenions besorgt sowie das Sonnensegel und weiteres eingerichtet.

In Cosa liegt der besondere Fall vor, dass die Bewohner für die Bezahlung herangezogen worden sind, aber nicht

8366 *Plotia Rutila* stiftete *spectacula im[a], maenian(a) et pul(pitum) scaenae*. cf. V. Bracco, InscIt III 1, 117 und no. 208. cf. auch den Katalogteil *s. v.* Von der Stifterin, die der lokalen Oberschicht angehört haben wird, ist nichts Weiteres bekannt. Letztlich bleibt unerheblich, ob *spectacula ima* die flachen Stufen für die Ehrensitze meint, was wahrscheinlicher scheint, oder den unteren Teil des Sitzhauses. Eine Bühnenfront, die doch wohl anzunehmen ist, muss von einer anderen Person gestiftet worden sein.

8367 cf. hier oben mit Anm. 8363.

8368 Auch für die Kaiserzeit gibt es bisher keine systematische Untersuchung der inschriftlichen Nachrichten zu den Theatern. Auf eine Auswahl der Zeugnisse stützt sich Sturgeon, Dedications of Roman Theaters a. O. (oben Anm. 8291) 411–429. Eine Reihe vom epigraphischen Zeugnissen für die *Hispania* hat O. Rodríguez Gutiérrez, Hispania Antiqua 23, 1999, 209–218, no. 1–13 zusammengestellt. Bejor, Athenaeum 1979 a. O. (oben Anm. 5398) 126–138 zieht für seine Untersuchung der Rolle des Theaters in der Urbanisierung der römischen Welt unter Augustus neben weiteren Zeugnissen auch zahlreiche Inschriften heran. cf. auch Frézouls, Le théâtre romain et la culture urbaine a. O. (oben Anm. 2649) 112–115. 123. Zur Finanzierung städtischer Bauten allgemein R. Duncan-Jones, Structure and Scale in the Roman Economy (1990) 174–184.

8369 Die Belege für die Quellentexte sind jeweils im Katalogteil unter den einzelnen Orten aufgeführt.

8370 cf. T. Ritti, Hierapolis. Scavi e ricerche 1. Fonti letterarie ed epigrafiche (1985) 108–113, Taf. 14–16 = AE 1985, no. 804. Im grossen Theater von Laodikeia am Lykos hatten die Purpurfärber reservierte Plätze (cf. den Katalogeintrag *s. v.* Laodikeia, grosses Theater), was auf die Bedeutung dieses Gewerbes hinweist.

8371 Zur Weihung eines auf öffentliche Kosten errichteten Tempels durch denselben *Bassianus* cf. Jouffroy 219.

8372 CIL X 1264: *res publica No[lanorum / theatrum / collap]sum res[tituit / refe]ctis colu[mnis / mar]moribus[que*.

8373 cf. CIL VIII 309 = 11532: ... *sumptu publico coloniae Ammaedarensium* ...

als Weihende erscheinen. Dort wurde das Odeion zusammen mit dem ganzen eingefallenen Forumsbereich auf Anweisung des Kaisers Maximinus Thrax und seines Sohnes Maximus mit Geld der Bewohner von Cosa wiederhergestellt[8374]; ein Angehöriger der Senatorenklasse, der aber keine Amtsbezeichnung trägt, wurde mit der Überwachung beauftragt. Die Restaurierung scheint durch die Ausgrabungen nachgewiesen worden zu sein; die Kostenfolge für die *Cosani* ist um so auffälliger, als das Territorium der eigentlichen Stadt, wo sich auch das Odeion befindet, seit Claudius kaiserlicher Besitz war.

In Aquinum, Augusta Raurica, Italica (?), Pola (Kapitoltheater), im *theatrum tectum* in Pompeii und im Herculesheiligtum von Tibur treten städtische Magistratspersonen als Ausführende auf, der Stadtrat, nicht die Bürgerschaft ist Auftraggeber. Für Italica und im *theatrum tectum* von Pompeii werden die *IIviri*[8375] als Ausführende eines Beschlusses der *decuriones* genannt, in Augusta Raurica besagt die fragmentarisch erhaltene Inschrift nur, dass der Bau auf einen Beschluss der *decuriones* zurückgeht. In Aquinum werden in augusteischer Zeit zwei Personen, deren Amtsbezeichnung nicht erhalten ist, bei denen es sich aber durchaus auch um *IIviri* handeln kann, als Ausführende eines Senatsbeschlusses[8376] für die Restaurierung des Theaters genannt. Im Hercules-Heiligtum von Tibur haben namentlich genannte *IIIIviri* auf Senatsbeschluss neben anderen Bauten auch eine *porticus pone scaenam* von 140 Fuss Länge errichtet. Für das vielleicht augusteisch zu datierende Theater am Kapitol in Pola wird in zwei Inschriften aus verschiedenen Zeiten ein *curator theatri* genannt; leider ist der Zusammenhang wegen des fragmentarischen Erhaltungszustandes nicht mehr zu klären. Aus severischer Zeit sind aus Ostia und aus Thubursicum Bure in der *Africa Proconsularis* zwei Statuenbasen für *Q. Acilius Fuscus* erhalten, der die Funktion eines *procurator operis theatri Pompeiani* wahrgenommen hat[8377]; es muss sich um ein angesehenes Amt gehandelt haben, denn *Fuscus* war eine hochgestellte Persönlichkeit, die auch *procurator annonae Augustorum* und *patronus* von Ostia gewesen ist. In Bratia ist ein Centurio als *curagens theatri* bezeugt. In Ägypten sind in der Kaiserzeit in Antinoe/Antinoupolis und in Memphis ἐπιμεληταί für die Theater bezeugt. Es scheint somit, dass für den Bau und auch für seinen Unterhalt nach Bedarf besondere Magistrate eingesetzt waren. Daneben gab es auch untergeordnete Funktionen; ein Sklave des Kaisers Nero namens *Alcimus* war Wächter *de Theatro Pompeiano de scaena*[8378].

Stiftungen von Herrschern

Neben den bisher angeführten wenig zahlreichen Theaterbauten der Kaiserzeit, welche die öffentliche Hand errichten oder restaurieren liess, steht eine weit grössere Anzahl von Stiftungen. Darin äussert sich das Prestige, das solche Bauten in den Augen der Stifter und der Öffentlichkeit genossen. In diesem Zusammenhang ist die Verordnung in der Gesetzessammlung des *Corpus Iuris Iustiniani*[8379] verständlich, dass Theater von Privaten nur mit kaiserlicher Erlaubnis gebaut werden durften. Nachdem seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. kaum mehr neue Theater errichtet worden sind[8380], muss es sich um eine Verordnung aus dem frühen 3. Jahrhundert n. Chr. handeln[8381], wenn sie nicht älter ist. Es musste den Kaisern darum gehen, die Selbstdarstellung von Funktionären, Magistraten und privaten Einzelpersönlichkeiten zu kontrollieren, wie sie sich offenbar besonders deutlich im Bau von Theatern und Odeia manifestierte[8382]. Auch der bekannte Brief des jüngeren Plinius[8383] aus Nikaia, wo er Statthalter war, spiegelt die Wichtigkeit der Theaterbauten. Bei der Frage, wie mit den aufgetretenen Bauschäden umzugehen sei, nimmt er sich nicht die Kompetenz, selber zu entscheiden, sondern fragt den Kaiser an, welcher eine Entscheidung vor Ort anordnet, darüber dann aber doch informiert werden will.

Nach dem Vorangegangen könnte man denken, dass die Kaiser selber viele neue Theater errichten liessen. Dies ist

8374 cf. Jouffroy 153. Es handelt sich um eine der ganz seltenen Bauaktivitäten einer Stadt im 3. Jahrhundert n. Chr. in Italien, die zudem auf Befehl von oben erfolgt ist.

8375 Zum Amt der *IIviri* cf. unten Anm. 8409.

8376 Zur Inschrift cf. M. Cagiano de Azevedo, Aquinum (1949) 42f., Taf. 4, a. A. Giannetti, RendLinc 24, 1969, 79, Taf. 16, 1. Die Angabe *ex s.* [*c.*] ist teilweise ergänzt.

8377 CIL VIII 1439; CIL XIV 154. Die mit diesem Amt verbundene Funktion ist im Einzelnen nicht bekannt. cf. auch den Katalogteil *s. v.* Thubursicum Bure.

8378 Das Grabrelief mit seinem Bild wurde in der Nekropole unter dem Autoparco vaticano gefunden; cf. F. Buranelli/L. Pani Ermini, in: E. M. Steinby, La necropoli della Via Triumphalis. Il tratto sotto l'Autoparco vaticano, MemPontAcc. 17, 2003, 2.

8379 Cod. Iust. (530 n. Chr.), Digesta 50,10, 3, nach *Aemilius Macer*, De officio praesidis, Buch 2. Die Verordnung gilt auch für Amphitheater und Circi.

8380 cf. oben 534. 686. 688. 711.

8381 *Aemilius Macer* (cf. Anm. hier oben) war ein Jurist zur Zeit von Caracalla und Alexander Severus, cf. T. Giaro, DNP 1, 1996, 185, s. v. Aemilius [II 11 Macer].

8382 Ein sprechendes Beispiel für eine solche Selbstrepräsentation ist die Stiftung von Odeia in Athenai und Korinthos durch Herodes Atticus, cf. oben 710.

8383 Plin. epist. X 39 (48) und 40 (49), Antwort des Kaisers.

aber offensichtlich nicht der Fall gewesen. Die Ausnahme war Hadrian, von dem Cass. Dio, Epitome 69, 10, 1 berichtet: *Er errichtete, während er durchs Land von Stadt zu Stadt reiste, auch Theater und liess Spiele abhalten. Dabei verzichtete er aber auf den kaiserlichen Prunk, dessen er sich niemals ausserhalb Roms bediente*[8384]. Hervorzuheben ist allerdings, dass keine einzige erhaltene Inschrift Kaiser Hadrian als Stifter eines Theaters nennt![8385] Die frühere Ansicht, Hadrian habe das Bühnenhaus des grossen Theaters von Argos erneuern lassen, hat sich als falsch erwiesen[8386]. Aus dem Zitat bei Cassius Dio lässt sich gleichwohl entnehmen, dass der Prestigewert solcher Stiftungen vor allem dann gross war, wenn der Stifter die Stiftung persönlich vor einem geeigneten Publikum ankündigte, auch wenn Hadrian die Fertigstellung der Bauten jeweils nicht abwarten konnte. Dies zeigt sich auch bei anderen von einem Kaiser errichteten Theatern. Das Theater von Antiocheia am Orontes soll Iulius Caesar bei seinem Aufenthalt in der Stadt auf der Rückreise von Alexandreia nach Italien 47 v. Chr. gestiftet haben[8387]. Traian hat es nach dem Erdbeben von 115 n. Chr., das er selber in Antiocheia erlebte, wiederherstellen lassen. Warum Agrippa und Tiberius das Theater des Caesar erweitern liessen[8388], bleibt offen. Kaiser Nero hat durch seinen Legten *L. Pupius* für die Stadt Ikonion das Proskenion und das Bühnenhaus erbauen lassen[8389]; was der Anlass für dieses Geschenk war, bleibt offen. Vespasian hat in Caesarea Maritima aus Beutegeldern des jüdischen Kriegs an der Stelle einer Synagoge ein Odeion bauen lassen, als Zeichen für die nun dominierende römische Kultur, wie es scheint. Ob eine Inschrift aus dem griechischen Theater von Gortyn, welche eine nicht näher zu identifizierende *Iulia Aug(usta)* nennt[8390], mit einer kaiserlichen Stiftung zu tun hat, muss angesichts der fragmentarischen Erhaltung offen bleiben.

Mehrfach wird bezeugt, dass einzelne Kaiser Theaterbauten haben restaurieren lassen, so Domitian das Theater von Nuceria, wohl im Zusammenhang eines Programms zur Wiederaufbauhilfe nach dem Erdbeben von 79 n. Chr.[8391]. In Kurion hat der Proconsul *Q. Iulius Cordus* im Auftrag des Kaisers Nero im Jahr 64/65 n. Chr. die Bühnenfront erneuern lassen. Traian hat das Odeion in Gortyn durch den Proconsul *L. Elufrius Severus* wiederherstellen lassen. Vespasian hat das römische Bühnenhaus im Theater von Sparta errichtet. Kaiser Maximinus Thrax hat, wie oben erwähnt, 236 n. Chr. den Wiederaufbau des Odeions in Cosa veranlasst. Von den drei grossen Theatern in Roma ist nur das *theatrum Marcelli* eine kaiserliche Gründung, doch haben verschiedene Kaiser für die nötig gewordenen Restaurierung auch des *theatrum Pompei* und des *theatrum Balbi* gesorgt, ebenso für das nahe Ostia. Das *theatrum Neronis* in den Gärten der Agrippina war ein für den kaiserlichen Gebrauch reservierter Bau[8392], ein öffentlicher Repräsentationsanspruch stand nicht im Vordergrund. Ob es weitere, in späten Quellen einzelnen Kaisern zugeschriebene Theater in Roma überhaupt je gegeben hat, scheint eher zweifelhaft[8393]. Zu den kaiserlichen Theaterbauten dürfte auch dasjenige in Philippopolis (Es Shaba) zählen, auch wenn es dafür keine Schriftzeugnisse gibt[8394], denn Kaiser Philippus Arabs hat diese Stadt als ganzes angelegt. Das Theater von Suessa musste nach einer grösseren Beschädigung erneuert werden, die Kosten dafür trug *Matidia Minor* (85–ca. 165 n. Chr.), eine Angehörige der kaiserlichen Familie; der Anlass für diese Stiftung geht aus der noch nicht lange bekannten Weihinschrift nicht hervor[8395].

Im Umkreis der Kaiser hat sich nur *M. Vipsanius Agrippa* als Erbauer und Stifter von Theatern hervorgetan. Drei Bauten sind mit seinem Namen verbunden, die Theater von Ostia[8396] und Augusta Emerita[8397] und das Odeion in Athenai, das älteste Odeion im Osten[8398]. Diese Weihungen sind in der Tradition der grossen Stiftungen spätrepublikanischer Persönlichkeiten zu sehen; zu denken ist etwa an

8384 Übersetzung von Otto Veh.

8385 Angemerkt auch von Moretti, L'argent 159.

8386 Die Inschrift war zum Teil erhalten und ist jetzt durch einen Neufund komplettiert worden. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Argos, grosses Theater.

8387 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Antiocheia (Antakya), dort auch zum Quellenwert der Aussagen.

8388 So Malalas IX, O 288, p. 222 Dindorf und X, O 303, p. 234f. Dindorf. Zum Theater von Antiocheia und seiner Baugeschichte schon hier oben 668.

8389 cf. im Einzelnen den Katalog *s. v.*

8390 cf. M. Guarducci, Inscriptiones Creticae 4, 1950, no. 273.

8391 Die flavischen Kaiser haben auch sonst den Wiederaufbau in Kampanien mit Geldmitteln gefördert, cf. Jouffroy 106; welche die Inschrift aus Nuceria noch nicht kannte.

8392 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Roma, *theatrum Neronis*.

8393 Es sind dies das *theatrum Alexandri*, das *theatrum Antonini*, das *theatrum Titi et Vespasiani* und das *theatrum Traiani*. Für die Einzelheiten cf. den Katalogteil zu den einzelnen Bauten.

8394 cf. den Katalogteil *s. v.* Philippopolis (Es Shaba).

8395 Zur Inschrift Cascella, Atlante a. O. (oben Anm. 3995) 101–104.

8396 Das Theater kann wohl ins Jahr 18/17 v. Chr. datiert werden, cf. A. Cooley, BSR 67, 1999, 173–182.

8397 Nach Aussage der Dedikationsinschrift fand die Einweihung im Jahr des 3. Konsulats des Agrippa 16/15 v. Chr. statt, cf. CIL II 474.

8398 cf. hier oben 708. Der Bau wird bei Paus. I 8, 6 erwähnt und bei Philostr. soph. II 5, 4 als Agrippeion im Kerameikos bezeichnet. Das exakte Baujahr ist nicht bekannt.

das *theatrum Pompei*. Auch die beiden Theater des *L. Cornelius Balbus* in Gades und Roma stehen in derselben Tradition[8399].

Herodes der Grosse, ein Klientelkönig aus dem Umfeld des Augustus, der seine Macht mit römischer Hilfe erlangt hat, liess in seinem Herrschaftsgebiet eine Reihe von Theaterbauten des westlich römischen Typus errichten[8400], so in Caesarea Maritima, Damaskos, Hierosolyma, Iericho und Sidon. Damit war zweifellos ein ideologischer Anspruch verbunden. Die neue, durch Rom abgesicherte Herrschaft sollte der Bevölkerung in monumentaler Form ständig vor Augen geführt werden. Theaterbauten waren dafür besonders geeignet, insbesondere auch, wenn man an den Schmuck der Bühnenfronten denkt, wo Kaiserbilder oft an prominenter Stelle aufgestellt waren[8401]; Herodes der Grosse konnte sich dabei auch selber als lokaler Vertreter der neuen Macht in Szene setzen. Das Theater in Caesarea (Iol), der neuen Hauptstadt Iubas II von Mauretanien dürfte eine ähnliche ideologische Bedeutung gehabt haben, auch wenn Schriftquellen zum Bau fehlen[8402]. An die Bautätigkeit Herodes des Grossen knüpfte dann unter Nero König Marcus Iulius Agrippa II mit dem von ihm errichteten Theater von Berytos an[8403]. Auch das schon genannte Odeion des Vespasian in Caesarea Maritima sollte offensichtlich den Sieg und die Präsenz der römischen Herrschaft zum Ausdruck bringen.

Stiftungen von Magistratspersonen

Unter den Stiftern von Theatern sind städtische Beamte zahlreich vertreten. Einzelne möglicherweise noch spätrepublikanische Beispiele sind bereits genannt worden[8404]. Die selben *IIviri*[8405] *C. Quinctius Valgus* und *M. Porcius*, welche nach 80 v. Chr. auf Beschluss der *decuriones* das *theatrum tectum* in Pompeii errichtet haben[8406], bezahlten wenige Jahre später den Bau des Amphitheaters in Pompeii aus eigenen Mitteln[8407]; Bautätigkeit im Auftrag der Stadt und private Munifizenz konnten somit nebeneinander stehen. Von den führenden politischen Persönlichkeiten der Städte wurde erwartet – und dies gilt schon für das hellenistische Griechenland und für die römische Republik – , dass sie sich mit persönlichen Leistungen zu Gunsten der Bürgerschaft hervortaten[8408]. Neben der Veranstaltung von Spielen unterschiedlicher Art, wie sie in Ehreninschriften immer wieder genannt werden, waren es insbesondere Bauten, die errichtet oder erneuert wurden, darunter neben anderem auch Theater, um die es hier geht. Die insgesamt nicht sehr zahlreichen schriftlichen Quellen, die uns zur Verfügung stehen, bezeugen hauptsächlich Stiftungen für Theater in Italien, dazu vereinzelt Bauten in Gallien, Spanien und Afrika. Dazu kommt eine Reihe von Inschriften und Nachrichten, welche das östliche Imperium, Griechenland und insbesondere Kleinasien betreffen.

Für das Theater in Alba Fucens, für das Dionysostheater in Athenai, für Castrum Novum, Curubis, Eburomagus, Herculaneum, Iguvium, Italica, Leptis Magna, Nysa, Ocriculum, für das grosse Theater in Pompeii, für Rusicade, Salamis (Zypern), Segesta, Supinum, Thugga und Vasio sowie für das gallo-römische Theater von Augusta Ambianorum sind Stiftungen städtischer Beamter bekannt. Calama wurde von einer Priesterin gestiftet. In Herculaneum hat der *IIvir quinquennalis L. Annius Mammianus Rufus*[8409] in augusteischer Zeit das Theater und die Orchestra gestiftet[8410]. In Thugga hat *P. Marcius Quadratus*, der fünfmal von *Antoninus Pius* als *decurio* zu den lokal gewählten Mitgliedern des Stadtrates hinzu gewählt wurde, ein wichtiger Mann also, zum Dank für die Übertragung der Kaiserpriesterschaft auf Lebenszeit seiner Heimatstadt das Theater mit der ganzen Ausschmückung

8399 Zur Theaterbautätigkeit des *L. Cornelius Balbus* oben 292 mit Anm. 2937f..

8400 Zu den Theaterbauten des Herodes schon hier oben 664f.

8401 Für das Theater von Hierosolyma sind Kaiserinschriften ausdrücklich bezeugt, cf. dazu oben 664.

8402 cf. oben 551 und den Katalogteil *s. v.* Caesarea (Iol).

8403 Dazu schon oben 664f.

8404 cf. hier oben 784–786.

8405 Zu diesem Amt cf. unten Anm. 8409.

8406 Der Wortlaut der Inschrift CIL X 844 schliesst aus, dass die beiden Erbauer auch die Kosten bestritten haben, wie oft angenommen wurde.

8407 cf. CIL X 852.

8408 Zur Einrichtung der *summae honorariae* cf. hier unten 792 mit Anm. 8439.

8409 Zur Funktion der *IIviri* als oberste Beamte in einem *municipium* oder in einer *colonia* cf. Ch. Gizewski, DNP 3, 1997, 844 *s. v.*, zu ihren Aufgaben im Einzelnen die 44 v. Chr. datierte *Lex Coloniae Genitivae Ursonensis* (Urso) cf. LXIV, LXVIII, LXX, CXXVIII, cf. CIL II Suppl. 5439; CIL I^2 1, 594. Riccobono/Baviera, Fontes a. O. (oben Anm. 2822) 1, 202–219. Die *IIviri quinquennales* hatten censorische Funktion und bestimmten, wer in den *ordo decurionum* aufgenommen wurde. Die *IIIIviri iure dicundo – aedilicia potestate* hatten iuristische und aedilizische Kompetenzen; cf. H. Galsterer, DNP 10, 2001, 695 *s. v.*

8410 Möglicherweise war das Bühnengebäude von einem anderen Stifter, *Appius Claudius Pulcher* bezahlt worden. Allerdings wäre es doch wohl merkwürdig, dass *Annius Mammianus Rufus* in der Weihinschrift, wo allerdings nur von *theatr(um)* und *orch(estram)* die Rede ist, auch den Architekten nennt, falls er nicht das ganze Theater bezahlt hat. Zur im Grunde ungeklärten Frage der Bauherrschaft cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Herculaneum (Ercolano).

gestiftet[8411]. In Eburomagus in der *Gallia Narbonensis* haben zwei *magistri vic*i *Eburomagi* zur Zeit des *Marcus Aurelius* und *Lucius Verus* einen Theaterbau finanziert, von dem keine monumentalen Reste bekannt sind, und ihn den beiden Augusti und dem Apollo geweiht. Offen ist, ob es sich um einen Bau des gallo-römischen Typus[8412] gehandelt hat. Im gallo-römischen Theater von Augusta Ambianorum hat ein *IIIIvir P. Cerealius Rectus*, welcher auch weitere Ämter innegehabt hatte, *theatrum cum proscaenio*, also den ganzen Bau gestiftet. Zu den vollständigen Theaterbauten, die von einem städtischen Beamten gestiftet wurden, gehört auch das ins Jahr 1/2 n. Chr. datierte Theater in Leptis Magna. Als Weihender nennt sich in zwei zweisprachigen Inschriften über den *aditus* und in einer nur lateinisch abgefassten Inschrift über einem Zugang von aussen ins Theater der Sufet[8413] *Annobal Rufus*, Sohn des *Himilcho Tapapius*. Der Name des Stifters und die neupunische Fassung der Weihinschrift machen die punische Tradition in der Stadt anschaulich, die schon früh mit Rom in Kontakt war[8414] und zur Zeit des Theaterbaus bereits stark von römischen Bauten geprägt war, in welche sich das Theater einfügte.

Die übrigen inschriftlich bezeugten Stiftungen städtischer Beamter betreffen die Fertigstellung, den Ausbau oder die Restaurierung eines Theaters, wobei nicht immer klar wird, was zutrifft. In Iguvium hat der *IIIIvir iure dicundo*[8415] *Gn. Satrius Rufus* in der augusteischen Zeit auf eigene Kosten die Deckenbalken der *basilicae* mit Eisen verstärkt (*trabes tecti ferro suffixit*), einen Steinboden eingezogen (*lapide stravit*) und die *basilicae* mit einem Podium eingefasst (*podio circum clusit*), danach das ganze geweiht. Dabei scheint es sich um den Abschluss der Bauarbeiten, nicht um einen Ausbau gehandelt zu haben[8416]. Wohl in augusteische Zeit[8417] datiert die Stiftung von *scaenarium et subsellarium* und anderer Bauten durch den *duomvir* (sic!) *quinquennalis L. Ateius Capito* in Castrum Novum; es wird sich um einen Ausbau oder allenfalls die Fertigstellung des Theaters handeln, die verwendeten Termini sind ungewöhnlich. Die Fertigstellung des Theaters von Italica fiel in die tiberische Zeit[8418]. Mit Stiftungen waren daran verschiedene Personen beteiligt. Die Orchestra und das *pulpitum* haben die *IIviri* [8419]und Augustuspriester *L. Blattius Traianus Pollio* und *C. Titius Pollio* bezahlt, ein weiterer Augustuspriester, *L. Herius*, kam für die Kosten der *aditus* (?), einer *porticus* und weiterer Teile des Theaters auf. *Licinius Sura* (?) hat die Front des *pulpitum* gestiftet. Der Stifter des Theaters von Kition in flavischer Zeit, Sodanos, war Gymnasiarch[8420] und Agoranomos; er hat das Theater mit den Dingen darin von den Fundamenten aus neu errichtet. Für das Theater von Rusicade hat der mehrfache *decurio* und *pontifex* der Kolonie *C. Annius C. f. Qu*[... zum Dank für erhaltene Ämter und Ehrungen um 200 n. Chr. verschiedene Geldspenden geleistet, darunter eine möglicherweise *ad per]fectionem operis t[heatri*, was sich auf den Bauabschluss beziehen würde[8421]. Wohl etwas später hat der Augur *M. Aemilius Ballator* für denselben Bau 10 000 Sesterzen *in opus cultumve theatri* und zusätzlich auf Wunsch des Volkes auch zwei Statuen gestiftet, welche den Genius der Vaterstadt und die heilige Annona in Rom darstellten. Der *augur* und *praef(ectus) i(ure) d(icundo) M. Fabius Fronto* hat im Jahr 225 n. Chr. im Namen seines Sohnes *Senecio* eine eher bescheidene Geldsumme von 1000 Denaren *ad opus theatri* gespendet, wobei der genauere Verwendungszweck offen bleibt. Nicht näher datiert bleibt eine zusätzliche Ausschmückung desselben Theaters durch *Liberalis Iunior* und *Liberia*, die nicht näher umschrieben wird.

Der aufwendige augusteische Ausbau des grossen Theaters in Pompeii wurde von *M. Holconius Rufus* und *M. Holconius Celer* ausgerichtet, *Rufus* war fünfmal *IIIIvir iure dicundo* [8422] und *flamen Augustalis*, was in der Weihinschrift allerdings nicht erwähnt wird, aber aus der Ehreninschrift für *Rufus*, die im Zentrum im unteren Sitzhaus angebracht ist, hervorgeht; *Celer* war für das fünfte Mal als *IIIIvir iure dicundo* nominiert und Augustuspriester[8423]. Der Ausbau umfasste die Erneuerung der Cavea in Marmor, die Erweiterung durch eine *summa cavea* über einer *crypta*

[8411] *theatrum cum basilicis et porticu et xystis et scaena(m) cum siparis et ornamentis omnibus ...sua pec(unia) fec(it)* ... Der Bau ist recht gut erhalten und archäologisch dokumentiert. Die in der Inschrift genannten Elemente können daher am Bau auch identifiziert werden. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

[8412] Zu den gallo-römischen Theatern, deren Architektur hier nicht analysiert wird, cf. oben 538.

[8413] Die Sufeten waren die höchsten Beamten der punischen Städte. Zu diesem Amt cf. L.-M. Günther, DNP 11, 2001, 1089 *s. v.*

[8414] 111 v. Chr. erhielt die Stadt nach Sall. Iug. 77 die *amicitia societasque populi Romani*, cf. die Belegstellen zum Verhältnis zu Rom bei W. Huss, DNP 7, 1999, 75, *s. v.*

[8415] Zu diesem Amt cf. oben Anm. 8409.

[8416] Dazu im Einzelnen ausführlich oben 306 und den Katalogteil *s. v.*

[8417] Zur nicht gesicherten Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

[8418] Für die nicht immer ganz geklärten Einzelheiten cf. den Katalogteil *s. v.*

[8419] Zu diesem Amt cf. oben Anm. 8409.

[8420] Zu diesem Amt cf. oben Anm. 8320.

[8421] Für die Einzelheiten und die Belege cf. den Katalogteil *s. v.*

[8422] Zu diesem Amt cf. oben Anm. 8409.

[8423] cf. zur *gens* der *Holconii* P. Castrén, Ordo Populusque Pompeianorum. Polity and Society in Roman Pompeii, ActaInstRomFin VIII, 1975, 176, besonders zu no. 9 und no. 15.

und *tribunalia*[8424]. Die im Einzelnen nicht genau datierbare Erneuerung des Orchestrabodens in Marmor im *theatrum tectum* in Pompeii durch *M. Oculatius M. f. Verus IIvir pro ludis* datiert in augusteische Zeit. In Ocriculum hat der *IIIIvir quinquennalis*[8425] *Passenius Ataedius L. f.* in der frühen Kaiserzeit möglicherweise das Bühnenhaus gestiftet; die Lesung der fragmentarisch erhaltenen Inschriften und ihre Zugehörigkeit zum Theater ist allerdings umstritten. Im römischen Theater von Korinthos haben wohl *M. Antonius Antoni*[... und *M. Antonius Aristocratis*, letzterer wohl ein Agonothet der Isthmischen Spiele, Teile des Bühnenbereichs oder den ganzen Bühnenkomplex gestiftet[8426]; ob es sich bei dieser Stiftung um *scaena* und *ornamenta* gehandelt hat, die auf zwei weiteren Inschriftfragmenten genannt sind[8427], bleibt offen. Die *IIIIviri iure dicundo quinquennales L. Petiolanus* und *M. Allidius* haben in Alba Fucens in claudischer Zeit auf eigene Kosten nicht genauer bekannte Arbeiten an der *scaena* ausführen lassen und eine Kassettendecke eingebaut[8428]; offensichtlich ein Ausbau der bestehenden Anlage[8429]. In Segesta hat der *IIvir C. Iulius C. f. Longus* wohl in augusteischer Zeit *gradus* und weiteres restauriert oder umgebaut[8430], Einzelheiten sind nicht mehr zu fassen. In Malaca findet sich auf der untersten flachen Stufe an der Orchestra eine Inschrift flavischer Zeit, die auch vor dem *pulpitum* umläuft; drei oder mehr Personen haben wegen der Lückenhaftigkeit des Textes nicht mehr bekannte Teile des Theaters umbauen lassen und die Arbeiten aus der eigenen Tasche bezahlt. Die Monumentalität und der Anbringungsort der Inschrift deuten darauf hin, dass es sich bei den Genannten um Magistratspersonen gehandelt hat. In Salamis auf Zypern hat der Agonothet und Gymnasiarch auf Lebenszeit *Servius Sulpicius Pankles Veranianus* das Theater mit seinem Statuenschmuck nach dem Erdbeben von 76/77 n. Chr. restaurieren lassen. In Leptis Magna hat *Ti. Claudius Sestius* im Jahr 91/92 n. Chr. den *balteus* und einen Altar gestiftet; in einer geschwätzigen Inschrift hebt er seine insgesamt nicht sehr wichtigen Funktionen als Sufet und Priester und insbesondere seine von der Bürgerschaft anerkannten hervorragenden Qualitäten hervor[8431]. In Vasio hat ein *Rufus*, der *praefectus fabrum* und *praefectus* von Vasio war, in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts. n. Chr. testamentarisch das *proscaenium* auf eigene Kosten mit Marmor schmücken lassen. In Nysa bleibt im Einzelnen unklar, welche Erdarbeiten oberhalb des Theaters im Einzelnen ausgeführt worden sind, bemerkenswert ist jedoch, dass die Stifter vier Astynomoi[8432] waren. Die neronische Bühnenfront des Dionysostheaters von Athenai wurde von Aiolion, Sohn des Antipatros gestiftet, der fünfmal das Strategenamt bekleidet hatte. Nach den Zerstörungen beim Herulereinfall 267 n. Chr. hat der Archon Phaidros im späten 3. Jahrhundert n. Chr. im selben Theater ein Bema, eine Art Bühne errichten lassen, für welche er Skulpturen als Spolien wieder verwenden liess. Für das Theater von Calama schliesslich sind Restaurierungen bezeugt, welche der *curator r[ei p(ublicae) ..]*[8433] *Iul(ius) Rusticius Vester* zur Zeit der Kaiser *Arcadius* und *Honorius* im Jahr 383 n. Chr. ausführen liess.

Die stiftenden Magistrate hatten die verschiedensten Ämter inne[8434]. Neben geläufigen Amtsbezeichnungen wie *IIviri* oder *IIIIviri*[8435] finden sich auch weniger geläufige Amtsträger wie Astynomoi und ein *curator rei publicae*. Zweimal, in Hermokapeleia und in Salamis (Zypern), ausserdem wohl auch im römischen Theater von Korinthos werden Agonotheten als Stifter genannt[8436], wie sie schon für griechische Theater bezeugt sind[8437]. Eines der eben genannten Zeugnisse ist allerdings sehr bruchstückhaft erhalten und wenig aussagekräftig; es befindet sich auf Architekturteilen des Bühnengebäudes. In der undatierten Inschrift aus Hermokapeleia bleibt unklar, wie der Stifter Apollodoros mit dem in der selben Inschrift erwähnten Agonotheten zu verbinden ist. Der Stifter in Kition war Gymnasiarch und Agoranomos. In Vasio hat ein *praefectus*

8424 Die Ausbauten sind am erhaltenen Bau gut zu erkennen, cf. den Katalogteil *s. v.* Pompeii, grosses Theater.

8425 Zu diesem Amt cf. oben Anm. 8409.

8426 cf. Sturgeon, Dedications of Roman Theaters a. O. oben Anm. 8291) 413 mit Anm. 13. J. H. Kent, Corinth 8, 3, The Inscriptions 1926–1950 (1966) no. 221. 346.

8427 cf. Sturgeon, Dedications of Roman Theaters a. O. 413 mit Anm. 10. Kent, Corinth 8, 3 a. O. no. 335. 336.

8428 Zur Interpretation der sehr fragmentarischen Inschrift cf. H. Devijver/F. van Wonterghen, ZPE 58, 1985, 164–172. 177–181, Abb. 2–3, Taf. 11.

8429 Zur Architektur des Theaters von Alba Fucens cf. den Katalogteil *s. v.*

8430 Zu einer möglichen Verbindung mit Veränderungen, die am erhaltenen Bau zu beobachten sind, cf. den Katalogteil *s. v.*

8431 cf. im Einzelnen Reynolds/Ward Perkins, Roman Tripolitania a. O. (oben Anm. 59) no. 347, auch no. 318.

8432 Die Astynomoi waren städtische Beamate, welche für den Unterhalt von Gebäuden und Strassen verantwortlich waren. cf. P. J. Rhodes, DNP 2, 1997, 141, *s. v.*

8433 Es handelt sich um einen kaiserlichen Beamten, cf. Ch. Gizewski, DNP 3, 1997, 327 *s. v.*

8434 Für die *Hispania* cf. E. Melchor Gil, Teatro y evergetismo en la *Hispania* romana, in: Jornadas 2006, 73.

8435 Zu diesen Ämtern cf. oben Anm. 8409.

8436 Zu hellenistischen Agonothetenstiftungen hier oben 782. 784. Dort auch zum Amt.

8437 cf. hier oben 782. 784.

Vasiensis testamentarisch eine Geldsumme für das Theater hinterlassen.

Mehrere der oben genannten städtischen Stifter hatten neben anderen Funktionen auch ein Priesteramt inne. Für den politisch bereits erfolgreichen *P. Marcius Quadratus* in Thugga war das lebenslängliche Flaminat des Kaiserkultes der Anlass für seine grosszügige Stiftung im Jahr 168 oder 169 n. Chr. Auch der *IIIIvir P. Cerealius Rectus* in *Augusta Ambianorum* war ausserdem Priester des Augustus und der Roma. Daneben stehen vier Weihungen von Personen, die zu ihrem Namen hinzu nur ihr Priesteramt nennen. Der ehemalige oberste Kaiserpriester *Q. Eburenus Maximus* hat zusammen mit seinen Söhnen in Ikonion die ersten Sitzreihen des Koilons gestiftet. Der Augustuspriester *L. Herius*, welcher in Italica neben den beiden *IIviri* und Mit-*flamines* als Stifter auftrat, wurde schon genannt. Die Stifterin des Theaters in Calama zwischen 161 und 169 n. Chr. *Annia Aelia L. fil. Restituta*, welche als Frau kein politisches Amt innehaben konnte, wird in ihrer Ehreninschrift als *flaminica Augustorum perpetua* angesprochen, ohne dass in den Inschriften ausdrücklich gesagt wäre, dass die Stiftung des Theaters mit der Verleihung dieses Flamoniums zusammenhängt; schon ihr Vater *L. Annius Aelius Clemens* war lebenslänglicher Augustuspriester gewesen. In Madauros hat *M. Gabinius Sabinus* zum Dank für das ihm übertragene lebenslängliche Priesteramt[8438] das Theater errichten lassen und dort zudem sechs Ehrenstatuen von Familienangehörigen aufgestellt. Ein Priester, dessen Name nicht erhalten ist, hat schliesslich das gallo-römische Theater von *Vendeuvre-de-Poitou* gestiftet. In Lagina haben die Priester Chrysaor und Pamphile auf dem Architrav des Pronaos des Hekate-Tempels eine Inschrift anbringen lassen, welche eine Geldstiftung für die Errichtung oder Restaurierung des Theaters festhält; das Geld war wohl für das Theater im benachbarten Stratonikeia bestimmt. Angesichts der wenig zahlreichen Zeugnisse ist jedoch offensichtlich, dass die Stiftung von Theaterbauten für Inhaber von Priesterämtern keine übliche Form der Weihung war, was ja auch kaum überrascht.

In Italien bestand seit der Republik, in Nordafrika seit der flavischen Zeit die Einrichtung der *summae honorariae* oder *legitimae*[8439]. Wer in ein höheres städtisches oder priesterliches Amt gelangte, hatte dafür eine Geldstiftung auszurichten, welche je nach der Art des Amtes und nach einem unterschiedlichen Ansatz in den verschiedenen Städten zum vornherein festgesetzt war. Mit diesen Summen wurden oft Spiele durchgeführt, doch konnten auch Bauten finanziert werden. Der Grund für die Geldstiftung konnte in der Stifterinschrift angegeben werden, doch war dies zumindest in Italien nicht sehr häufig der Fall[8440]; unter den Stiftungsinschriften von städtischen Magistraten im Zusammenhang mit der Errichtung von Theatern kommt kein einziges Mal ein Hinweise darauf vor, dass es sich um eine *summa honoraria* handelt. Dennoch scheint es durchaus wahrscheinlich, dass manche der aufgeführten Stiftungen auf eine solche *summa honoraria* zurückzuführen sind. Dagegen sind bei drei Weihungen zum Dank für die Erlangung eines Priestertums in Nordafrika, auf welche zurückzukommen ist[8441], entsprechende Hinweise in den Inschriften vorhanden.

Nicht nur aus dem Kreis städtischer Magistraten, mit welchen wir uns bisher befasst haben, sind Stifter durch Inschriften bekannt. Auch kaiserliche Beamte und Funktionäre, gelegentlich auch Militärs sind zu nennen. Zeugnisse dafür gibt es für die Theater in Amastris (?) und Carthago, für Curubis, für Ephesos, für das Odeion von Gortyn, für Leptis Magna, Luna, Madauros, Miletos, Nysa, Savaria (?), für das grosse Theater in Sparta, für Sufetula, für das grosse Theater in Syrakusai, für Tauromenion, Tergeste, Thamugadi, Tusculum, Urbs Salvia und für Volaterrae.

Die Theaterbautätigkeit von Beamten im Auftrag von Kaisern in Kurion, Ikonion und Gortyn ist bereits angeführt worden[8442]. Für das Theater in Tauromenion wird in einer auf das Jahr 108 n. Chr. datierten Inschrift aus dem Theater ein *procurator Paternus* genannt[8443], möglicherweise als Verantwortlicher für den Ausbau der traianischen Zeit. Es muss sich um einen kaiserlichen Finanzbeamten[8444] gehandelt haben; ob er den Bau aus den finanziellen Mitteln, die er verwaltete, oder mit anderem Geld finanzierte, geht aus der fragmentarisch erhaltenen Inschrift nicht hervor.

In Leptis Magna hat der *consul*, *proconsul* und *patronus L. Caninius Gallus* in augusteischer Zeit am West-*tribunal* eine Dedikationsinschrift angebracht; auf was sie sich genau bezieht, wird nicht gesagt, doch wäre es merkwür-

[8438] Der Passus der Inschrift IlAlg I, no. 2121, welche das Flaminat nennt, ist allerdings weitgehend ergänzt. IlAlg I, no. 2122–2127 enthalten die Weihinschriften der Familienangehörigen.

[8439] Für Italien Jouffroy 60. 107. 139. Für Nordafrika Jouffroy 235f. 282. cf. auch Duncan-Jones, Structure and Scale a. O. (oben Anm. 8368) 176f.

[8440] Jouffroy 107, auch 139. Für die republikanische Kennzeichnung *pro ludis* cf. Jouffroy 60.

[8441] cf. hier unten 799.

[8442] cf. hier oben 788.

[8443] cf. CIL X 6996: *cur(ante) Pater(no) p[r]oc(uratore)*.

[8444] Zu den Procuratoren in den Provinzen cf. W. Eck, DNP 10, 2001, 367, *s. v.* Procurator [1].

dig, wenn der Mann nur gerade das eine *tribunal* gestiftet oder ausgeschmückt hätte[8445]. Den Theatertempel für *Ceres Augusta* weihte im Jahr 35/36 n. Chr. der Consul und Proconsul *C. Rubellius Blandus*, bezahlt hatte ihn allerdings eine Einheimische, *Suphunibal*, Tochter des *Annobal Ruso*. *Iddibal Tapapius*, Sohn des *Mago*, errichtete aus eigenen Mitteln den Kaisertempel in der *porticus post scaenam*, den jedoch der Consul, Proconsul und *patronus Q. Marcius Barea* in frühclaudischer Zeit einweihte. Man wird sich fragen, ob die Weihung der mit bedeutenden privaten Stiftungen errichteten Bauten den beiden Proconsuln aus Gründen der politischen Opportunität überlassen wurden oder ob für Angehörige nichtrömischer Familien offizielle Weihungen nicht (mehr) möglich waren[8446]. Eine ähnliche Situation ist für Thamugadi bezeugt, wo das Theater ausdrücklich mit öffentlichen Mitteln errichtet worden ist[8447], die Einweihung im Jahr 168 n. Chr. jedoch dem *legatus Augustorum pro praetore M. Lucceius Torquatus Bassianus* überlassen worden ist. Als *patronus coloniae*[8448] hatte dieser allerdings ein besonders enges Verhältnis zur Stadt, wie es bei den besprochenen Weihungen in Leptis Magna nicht in jedem Fall zu erkennen ist. Das Theater von Urbs Salvia errichtete in augusteischer oder tiberischer Zeit der Consul des Jahres 29 n. Chr. und *patronus C. Fufius Geminus*; die Restaurierung dieses Baus besorgten am Endes des 1. Jahrhunderts n. Chr. der Consul und Proconsul von Makedonien und verdiente Offizier *C. Salvius Liberalis* und sein Sohn *Vitellianus*. Auch das Theater von Curubis ist von einem verdienten Bürger und *patronus* der Stadt, *M. Manlius Modestus Quietianus*, errichtet worden, dessen Funktionen und Verdienste in einer ausführlichen Ehreninschrift aus der Zeit des Marcus Aurelius verzeichnet sind. In Ephesos wurde der Oberpriester *T. Flavius Montanus* geehrt, welcher zwischen 102 und 112 n. Chr. mit der Erneuerung des Südflügels des Koilons den Bau des Theaters abgeschlossen und dieses eingeweiht hatte. In Ammaedara hat im Jahr 198/199 n. Chr. der *praefectus* (?) *i*(*ure*) *d*(*icundo*) *...]ius Fabianus* für die Verleihung eines nicht genauer umschriebenen *flamonium* eine Geldstiftung für das städtische Theater gemacht. Auf Ziegelstempeln im Theater von Luna wird *L. Titinius Glaucus Lucretianus*, *patronus coloniae Lunensium* genannt; er muss der Erbauer gewesen sein[8449]. Im Municipium Aurelium Commodianum war der kaiserliche Beamte und *patronus C. Attius Alcimus Felicianus* als *curator operis [thea]tri* tätig; er dürfte den Bau auch bezahlt haben, denn die Inschrift unterstreicht seine grosse Liebe zu seiner Vaterstadt. Auf dem sehr fragmentarisch erhaltenen Gebälk des Proskenions in Nysa ist als Stifter der nicht weiter bekannte Asiarch Kydoros genannt[8450]; Teil seiner Stiftung scheint die Marmorverkleidung (?) des Proskenions gewesen zu sein, was sonst dazu gehört hat, lässt sich im Einzelnen nicht mehr erkennen. Anlass für die Stiftung war die Verleihung der Stephanephorie[8451] an seine Kinder *Iustus* und *Stratonike*. Im Theater von Antiocheia in Pisidien wurden auf Verlangen des Volkes vier Statuen des *C. Arrius C. f. Quirina Calpurnius Frontinus Honoratus* aufgestellt, welcher verschiedene Ämter wahrnahm und auch *patronus coloniae* war, doch geben die in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr datierten Inschriften keinerlei Hinweise auf eine Verbindung des Geehrten mit dem Theaterbau.

Im Allgemeinen wird man ein besonderes Verhältnis zwischen dem Weihenden, der in der Regel auch der Stifter des Baus war, und der Stadt erwarten, auch dort, wo es sich nicht um den *patronus* handelte. *A. Caecina Severus*, römischer Konsul des Jahres 2/1 v. Chr. und *C. Caecina Largus*, die Stifter des Theaters von Volaterrae, waren Angehörige der lokalen Oberschicht, die in Rom Karriere gemacht haben. *Servius Sulpicius Pankles Veranianus* war ein hochgestellter Bürger von Salamis (Zypern). Der Stifter des römischen Bühnenhauses in Miletos zur Zeit Neros *Gn. Vergilius Capito*, *praefectus Aegypti* und *procurator Asiae*, war wohl gebürtiger Milesier[8452]. *T. Flavius Montanus* versah sein hohes Priesteramt in Ephesos selber. *Q. Petronius Modestus*, welcher das Theater von Tergeste erbauen liess, hatte ebenfalls ein besonderes Verhältnis zur Stadt; die Weihinschrift referiert seine erfolgreiche und lange militärische Laufbahn als Legat bei zwei Legionen und als Militärtribun und nennt sein Priesteramt als *flamen divi Claudii*, das er wohl in Tergeste wahrnahm[8453]. Das römische Bühnen-

8445 Stifter des Theaters war der Sufet *Annobal Rufus*, cf. hier oben 551f. 790.

8446 Der Stifter des Theaters von Leptis Magna *Annobal Rufus* war nicht nur als Sufet in der Position eines lokalen Magistraten, sondern trägt in seinem Namen auch ein römisches Element, was bei *Suphunibal* und *Iddibal Tapapius* nicht der Fall ist.

8447 cf. schon hier oben 786.

8448 Zur Funktion eines *patronus coloniae* cf. A. W. Lintott, DNP 9, 2000, 423, *s. v.* Patronus, D.

8449 Unsicher ist, ob die in CIL XI 1348 genannte *crypta* zum Theater gehörte und wer der dort genannte *Titinius* war (anders Frova 1980, 22).

8450 Kadioğlu, Die Scaenae frons a. O. (oben Anm. 511) 144, no. 7, auch no. 8f.

8451 Zur Stephanephorie cf. K.-W. Welwei, DNP 11, 2001, 956 *s. v.*

8452 Zu den Problemen, welche mit der fragmentarischen Stifterinschrift verbunden sind, cf. den Katalogteil *s. v.* Miletos, Theater.

8453 Zur Person und zur Laufbahn C. Zaccaria, La carriera di Quintus Petronius Modestus, in: Verzàr-Bass, Trieste a. O. (oben Anm. 3415) 141–145.

haus von Messene wurde vom Kaiserpriester und Helladarchos *Tiberios Klaudios Saithidas* gestiftet. In Tusculum hat möglicherweise der Konsul des Jahres 17 n. Chr. *C. Caelius Rufus* noch als Ädil, zusammen mit *C. Caninius Rebilus*, das Theater geweiht[8454]; eine besondere Beziehung zur Stadt wird hier jedoch nicht deutlich. Für das Theater von Amastris ist als Stifter mit guten Gründen *C. Iulius Aquila*, *praefectus fabrum* vermutet worden; eine Verbindung des Stifters mit der Stadt, auch wenn dieser eine andere Person gewesen sein sollte, ist jedenfalls gegeben, denn im Theater wurde im Jahr 98 n. Chr. eine Ehrenstatue für eine Nachfahrin aufgestellt, mit dem ausdrücklichen Hinweis, dass ein älterer Verwandter das Theater gestiftet habe[8455]. Nicht mehr zu erkennen ist, welche Beziehung zur Stadt die beiden Offiziere hatten, welche in Savaria eine durch einen Brand beschädigte *crypta* restaurieren liessen; unsicher bleibt auch, ob diese Teil des Theaters war.

Um 385 n. Chr. hat wohl der *praefectus annonae Ragonius Vincentius Celsus* in der Orchestra des Theaters von Ostia eine Kolymbethra mit den nötigen zusätzlichen Anlagen einrichten lassen. Für eine Reihe weiterer Bauten sind spätantike Restaurierungen bezeugt, welche in der Regel von den Proconsuln der Provinz veranlasst wurden; wer jeweils für die Bezahlung aufkam, wird meist nicht deutlich[8456]. In Ephesos hat die Stadt aus eigenen Mitteln und mit Hilfe weiterer vom Proconsuls *Tineius Sacerdos* beschaffter Gelder nach 200 n. Chr. das Sonnensegel reparieren lassen. Im 4. Jahrhundert hat der Proconsul von Asien *Messalinus* das ephesische Theater restaurieren lassen[8457]. In Sufetula hat nach Aussage einer sehr fragmentarischen Inschrift ein namentlich nicht bekannter Statthalter der *provincia Valeria Byzacena* nach 295 n. Chr. nicht genauer bekannte Arbeiten im Theater durchgeführt[8458]. Im grossen Theater von Sparta sind die Aktivitäten des Proconsuls *P. Ampelius* in das Jahr 359 n. Chr. datiert, für welche öffentliche Gelder herangezogen wurden[8459]. Der Proconsul von Africa 379–383 n. Chr. *Virius Audentius Aemilianus* hat im Theater von Carthago *redintegrationem theatralibus signis adhibuit*; im Einzelnen wird nicht deutlich, wie weit diese Arbeiten gingen, doch scheint es um eine Restaurierung der Bildwerke gegangen zu sein. In Madauros hat ein *curator rei publicae*[8460], dessen Name nicht erhalten ist, im Jahr 399/400 auf eigene Kosten verschiedene Wiederherstellungsarbeiten in der Stadt ausführen lassen, darunter auch am *proscaenium* des Theaters; wie die Bezahlung erfolgte, wird wegen der Lückenhaftigkeit der Inschrift nicht deutlich. In Katane fiel eine letzte inschriftlich bezeugte Restaurierung des Statuenschmucks im Theater durch einen *Merulus*, welcher den Titel *spectabilis consularis provinicae Siciliae* trägt, ins mittlere oder späte 5. Jahrhundert n. Chr.[8461]. Noch im 5. oder 6. Jahrhundert n. Chr. liess die Stadt Side auf eigenen Kosten durch einen *comes Phronton*, ehemaligen Proconsul und *pater civitatis*, Reparaturarbeiten im Theater ausführen. Nicht gesichert ist die Identität des *Neratius Palmatus*, welcher im 3. Jahrhundert n. Chr. oder später die *scaenae frons* des grossen Theaters in Syrakusai erneuern liess[8462]. Diese Zeugnisse zeigen, wie lange manche Theaterbauten noch unterhalten wurden und offensichtlich auch in Funktion geblieben sind[8463]. Der Einbau einer Arena im Theater von Clunia im Jahr 169 n. Chr. geht auf den Aedil *G. Tautius Semanus* zurück.

Stiftungen von Privaten

Eine grössere Gruppe von Stiftungen im Zusammenhang mit Theatern bilden diejenigen von Privatpersonen. Unter den im Folgenden aufgeführten Namen können sich allerdings auch Personen befinden, deren politische und soziale Position wegen des ungenügenden Erhaltungszustands der Stiftungsinschrift unbekannt bleibt. Auch wenn die Stiftung nicht vom Träger eines Amts ausgeht, kann davon ausgegangen werden, dass es sich jeweils um eine höher gestellte

8454 Eine Verbindung der auf vier Gebälkstücken angebrachten Inschriften CIL XIV 2622. 2623 mit dem Theater ist nicht ganz gesichert. cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.* Tusculum, Theater.

8455 Für die Einzelheiten cf. den Katalogteil *s. v.* Amastris, Theater.

8456 In der späten Kaiserzeit wurden Bauaufgaben der Städte ganz allgemein oft von kaiserlichen Beamten übernommen, cf. für Italien Jouffroy 170. Seit 374 n. Chr. standen den Städten ein Drittel ihrer ehemaligen, vom Staat konfiszierten Einkünfte wieder zur Verfügung, cf. Jouffroy 170 mit Anm. 257; Nollé, IK 44 a. O. (oben Anm. 6144) 468 mit weiterer Literatur in Anm. 29.

8457 Merkelbach/Nollé u. a., IK 16 a. O. (oben Anm. 6796) 29f., no. 2043f. M. Donderer, Die Architekten der späten römischen Republik und der Kaiserzeit. Epigraphische Zeugnisse (1996) 289f., C 5.

8458 Die Gouverneure beschränkten sich manchmal darauf, die Arbeiten zu veranlassen, cf. Jouffroy 312 zu *Publilius Caeionius Caecina Albinus*. Die Finanzierung erfolgte dann aus anderer Quelle, wohl meist durch die Städte.

8459 Finanzierung ἀπὸ τῶν πολειτικῶν προσόδων διὰ τοῦ λογιστοῦ); der λογιστῆς ist nach Liddell-Scott-Jones *s. v.* mit dem *curator rei publicae* gleichzusetzen, also ein kaiserlicher Beamter.

8460 Zu diesem Titel cf. hier oben 791, Anm. 8433.

8461 AE 1956, 237, no. 259; Zur Inschrift und ihrer Datierung im Einzelnen Wilson, Sicily under the Roman Empire a. O. (oben Anm. 3267) 70. 332, Abb. 283.

8462 Möglicherweise ist er mit einer Persönlichkeit des frühen 5. Jahrhunderts identisch, welche in Rom bekannt ist. cf. den Katalogteil *s. v.* Syrakusai, grosses Theater.

8463 Zur Lebenszeit der Theaterbauten in den einzelnen Gebieten des Imperiums cf. oben 554. 663 und sonst zu den jeweiligen Kapiteln.

Persönlichkeit gehandelt hat, die in der Regel der lokalen Oberschicht entstammte. Die Stiftungen erfolgten im Allgemeinen durch direkte Zahlungen. Einige Male handelte es sich aber auch um die Vollstreckung von Testamenten, wie in Aspendos, Faleria und Vasio oder um Legate, wie in Didyma, Patara und Trebiae.

Stiftungen von Privatpersonen in der Kaiserzeit sind in den Städten Amastris (Odeion), Ameria[8464], Aphrodisias (Theater), Aspendos, Athenai (Odeion des Herodes Atticus), Aurgi, Babylon[8465], Boutae, Brioratum, Carthago Nova, Casinum, Castulo, Concordia, Didyma, Ephesos (Odeion beim Staatsmarkt), Faleria, Forum Segusiavorum, Gerasa (Südtheater), Hermokapeleia, Interamna Nahars[8466], Italica, Kanatha, *Kfer*, Korinthos (Theater?)[8467], Korinthos (Odeion), Leptis Magna, Libarna, Malaca, Mirebeau, Myra, Nemausus, Nemi, Nersae, Nikaia (Iznik), Nisa, Nysa (Odeion), Olisipo, Patara, Pergamon (Asklepieion), Perge (?), Pinna, Saepinum, Segobriga[8468], Seleukeia in Pamphylien, Siarum, Side, Skythopolis, Spoletium, Tlos, Trebenna, Troia (Theater C), Volcei und Xanthos belegt[8469]. Darunter sind auch Freigelassene wie in Aphrodisias und Aurgi.

Nicht selten sind ganze Theaterbauten, darunter auch sehr grosse, von Privatpersonen errichtet und bezahlt worden, so das gut erhaltene und recht grosse Theater von Aspendos. Das Theater wurde zwischen 161 und 168 n. Chr. nach dem testamentarischen Willen ihres Vaters *A. Curtius Crispinus* von *A. Curtius Crispinus Arruntianus* und *A. Curtius Auspicatus Titinnianus* fertig gestellt und den heimischen Göttern sowie dem Haus der Augusti geweiht. Der Anlass für die Stiftung wird in der Inschrift nicht genannt. Etwas kleiner ist das Odeion des *Herodes Atticus* in Athenai, welches in seinen Dimensionen jedoch die Mehrzahl der offenen Theater übertrifft. *Herodes Atticus* stand zwar dem Kaiserhaus nahe[8470], hat den Bau aber als Privatmann dem Andenken an seine verstorbene Frau *Regilla* geweiht, wie Paus. VII 20,6 berichtet. Ein grosser Bau ist auch Carthago Nova, an dessen Errichtung müssen wohl mehrere Personen als Stifter beteiligt gewesen sein[8471]. Auch der Grossbau in Myra[8472] war wohl eine private Stiftungen. Unter den mittelgrossen und kleinen Theatern sind Boutae[8473], Faleria[8474], Kanatha[8475], Kfer[8476], Libarna[8477], Nisa[8478], das Theater im Asklepieion von Pergamon[8479] sowie die Theater in Seleukeia in Pamphylien[8480], Skythopolis[8481], Tlos[8482] und Trebenna[8483] sowie die Odeia in Amastris, Ephesos[8484] und Nysa private Stiftungen. Wie die aus Stein errichteten *loca spectaculorum* in Aurgi und Siarum aus nachaugusteischer Zeit aussahen, bleibt offen; das Baumaterial zeigt

8464 Die Stiftung geht möglicherweise noch in die republikanische Zeit zurück, cf. hier oben 785f.

8465 Die Stifterinschrift des Dioskurides wird teilweise auch hellenistisch datiert, cf. den Katalogteil *s. v.* Babylon.

8466 Die Stiftung geht möglicherweise noch in die republikanische Zeit zurück, cf. hier oben 785.

8467 Über die soziale Stellung des *M. Antonius Antoni*[... ist nichts bekannt. cf. Sturgeon, Dedications of Roman Theaters a. O. oben Anm. 8291) 413 mit Anm. 13. Kent, Corinth 8, 3 a. O. (oben Anm. 8426) no. 221. 346.

8468 Die monumentale Stifterinschrift befand sich an der Bühnenfront. Da sie unvollständig ist, bleibt offen, ob sich die Stiftung nur auf diese oder auf das ganze Theater bezogen hat.

8469 Zu den Belegen im Einzelnen cf. jeweils den Katalogteil *s. v.*

8470 Zu Herodes Atticus cf. E. Bowie, DNP 5, 1998, 463f., *s. v.* Herodes [16].

8471 Die Bauinschrift bezieht sich auf Teile der Cavea: *[C. P]lotius Cis[si l. Princeps insulis empti]s cryptam et porticum d(e) s(ua) p(ecunia) fecit*.

8472 Die spärlichen Reste der Bauinschrift (ὅκοθεν = aus eigenen Mitteln) deuten nach J. Borchhardt, Myra. Eine lykische Metropole, IstForsch 30, 1975, 58 mit Taf. 22, A. C. D. auf einen privaten Stifter hin.

8473 Die Verbindung der Inschriftreste mit dem Theater ist nicht gesichert, cf. den Katalogteil *s. v.*

8474 In *Q. Allius Rufus*, der CIL IX 5441 genannt ist, wird einer der Bauherren des Theaters vermutet, cf. den Katalogteil *s. v.* Faleria.

8475 Markos Oulpios Lysias hat für den Bau 10 000 Denare gestiftet. Damit waren allerdings wohl kaum die ganzen Baukosten abgedeckt, cf. unten Anm. 8561.

8476 Die Inschrift ist nur fragmentarisch erhalten. Unter den Stiftern ist ein *F(lavius)*.

8477 Die Zugehörigkeit von CIL V, 2 7427 mit dem Stifternamen des *Atilius Bradua* zum Theater ist nicht gesichert, aber wahrscheinlich.

8478 Stifter des Theaters und des Proskenions sind zwei Bürger der Stadt, welche ohne Angabe einer öffentlichen Funktion sind.

8479 Offen ist, ob der am Gebälk der Bühnenfront genannte Privatmann, dessen Name nicht erhalten ist, das ganze Theater oder nur die *scaenae frons* gestiftet hat.

8480 Zum Problem der Interpretation der Fassadeninschrift als Stifterinschrift cf. den Katalogteil *s. v.* Seleukeia in Pamphylien.

8481 Die Weihinschrift auf einem Altar für Dionysos im Theater wird als Dedikationsinschrift interpretiert. Stifter war dann Absalom, Sohn des Zenodoros.

8482 In einer nur unvollständig erhaltenen Inschrift sind mehr als 50 Stifter genannt.

8483 Das nach seiner Architektur ungewöhnliche Bauwerk wird in der Stifterinschrift der Aurelioi, Bürger der Stadt Trebenna, als Ekklesiasterion bezeichnet. Wegen seiner eher geringen Grösse ist er als Versammlungsort einer Volksversammlung allerdings wenig geeignet.

8484 Hier tritt in der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. das Ehepaar *P. Vedius Antoninus* und *Flavia Papiana* als Stifter auf. *P. Vedius Antoninus* ist auch sonst als Wohltäter von Ephesos bekannt. cf. zu ihm R. Meriç u. a., Inschriften von Ephesos 7, 1, IK 17, 1 (1981) 89 (Stammtafel Vedius (3).

jedoch an, dass es sich zumindest in Siarum um ein dauerhaft errichtetes Bauwerk aus 100 Steinblöcken gehandelt hat[8485].

Andernorts wurden Theater auf Kosten privater Stifter ausgebaut oder erneuert. So hat *Herodes Atticus*, wie Paus. II 3,6 und Philost. soph. II 551 überliefern, das Odeion in Korinthos in Marmor erneuern lassen. Dank mehreren Inschriftzeugnissen lässt sich im Theater von Aphrodisias der Bau und Umbau besonders gut verfolgen. Wohl im Jahr 28 v. Chr. liess *C. Iulius Zoilos*, ein Freigelassener des Octavian, das Proskenion des hellenistischen Typus errichten. *Aristokles Molossos* hat später Arbeiten im Koilon finanziert[8486]. Ein weiterer Stifter, *Tib. Claudius Zelos*, hat im 2. Jahrhundert n. Chr. die Einrichtung einer Arena bezahlt, und zur Zeit des Caracalla ist ein weiterer Stifter, *M. Aurelius Menestheus Skopas*, für die Marmorverkleidung des Arenapodiums aufgekommen. Besonders häufig sind Stiftungen bezeugt, die das Bühnenhaus und den Bühnenbereich betrafen. Nicht näher spezifiziert ist die Verwendung eines Legats von 10 000 Denaren 'für den Theaterbau', welches ein Melanthios für das Theater in Didyma gestiftet hat.

Die Stiftungen in Babylon[8487], in Brioratum, in Ninatiacum[8488], in Olisipo[8489], im Theater C von Troia[8490] und in Vasio betreffen die Bühne, welche als προσκήνιον oder *proscaenium*[8491] bezeichnet wird; die Stiftungen in Concordia[8492], Hermokapeleia[8493], Italica[8494], Leptis Magna[8495], im Theater von Messene[8496], in Patara[8497], Side[8498] und Spoletium[8499] waren für die *scaenae frons* bestimmt. Im Einzelnen ist nicht immer deutlich, ob es sich um einen Neubau oder doch eher um eine Erneuerung in prachtvollerer Art und in kostbarem Material gehandelt hat. In Casinum geht die Erneuerung der Bühnenfront in Marmor in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. auf *Ummidia Quadratilla* zurück[8500], welche dort auch das Amphitheater gestiftet hat. Es ist vermutet worden, dass sie dabei Arbeiten ihres Vaters *C. Ummidius Durmius Quadratus* weitergeführt hat, welcher in der unvollständigen Inschrift genannt wird und als Stifter des Theaters mit einer erhaltenen Porträtstatue im Typus des auf Lysipp zurückzuführenden Sandalenbinders geehrt worden wäre, welche im Bereich des Bühnenhauses gefunden worden ist[8501]. In Segobriga ist die *scaenae frons*, wo die fragmentarisch erhaltene Stifterinschrift angebracht war, möglicherweise aber das ganze, zeitlich einheitliche Theater von den Angehörigen der führenden lokalen Familie der *Octavii* der Stadt gestiftet worden[8502].

In Ikonion haben *Q. Eburenus Maximus*[8503], der oberster Augustuspriester gewesen war, und seine Söhne in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. die ersten Reihen des Koilons gestiftet; für den selben Bau hatte Kaiser Nero, wie schon erwähnt. den Bühnenkomplex finanziert. Im Südtheater vom Gerasa wurde hat ein Veteran seiner Vaterstadt einen *cuneus* gestiftet. In Nikaia (Iznik) sollten u. a. die *porticus in summa cavea* und die seitlichen *basilicae*

8485 cf. dazu auch Melchor Gil, Teatro y evergetismo a. O. (oben Anm. 8434) 69.

8486 Zur Frage des zeitlichen Verhältnisses zwischen dem Bühnenhausbereich und dem Koilon cf. den Katalogteil *s. v.* Aphrodisias, Theater.

8487 Zur Frage der Datierung der Inschrift des Dioskurides cf. hier oben und den Katalogteil *s. v.*

8488 CIL XIII 3450 nennt das von *L. Magius Secundus* gestiftete *proscaenium*, das zu einem gallo-römischen Theater gehört haben wird.

8489 Hier gehört auch die Erneuerung der Orchestra zur Stiftung.

8490 Mit dem in der Inschrift genannten Proskenion könnte auch hier das ganze Bühnengebäude gemeint sein. Die Weihinschrift ist auf dem Architrav einer *aedicula* angebracht, welche zur *scaenae frons* gehört hat.

8491 Der Begriff προσκήνιον und *proscaenium* wird offenbar nicht einheitlich verwendet und kann auch die Bühnenfront meinen. Zu einer möglichen umfassenderen Bedeutung von Proskenion cf. den Katalogteil *s. v.* zu Leptis Magna und Patara, Theater. Die Wörterbücher vermerken eine solche Bedeutung allerdings nicht, cf. etwa H. Georges, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch [8](1916–1919) 2023 *s. v.* cf. auch Liddell – Scott – Jones 1516f. *s. v.* προσκήνιον, wo das Beispiel von Patara genannt, die zutreffende Bedeutung aber nicht erkannt ist. cf. auch Sear RT 7.

8492 Die Inschrift ist auf einem Architravteil der Bühnenfront angebracht. Möglich ist, dass zur Stiftung auch weiteres gehört hat.

8493 Die fragmentarische Inschrift sitzt auf einem Gebälkstück der Bühnenfront, doch kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Stiftung auch weitere Teile, allenfalls auch das ganze Theater umfasst hat.

8494 Erneuerung der Bühnenfront mit zwei Säulen aus Marmor von Karystos durch *M. Cocceius Iulianus*.

8495 Stiftung des *Marcius Vitalis* und *Iunius Galba* von 157/158 n. Chr. Die in Marmor erneuerte *scaenae frons* wird hier als *proscaenium* bezeichnet, cf. dazu im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

8496 Auch hier wird die von *Tiberios Klaudios Saithidas* um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. errichtete Bühnenfront inschriftlich als Proskenion bezeichnet.

8497 Weihung der *Vilia Prokla* im Jahr 147 n. Chr. im Namen ihres Vaters *Quintus Vilius Titianos* und im eigenen Namen.

8498 Es handelt sich um die nicht genauer datierte Stiftung einzelner Säulen aus spätantiker Zeit.

8499 Gestiftet wurde die *scaena*.

8500 cf. im Einzelnen den Katalog *s. v.*

8501 cf. AE 1946, no. 174 und M. Fora, ZPE 94, 1992, 269–273 (Inschrift der Ummidia Quadratilla) (= AE 1992, no. 244). Zur Statue zuletzt A. Cassatella/S. Tanzilli, L'atleta 'di Cassino', in: A. M. Reggiani/M. Sapelli Ragni, Eroi e Atleti. L'ideale estetico nell'arte da Olimpia a Roma a Torino 2006 (Ausstellungskatalog 2006) 117f., 2 Abb.

8502 Cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

8503 cf. R. Cagnat, IGR 3, 1906, 1474.

von Privaten finanziert werden[8504]. In Nersae finanzierten mehrere Personen Arbeiten in der Orchestra, am Podium und an einem *tribunal*. In Saepinum hat ein Stifter [*ca*] *mpum piscinam porticum* hinter dem Bühnenhaus finanziert[8505]. In Thasos haben ein *Heragoras*, Sohn des Euphrillos und seine Gattin *Hispane* im Zusammenhang mit dem Umbau des Theaters in eine Arena die Balustrade mit dem Metallzaum erstellt. In Volcei lässt sich wegen des fragmentarischen Erhaltungszustands der Inschrift der Umfang der Stiftung nicht mehr erkennen, die auf jeden Fall *t]ribunalia* und *gr[adus*, möglicherweise aber auch den ganzen Bau eingeschlossen hat. Bemerkenswert und eher kurios ist schliesslich die Nachricht eines *Ti. Claudius Arucae fil(ius) Capito sacerdos Aug(usti)* aus Forum Segusiavorum in der *Gallia Lugdunensis*, er habe das von *Lupus Anthi f.* aus Holz errichtete Theater durch ein solches aus Stein ersetzt; es wird sich um einen Bau des gallo-römischen Typus gehandelt haben[8506]. Die Form der in Aurgi und Siarum gestifteten *loca spectaculorum* ist im Einzelnen nicht fassbar[8507]; die Stifter in Aurgi waren zwei Freigelassene, *M. Quintius Rufus* in Siarum war eine Privatperson. Unklar bleibt, ob eine Stifterinschrift in Luna, welche eine *crypta* nennt, mit dem Theater zu verbinden ist[8508]. Fraglich bleibt auch, ob sich eine Weihinschrift aus Pinna auf ein Theater bezieht[8509].

Zur Verschönerung des Baus mit Statuen[8510] trugen Private in den Theatern von Castulo, Faleria, Madauros, im Odeion von Nysa, in Thamugadi und im Theater C in Troia bei. Im Südtheater von Gerasa und im grossen Theater von Pompeii, wohl auch in Nisa, wurden Ehrenstatuen für Stifter und Wohltäter des Theaters im Theater aufgestellt. Eine Statue des Domitian im Theater von Aphrodisias wurde vom Demos geweiht. In Abella[8511] und Nemausus haben Privatpersonen *vela* gestiftet[8512], in Philadelphia (Alaşehir) und im grossen Theater von Sparta die Erneuerung des πέτασος finanziert, womit ein Stoffdach über der Bühne gemeint ist[8513].

Schliesslich sind einige private Stiftungen zu nennen, die im Zusammenhang mit dem Verfall eines Gebäudes oder mit Beschädigungen durch Erdbeben und Brand stehen. *Volusia Cornelia* hat in Nemi[8514] *theatrum vetustate corruptum restituit et excoluit*, wie die Stifterinschrift besagt, welche offenbar über den *valvae regiae* angebracht war. Auch in Vasio war das testamentarisch wieder hergestellte *proscaenium ... vetustate corruptum*. In *Mirebeau* erneuerte *Attia Sacrata* das *proscaenium vetustate coruptum* [sic!], das zu einem gallo-römischen Theater gehört haben wird. Besonders eindrücklich sind die Leistungen des Opramoas von Rhodiapolis, welcher nach dem Erdbeben des Jahres 141 n. Chr. in Lykien grosszügige Geldstiftungen für den Wiederaufbau leistete[8515], darunter auch für die Theater in Myra[8516], Tlos und Xanthos sowie für ein viertes Theater, für welches der Stadtname in der Inschrift nicht erhalten ist[8517].

Auch wenn die Mehrzahl der Stiftungen und Weihungen von Männern vollzogen wird, sind daneben nicht wenige stiftende und weihende Frauen bekannt. Manche werden zusammen mit einem männlichen Partner genannt, andere führen eine Stiftungstätigkeit ihres Vaters weiter, noch andere geben sich als Priesterinnen zu erkennen. Oft jedoch lässt sich den Weihinschriften nichts weiteres über die Person und den Anlass für die Stiftung entnehmen. Das Odeion von Ephesos hat im mittleren 2. Jahrhundert n. Chr. *Flavia Papiana* zusammen mit ihrem Ehemann *P. Vedius Antoninus* geweiht; auch für die griechischen Theater von Chaironeia und Kalymnos sind Weihungen von Ehepaaren bekannt[8518]. In Rusicade hat *Liberia* zusammen mit

8504 So Plin., epist. X 39 (48) 3; cf. auch Traian, a. O. X 40 (49) 1. Ob dies dann auch geschehen ist, bleibt offen.

8505 Die ungewöhnlichen Einrichtungen sind wohl archäologisch nachgewiesen, cf. den Katalogteil *s. v.*

8506 Zu den gallo-römischen Theatern oben 538.

8507 cf. hier oben 543. 795.

8508 Der Fundort der Inschrift ist nicht genauer bekannt. cf. den Katalogteil *s. v. crypta* bezeichnet einen überwölbten Gang oder Korridor in verschiedenen architektonischen Kontexten.

8509 cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

8510 Zur Aufstellung von zwei Statuen des Genius der Vaterstadt und der heiligen Annona in Rom im Theater von Rusicade durch den Augur *M. Aemilius Ballator* cf. schon oben 790.

8511 Der Stifter *N. Plaetorius Onirus* war *augustalis biselliarius honoratus ornamentis decurionalibus*, aber offensichtlich kein Magistrat, sondern wohl ein Freigelassener.

8512 Allgemein zur *vela*-Einrichtung oben 755–763.

8513 cf. dazu oben 28 mit Anm. 74 und 516 mit Anm. 5233.

8514 Zur Frage, ob es sich um ein Villentheater oder um einen Teil des Heiligtums der *Diana Aricia* gehandelt hat, was angesichts der Stiftungsinschrift wohl wahrscheinlicher ist, cf. den Katalogteil *s. v.*

8515 cf. die Zusammenstellung der Bauten und Summen bei J. J. Coulton, JHS 107, 1987, 172, Tabelle 1 l., dort 175f. auch zu anderen grosszügigen Stiftern, welche jedoch mit Ausnahme von Iason von Kyaneai keine Theater bedacht haben. Ausführlich zur grossen Inschrift des Opramoas von Rhodiapolis zuletzt Ch. Kokkinia, Die Opramoas-Inschrift von Rhodiapolis (2000).

8516 Während feststeht, dass Opramoas seine Beiträge auch bezahlt hat, wird in der Inschriftquelle bei R. Cagnat, IGR 3, no. 704, II A 15 nur festgehalten, dass Iason von Kyaneai die Summe von 10 000 Denaren in Aussicht gestellt hat, doch kann man wohl davon ausgehen, dass diese dann auch bezahlt worden sind.

8517 Die Stelle wird oft auf das Theater von Limyra bezogen, doch bleibt dies blosse Vermutung. Das Theater von Limyra ist wohl später zu datieren. cf. dazu den Katalogteil *s. v.* Limyra.

8518 cf. hier oben 784.

ihrem Bruder *Liberalis Iunior* das Theater weiter ausschmücken lassen, möglicherweise im Auftrag oder auf Grund des Testaments ihres Vaters, welcher in der unvollständig überlieferten Inschrift ebenfalls genannt war. Als Weihende in Lagina treten ein Priester und eine Priesterin auf[8519], doch bleibt offen, ob sie in einem verwandtschaftlichen Verhältnis zueinander standen. Das Theater von Patara wurde von *Vilia Prokla* auch im Namen ihres Vaters *Quintus Vilius Titianos* geweiht. Auch die Aktivitäten der *Ummidia Quadratilla* in Casinum standen wohl in der Nachfolge ihres Vaters *C. Ummidius Durmius Quadratus*[8520]. In Faleria hat *Antonia Picentina*, Priesterin der *Diva Faustina*, im Theater Statuen gestiftet. Die Stifterin des Theaters von Calama *Annia Aelia L. fil. Restituta* war Kaiserpriesterin auf Lebenszeit. In Suessa trat *Matidia Minor*, eine Angehörige des Kaiserhauses, als Stifterin der in Marmor erneuerten Bühnenfront auf.

Daneben steht eine ganze Reihe von Stiftungen von Frauen, über welche nichts Näheres bekannt ist, auch wenn angenommen werden kann, dass sie eine irgendwie prominente gesellschaftliche Stellung innehatten[8521]. Wohl noch republikanisch ist die Stiftung wahrscheinlich des ganzen Theaters in Consilinum durch *Plotia Rutila* zu datieren, für welche die Decurionen ihr Einverständnis gegeben hatten[8522]. In Leptis Magna ist der Theatertempel von *Suphunibal*, Tochter des *Annobal Ruso*, einer Frau mit punischem Namen und punischer Abstammung gestiftet worden, die diesen aber nicht selber geweiht hat[8523]. Das *proscaenium* von Brioratum hat eine *Camulia Attica* erbaut, dasjenige des Theaters C in Troia eine Frau wohl mit dem Namen Ἀρι]στονόη. Für die Wiederherstellung des völlig zerstörten Theaters in Nemi ist *Volusia Cornelia* aufgekommen, für *Mirebeau Attia Sacrata*. In der sehr fragmentarischen Stiftungsinschrift von Volcei[8524] erscheint der abschliessende Buchstabe ...]*a* eines Namens; möglich ist, dass auch hier eine Frau als Stifterin auftrat, doch gibt es natürlich auch nicht wenige lateinische männliche Namenselemente, die auf *-a* enden.

Weitere Stiftungen

Eine grössere Anzahl weiterer Inschriften betrifft Stiftungen in Theatern, für welche der Erhaltungszustand der Zeugnisse keine Rückschlüsse auf die Stifter und Weihenden erlaubt, doch lassen sich manchmal andere Informationen, insbesondere bezüglich der gestifteten Teile des Baus gewinnen[8525]. Dies gilt für die Theaterbauten in Acinipo, Althiburus, für das Theater in Anemurion, Antipolis, das Odeion in Aphrodisias, für Aquae Cutiliae, Ariminum, Augustodunum, Baelo, Beda, Bithynion, Caere, Carthago Nova, für das Odeion in Carthago, für Diokaisareia, Eporedia, Falerii Novi, für das Nordtheater von Gerasa, für Hyllarima, *Kocaaliler* (?), Kurion, Laodikeia Katakekaumene, Mogontiacum, Mons Fereter, Mopsuhestia, Narbo, Parma, für das Theater in Philadelphia (Amman), für Philippopolis (Plovdiv)[8526], Sarnus, Scolacium, Selge, Siarum, Tarraco, Uthina, Vasio, Verona und für das Odeion in Vienna. Im Theater von Selge sind an den Analemmata *tabulae ansatae* für eine Stifterinschrift vorbereitet worden[8527], doch wurde diese nicht ausgeführt. Die vermutliche Weihinschrift in *Kocaaliler* ist bisher nicht gelesen worden[8528]. Für die folgenden Theater lassen sich der erhaltenen Inschrift zusätzliche Informationen entnehmen. In Antipolis war das ganze Theater genannt, welches von nicht mehr zu fassenden Massnahmen betroffen war. In Aquae Cutiliae wird *sc]aena*m et *prosc[ae]nium* et *por[ticu*m genannt, die wohl ein unbekannter Stifter errichten oder restaurieren liess. In Baelo sind geringe Reste der mit Metallbuchstaben in den Boden vor dem *pulpitum* eingelassenen Weihinschrift gefunden worden; Bauherren waren daher wohl eine oder mehrere Magistratspersonen. In Carthago nennt die Weihinschrift das *odeum*. In Laodikeia Katakekaumene erwähnt die nur teilweise sichtbare Inschrift *porti]cus theatri spli[*...; wie das letzte Wort zu ergänzen ist, bleibt offen. Das mit einem Theater in Mons Fereter verbundene Dokument[8529] nennt ... *theatrum marmoribus*

8519 cf. schon hier oben 792.

8520 cf. hier oben.

8521 Griechische Theater oder Teile davon, die von einer Frau allein gestiftet worden wären, sind nicht bekannt. In der Stifterinschrift für das Theater von Zea im Peiraieus treten die Männer als Vertreter von Frauen und Kindern auf. cf. hier oben 780.

8522 cf. schon hier oben 786, Anm. 8366.

8523 cf. hier oben 554.

8524 cf. V. Bracco, InscrIt III 1 (1974) 26: *...]a Sal[... scaenam? t]ribunalia gr[adus] s(ua) p(ecunia)*.

8525 Zu den Belegen im Einzelnen cf. jeweils den Katalogteil *s. v.* Auf allenfalls erhaltene Angaben zu den Personen und Gruppen, denen der Bau geweiht war, wird unten im Zusammenhang mit den Dedikationen eingegangen.

8526 Die Inschrift ist jetzt publiziert, cf. N. Sharankov, ZPE 151, 2005, 237-242, no. 2 (Bauinschrift) (= SEG 55, 2005, 762f.), der Name Traians mit der Titulatur wird genannt.

8527 Eine gut zu vergleichende Anbringung findet sich bei der Inschrift der *Vilia Prokla* im Theater von Patara.

8528 cf. dazu den Katalogteil *s. v.*

8529 Die Herkunft der Inschrift von diesem Ort ist auch in Zweifel gezogen worden, cf. den Katalogteil *s. v.*

ornatum ... . Aus Narbo ist eine sehr fragmentarische und nur teilweise verständliche Inschrift bekannt, die von einer Geldstiftung von 53000 Sesterzen möglicherweise für die Ausschmückung des Theaters mit Bronzestatuen berichtet. Eine Inschrift aus Parma nennt die *scaena* des Theaters. In Scolacium ist die Erneuerung eines *cuneus* durch 50 *seviri augustales* bezeugt[8530]. In einer Inschrift aus Thabora sind *ludi* anlässlich der Einweihung eines Gebäudes durch den Stifter bezeugt; die Verbindung mit einem Theater ist jedoch nicht gegeben. In Verona sind nicht genauer zu fassende Restaurierungsmassnahmen belegt. In Vienna nennt der Rest der Bauinschrift das *odeu[m*.

Der Anlass für eine Stiftung

Nachdem bisher ausführlicher von den Bauherren und Stiftern und den von ihnen gestifteten Theatern, Theaterteilen, Statuen und weiterem und von den Beiträgen an Ausbauten und Restaurierungen die Rede war, sollen im Folgenden einige weitere Aspekte beleuchtet werden. Auffällig ist, dass wenig darüber zu erfahren ist, was die Stifter zu ihrer Stiftung bewogen hat[8531]. Sicherlich war jede Stiftung in der Folge mit Ehrenbezeugungen verbunden, welche dem Stifter zustanden; die Beispiele für Ehrenstatuen für Stiftungen im Theater sind bereits genannt worden[8532]. Aber weshalb hat ein Stifter für seine Stiftung gerade einen Theaterbau gewählt? Wurden damit Wünsche der Öffentlichkeit oder der Stadtregierung aufgenommen? Das *theatrum Pompei* in Roma war eine Beuteweihung in republikanischer Tradition; auch noch das Odeion von Caesarea Maritima des Vespasianus dürfte in derselben Tradition zu verstehen sein.

Dreimal wird als Grund für die Stiftung für ein Theater die Verleihung eines lebenslänglichen Priesteramts (*flamonium perpetuum*) durch die Stadt genannt. Dies ist der Fall in Madauros[8533] und in Thugga, und auch für den Bau in Thabora, bei welchem allerdings, wie erwähnt, offen bleibt, ob es sich um ein Theater gehandelt hat. In Ammaedara wird nur das Priesteramt ohne den Zusatz auf Lebenszeit genannt. Mit der Formel *ob honorem* wird angezeigt, dass es sich bei diesen Stiftungen um *summae honorariae* handelt[8534]. Wenn die Stiftung, wie in Madauros[8535], in Thugga[8536] und auch in Calama, wo die Stifterin das Amt einer lebenslänglichen Kaiserpriesterin innehatte, den Bau eines ganzen Theaters umfasst, ist deutlich, dass die Stifter weit über die Pflichtsumme hinaus Mittel zur Verfügung gestellt haben, auch wenn darauf in den Inschriften nicht immer hingewiesen ist; die Verleihung des Amts wurde von ihnen offenbar wirklich als Ehre verstanden. In Calama wird die gesamte Stiftung als über die Pflichtsumme hinausgehend bezeichnet[8537]. In Madauros und in Calama sind die gesamten Summen, 375 000 Sesterzen bzw. 400 000 Sesterzen, in den Inschriften auch aufgeführt. Der Stifter in Ammaedara hat verschiedene einzelne Summen zur Verfügung gestellt, die genau ausgewiesen sind; davon fallen 5000 Sesterzen für das Theater ab[8538]. Gesagt wird in derselben Inschrift aber auch, dass für *honores sacros* über die Pflichtsummen hinaus Beiträge geleistet wurden. Der Stifter *C. Annius C. f. Qu*[... in Rusicade gibt als Grund für seine Geldstiftung seinen *decurionatus* und *pontificatus* an und setzt für jedes Amt eine eigene Summe ein; seinen Beitrag von 20 000 Sesterzen und auch einen grösseren Beitrag für das Amphitheater bezeichnet er ausdrücklich als Zusatzleistung über die Pflichtsummen hinaus[8539]. In Aurgi haben zwei Freigelassene für die Wahl als *seviri augustales*, welche ihr *patronus* in die Wege geleitet hatte, *ob honorem loca spectaculorum* gestiftet[8540]. In Ulubrae hat sich der Stifter [*Gn. D*]*omitius* [...]*carpus* für die Wahl in dasselbe Amt dagegen mit *ludi* begnügt, für welche er 2000 Sesterzen zur Verfügung gestellt hat.

Bei den in den Inschriften genannten Baumassnahmen handelt es sich neben Neubauten nicht selten um Umbauten und Restaurierungen, was den Texten aber oft nicht zu entnehmen ist. In einigen Fällen lässt sich jedoch erkennen, was der Anlass für eine Restaurierung war. Soweit private Stiftungen für Erneuerung sorgten, ist darauf bereits hingewiesen worden[8541]. Im Folgenden wird die Art der eingetretenen Zerstörung in den Blick genommen. Insbesondere aus Roma ist bekannt, dass mehrfach grosse Stadtbrände

8530 cf. dazu den Kommentar von Lazzarini, in: Spadea, Skylletion a. O. (oben Anm. 3051) 62 zu no. 4.

8531 Anders war dies im Fall der provisorischen Holztheater in Roma, welche jeweils für den bestimmten Anlass der Aufführungen errichtet und danach wieder abgebrochen wurden. cf. im Einzelnen oben 268–276.

8532 cf. hier oben 797.

8533 Die Weihinschrift ist hier allerdings weitgehend ergänzt.

8534 Dazu hier oben 792 und für das Folgende insbesondere Jouffroy 235f.

8535 cf. ILAlg I, 2121.

8536 cf. CIL VIII 26606.

8537 CIL VIII 5365, 4f.: *pollicitationis*. Zur Terminologie für die zusätzlichen, über die im Voraus festgesetzten *summae honorariae* hinausgehenden Beträge cf. Jouffroy 235f.

8538 cf. ILTun 460.

8539 cf. ILAlg II, 34: *pollicitus*.

8540 cf. Melchor Gil, Teatro y evergetismo a. O. (oben Anm. 8434) 68.

8541 cf. hier 788. 790f. 793f. 800f. 804–87.

Renovationsarbeiten notwendig gemacht haben. Das *theatrum Balbi*, wurde durch den grossen Brand 80 n. Chr. beschädigt[8542] und danach wiederhergestellt. Das *theatrum Pompei* wurde mehrfach von Brandkatastrophen in Mitleidenschaft gezogen[8543], erstmals schon 21 n. Chr. Die Schäden scheinen nicht unbeträchtlich gewesen zu sein, denn die Wiederherstellungsarbeiten dauerten unter Tiberius und Caligula an, erst Claudius konnte den Bau neu weihen. Beim Brand 80 n. Chr. wurde das Theater erneut beschädigt und danach von Titus renoviert. Ein letztes Mal wurde der Bau von Diocletian und Maximian wiederhergestellt, nachdem er vom Brand von 249 n. Chr. betroffen worden war. Auch anderswo sind Reparaturen nach einem Brand bezeugt, so in Savaria[8544] , wo zwei Offiziere für den Schaden aufkamen, und in Augusta Emerita[8545], wo Kaiser Hadrian für den Schaden aufgekommen zu sein scheint.

Im Weiteren sind Erdbebenschäden bezeugt. Das grosse Erdbeben von 141 n. Chr. in Lykien führte zum Neubau oder zur Renovation der Theater in Myra, Tlos und Xanthos sowie eines weiteren Theaters in einer anderen Stadt Lykiens[8546], welche mit Stiftungen des Opramoas von Rhodiapolis und des Iason von Kyaneai wiederhergestellt wurden. Das Theater in Antiocheia am Orontes wurde von einem Erdbeben betroffen, als sich der Kaiser Traian persönlich in der Stadt aufhielt; er ist dann auch für die Wiederherstellung aufgekommen[8547]. In Nuceria ist das Theater nach einem Erdbeben (62 oder 79 n. Chr.) durch Domitian 82 n. Chr. wiederhergestellt worden.

Mehrfach wird in den Stiftungsinschriften angegeben, das Gebäude sei wegen seines Alters zusammengefallen gewesen. Leider ist nicht zu erfahren, weshalb die Stiftung für die Wiederherstellung gerade zu diesem Zeitpunkt oder von dieser bestimmten Stifterpersönlichkeit vorgenommen wurde. Im Fall des Odeions in Cosa, das auf Anweisung des Kaisers Maximinus Thrax wiederhergestellt wurde, ist darauf hingewiesen worden, dass es sich um einen Bau in kaiserlichem Besitz handelte[8548]. Auch bei der Wiederherstellung des *odeum ruina conlapsum* in Gortyn ist eine direkte Einwirkung des Kaisers Traian bezeugt, für welche kein offensichtlicher Grund ersichtlich ist[8549]. Das kleine Theater von Nemi, welches *Volusia Cornelia* wiederherstellen liess, war *vetustate corruptum*, und auch in *Mirebeau* wurde ein *proscaenium vetustate coruptum* (sic!) wiederhergestellt, ebenso in Vasio. In Nola hat die *res publica Nolanorum* in der frühen Kaiserzeit das zusammengefallene Theater (*theatrum* [*collap*]*sum*) mitsamt den Marmorsäulen wiederhergestellt[8550]. Der Grund, weshalb der zur Zeit der Restaurierung kaum schon sehr alte Bau eingestürzt war, wird nicht angegeben; es kann sich um einen Konstruktionsmangel, um einen Erdbebenschaden oder um ein gewalttätiges Ereignis gehandelt haben.

Die Kosten

Die Bedeutung der Stiftungen wurde nicht selten durch die Angabe der aufgewendeten Geldbeträge unterstrichen. So hat der Bau des nicht sehr grossen Theaters von Calama zur Zeit des Marcus Aurelius und des Lucius Verus (161–168 n. Chr.)[8551] 400 000 Sesterzen gekostet. Leider ist die Ausstattung nicht erhalten, sodass davon keine Vorstellung mehr zu gewinnen ist[8552]. Das in severischer Zeit errichtete kleine Theater von Madauros hat 375 000 Sesterzen gekostet. Die nicht erhaltene *scaenae frons* war aus Marmor. Auch die sechs in den Weihinschriften[8553] genannten Ehrenstatuen aus Marmor waren vielleicht im Preis eingeschlossen. Tib. Cl. Flavianus Eudemos hinterliess seiner Vaterstadt Patara nach 124 n. Chr. die beträchtliche Summe von 250 000 Denaren, deren Zinsen für Neubauten und für die Restaurierung bestehender Bauten, darunter das Theater bestimmt waren.[8554] Im Jahr 157/158 n. Chr. liessen *Marcius Vitalis* und *Iunius Galba* die ältere Bühnenfront des mittelgrossen Theaters von Leptis Magna durch eine neue aus Marmor ersetzen[8555]. Von den Gesamtkosten von 500 000 Sesterzen

8542 Dies berichtet Cass. Dio LXVI 24,1–2.

8543 Für die Quellen im Einzelnen cf. den Katalogteil *s. v.*

8544 Allerdings ist nicht sicher, dass die wieder hergestellte *crypta* zum Theater gehört hat, cf. hier oben 794 und den Katalogteil *s. v.*

8545 cf. CIL II 478 aus dem Jahr 135 n. Chr.

8546 Dazu schon hier oben 615, Anm. 6390.

8547 cf. den Katalogteil s. v. Antiocheia (Antakya).

8548 cf. oben 710 und hier oben 786f. 788.

8549 cf. schon oben 704 mit Anm. 7432 und 709 mit Anm. 7494 und für die Einzelheiten den Katalogteil *s. v.* Gortyn, Odeion.

8550 cf. CIL X 1264 und den Inschrifttext oben Anm. 8372.

8551 Zur Datierung cf. den Katalogteil *s. v.*

8552 Was heute zu sehen ist, wurde am Anfang des 20. Jahrhunderts neu aufgebaut. Die jetzt im Theater aufgestellten Skulpturen wurden nicht dort gefunden, sondern waren Teil des im Theater eingerichteten Museums. cf. zu den Ausgrabungen und Restaurierungen im Theater A. Groslambert, L'archéologie algérienne de 1895 à 1915. Les rapports d'Albert Ballu publiés au *Journal Officiel* de la République Française de 1896 à 1916 (1997) 50. 68. 139. 183. 209. 228. 284. 346.

8553 ILAlg I, 2121 und ILAlg I, 2122–2127.

8554 cf. H. Engelmann, in J. Ganzert/K. Piesker, Patara II, 2. Das Theater von Patara (2012) 219–221.

8555 cf. Reynolds/Ward Perkins, Roman Tripolitania a. O. (oben Anm. 59) no. 534. Zuletzt A. Di Vita, JRA 3, 1990, 145f.

übernahm *Vitalis* 200 000 und *Galba* 300 000 Sesterzen. Der Ausbau in Marmor und farbigem Steinmaterial, wie er vor allem im 2. Jahrhundert n. Chr. in manchen Theatern vorgenommen wurde, war wegen des kostspieligen Baumaterials sehr aufwendig[8556]. Die Gesamtsumme, welche Opramoas von Rhodiapolis für den Wiederaufbau nach dem Erdbeben von 141 n. Chr. in Lykien zur Verfügung gestellt hat[8557], war beträchtlich, betrug für die Arbeiten in Myra, Patara[8558], Tlos und Xanthos mindestens 128 000 Denare[8559]. Allerdings ist nur für Xanthos die für das Theater allein bestimmte Summe bekannt, welche 30 000 Denare beträgt. Sonst sind Gesamtsummen genannt, so dass unbekannt bleibt, wie viel davon in Tlos und in Myra jeweils für das Theater bestimmt war, doch können die Beiträge durchaus in der Grössenordnung desjenigen für Xanthos gelegen haben, haben diesen in jedem Fall nicht beträchtlich überstiegen. Für Myra kommt die Stiftung des Iason von Kyaneai hinzu, welcher 10 000 Denare versprochen hat[8560]. Für das kleine Theater in Kanatha aus dem früheren 2. Jahrhundert n. Chr. hat *Markus Ulpius Lysias* 10 000 Denare gestiftet, doch ist damit kaum der ganze Bau finanziert worden[8561]. Das Legat des *Menestheus* für den Bau des eher kleinen Theaters von Didyma betrug 10 000 Denare[8562]; offen ist, ob damit der ganze Bau finanziert werden konnte.

In Rusicade hat der selbe Stifter um 200 n. Chr. zum Dank für die Ehre des *decurionatus* 20 000, für den *pontificatus* 55 000 und zum Schluss nochmals 20 000, insgesamt damit 95 000 Sesterzen bezahlt, was für die Fertigstellung des Theaters ausgereicht zu haben scheint[8563]; es wird sich allerdings nicht um die gesamte Bausumme handeln, sondern nur um Teilbeiträge. Ein weiterer Stifter stellte wohl in severischer Zeit 10 000 Sesterzen *in opus cultumve theatri* zur Verfügung[8564]; auch hier ist nicht genau ersichtlich, wie der Verwendungszweck zu verstehen ist. Wofür die 1000 Denare eines späteren Stifters im Theater von Rusicade bestimmt waren, bleibt offen[8565]. In Narbo sind 53 000 Sesterzen u. a. für den Statuenschmuck im Theater ausgesetzt worden; die fragmentarische Inschrift bleibt in den Einzelheiten aber unklar. Die unvollständig erhaltene Liste von mehr als fünfzig Geldgebern in Tlos[8566] zeigt, dass hier im früheren 1. Jahrhundert n. Chr., ähnlich wie im 2. Jahrhundert v. Chr. für das Theater von Zea im Peiraieus[8567], eine Reihe von Bürgern mit Geldspenden zum Theaterbau beitrugen; die Höhe der einzelnen Beiträge liegt in Tlos zwischen 3000 und 100 Drachmen, die dokumentierte Summe aller Beiträge auf der unvollständig erhaltenen Inschrift liegt bei 26 100 Drachmen. In Ammaedara werden in einer Inschrift des Jahres 198/199 5000 *nummi ad opus theatri rei publicae* gestiftet, der genaue Stiftungszweck wir also nicht definiert. Im Südtheater von Gerasa hat ein Veteran seiner Vaterstadt für 3000 Denare einen *cuneus* gestiftet[8568]. Dies wirft nicht nur ein Licht auf die offenbar Stück für Stück erfolgende Finanzierung eines solchen Bauwerks, sondern spiegelt auch eine Konstruktionsweise, wie sie im unfertig gebliebenen Theater von Magnesia am Mäander konkret beobachtet worden ist[8569]. Ein kleinerer Beitrag von 300 Denaren, der gleichwohl in einer Inschrift festgehalten ist, wurde im Theater im Asklepieion von Messene für die Restaurierung des Logeions zur Verfügung gestellt. Der πέτασος im Theater von Philadelphia (Alaşehir) hat 1000 Denare gekostet. In *Kfer* war die Gesamtsumme für den Theaterbau angegeben, doch ist die Zahl nicht erhalten. In Lagina wurden für die Ausrüstung des Theaters 10000 Drachmen gestiftet[8570]. In Beda umfasst die Stiftung das *proscenium* (sic!) *cum tribunali* wohl eines gallo-römischen Theaters und dazu eine Geldsumme von nur gerade 50 Denare[8571], welche für jährlich durchzuführende Spiele und für die *tutela prosceni* (sic!), also dessen Schutz oder Unterhalt bestimmt waren;

8556 Darauf verweist auch P. Pensabene, Marmi e architettura nel teatro di Taormina, in: Un ponte fra l'Italia e la Grecia. Atti del simposio in onore di Antonino Di Vita, Ragusa 1998 (2000) 213f.

8557 cf. schon hier oben 797 mit Anm. 8515. Eine Geldstiftung von G. Licinnios Longos für Myra hat jedoch nichts mit dem Theater zu tun, cf. den Katalogteil *s. v.*

8558 Hier ist kein Beitrag für das Theater eingeschlossen.

8559 cf. die Zusammenstellung bei J. J. Coulton, JHS 107, 1987, 172, Tabelle 1 l.

8560 cf. schon hier oben 798 mit Anm. 8516.

8561 Das deutlich kleinere und etwa 100 Jahre jüngere Theater in Madauros hat 375 000 Sesterzen gekostet, was fast dem Vierzigfachen der Summe von Kanatha entspricht. R. P. Duncan-Jones, The Economy of the Roman Empire[2] (1982) 77f.; Duncan-Jones, Structure and Scale a. O. (oben Anm. 8368) 177 nimmt für einen mittelgrossen Theaterbau Gesamtkosten von 600 000 oder mehr Sesterzen an.

8562 SEG 58, 2008, 1299. cf. auch den Katalogteil *s. v.*

8563 cf. im Einzelnen CIL VIII 7983 = ILAlg II, 34 und zur Interpretation den Katalogteil s. v.

8564 CIL VIII 7960 = ILAlg II, 5.

8565 cf. CIL VIII 7988.7989 = ILAlg II, 37. 38.

8566 E. Kalinka, TAM II 2 (1930) 208–210, no. 550f.

8567 cf. hier oben 780.

8568 Im hellenistischen Theater von Iasos hat ein Stifter die Restaurierung des Analemmas und der angrenzenden Kerkis bezahlt, cf. hier oben 782.

8569 cf. O. Bingöl, in: Hoffmann/Schwandner, Bautechnik der Antike a. O. (oben Anm. 762) 17–21, Abb. 1–4.

8570 Zur Bedeutung des Einzelzeichens in Text b, 3 cf. den Kommentar zum Passus bei Çehin Sahin, IK 22, 1a. O. (oben Anm. 8196) 63, zu no. 662.

8571 cf. dazu, besonders auch zur Höhe der Summe den Katalogteil *s. v.*

die genaue Bedeutung bleibt offen[8572]. In Patara wird die Höhe der Geldspenden des *Polyperchon* für das Theater nicht beziffert.

Auch wenn die Summen bekannt sind, ist es schwierig, sich eine genauere Vorstellung von der realen Kostengrösse der einzelnen Stiftungen zu machen, welche zudem zeitlich und geographisch nicht einheitlich sind. So bleibt etwa offen, ob der Unterschied in den Baukosten zwischen Calama und Madauros, zwei örtlich und zeitlich nicht allzu weit auseinander liegenden Bauten, auf die Ausstattung oder auf die Geldinflation zurückzuführen ist, bzw. welchen Anteil solche Komponenten haben. Jedenfalls handelt es sich dabei um eher kleinere Bauten, Madauros ist allerdings wesentlich kleiner, trotz der höheren Gesamtkosten[8573]. Zweifellos haben grössere und prächtiger ausgestatte Bauten wesentlich mehr gekostet. Wenn Stifter wie Opramoas von Rhodiapolis, betrachtet man sie für sich, als herausragende Einzelerscheinungen wahrgenommen werden, hat J. J. Coulton doch zeigen können[8574], dass dieser im Rahmen des zeitlichen Umfeldes in Lykien nur eine von mehreren grossen Stifterfiguren war, und auch, dass der Geldaufwand dieser Persönlichkeiten weit hinter demjenigen eines *Herodes Atticus* in Athen zurückblieb. Während sich solche Beobachtungen in Lykien dank einer besonders guten Quellenlage anstellen lassen, scheinen sie für andere Teile des Imperiums bisher nicht möglich zu sein. Doch hat es auch anderswo Persönlichkeiten gegeben, welche sehr umfangreiche Geldbeträge zur Verfügung stellten[8575].

Die Anbringungsorte der Stifterinschriften

Stiftungen, wie sie in diesem Kapitel untersucht werden, wurden nicht aus blosser Selbstlosigkeit gemacht. Wichtig war, dass sie auch gebührend wahrgenommen wurden[8576]. Daher kam dem Anbringungsort einer Weihinschrift die grösste Bedeutung zu. Schon oben[8577] wurde festgehalten, neben dem *balteus*, dem Orchestraboden und dem Gebälk der Bühnenfront sei die Zone über den *aditus*-Zugängen in die Orchestra einer der üblichen und offensichtlich bestens geeigneten Orte für die Anbringung der Bau- und Weihinschriften eines Theaters gewesen. Nach der hier gewonnenen Übersicht über die Inschriftzeugnisse lässt sich dies nun vertiefen und genauer belegen.

Am häufigsten und beliebtesten ist eine Anbringung der Weihinschrift an der Architektur der *scaenae frons*. Hier war eine gute Wirkung gewährleistet, insbesondere auch, wenn die Buchstabengrösse entsprechend der Frieshöhe gewählt wurde. Dabei konnte der Architrav des ersten Geschosses oder auch beider Geschosse verwendet werden. Beispiele für eine Anbringung an der Bühnenfront sind die Inschriften aus Althiburus, Apollonia (Marsa Susa)[8578], Apollonia (Pojani), aus dem Dionysostheater von Athenai, aus Bithynion, aus dem Nordtheater von Gerasa[8579], aus Hermokapeleia[8580], aus dem römischen Theater von Hierapolis, aus Iguvium, Kurion, Laodikeia Katakekaumene, Leptis Magna, Mopsuhestia[8581], Ocriculum, aus dem Theater im Asklepieion von Pergamon[8582], aus denjenigen in Philadelphia (Amman) und in Sparta, aus dem Theater C in Troia[8583] sowie aus Vasio[8584] und Volaterrae.[8585]

Daneben haben alle übrigen Platzierungen weit weniger Gewicht. Inschriften am Proskenion oder *pulpitum* wie im Odeion von Aphrodisias, am Bema des Phaidros im Dionysostheater in Athenai, in Diokaisareia, Italica, Nysa und Sarnus, sind weit seltener und im Einzelnen nicht miteinander zu vergleichen. Inschriften über den *aditus*-Zugängen innen sind belegt in Augusta Emerita, Carthago Nova, Herculaneum, Leptis Magna und Tergeste; vielleicht war die Stifterinschrift auch in

8572 Man könnte vielleicht an einen Schuppen zur Unterbringung einer mobilen Holzbühne denken. Für die *tutela* eines nicht bekannten Gebäudes in Comum hat der jüngere Plinius eine Summe ausgesetzt, cf. CIL V 5262, dazu Jouffroy 139.

8573 cf. dazu auch Duncan-Jones, The Economy a. O. (oben Anm. 8561) 77. Von hohen Baukosten für das zu seiner Zeit noch unfertige Theater von Nikaia (Iznik) spricht auch der jüngere *Plinius*, cf. epist. X 39, 1. Der weitgehend fertiggestellte Bau habe bereits mehr als 10 000 000 Sesterzen verschlungen.

8574 J. J. Coulton, JHS 107, 1987, 171–178, besonders 175.

8575 Beispiele des. 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Italien führt Jouffroy 139 an.

8576 S. Mitchell, HarvStClPhil 91, 1987, 334: Gestiftete Bauten können αἰωνία ὑπόμνησις nach sich ziehen.

8577 cf. oben 385.

8578 Die Inschriftblöcke wurden im *pulpitum* gefunden, cf. Harrison, LibiaAnt, 4. Suppl. a. O. (oben Anm. 581) 168 mit Abb. 4.

8579 Die zweite erhaltene Weihinschrift sass über dem Mitteldurchgang aussen am Bühnenhaus.

8580 Das Gebälkfragment mit der Inschrift dürfte zur Bühnenfront gehören.

8581 Auch hier dürfte das Gebälkfragment mit der Inschrift zur Bühnenfront gehören.

8582 cf. Wiegand, 2. Bericht a. O. (oben Anm. 6310) 26; dort auch zum Text der unvollständig erhaltenen Inschrift.

8583 Zur Anbringung des Architravs mit der Inschrift schon hier oben 798.

8584 cf. CIL XII 1380; dazu de Kisch, in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 136f., Abb. 14.

8585 Ganz unsicher bleibt die Interpretation von zwei einzelnen Buchstaben auf einem Gebälkfragnet in Corduba, cf. im Einzelnen den Katalogteil *s. v.*

Ostia an entsprechender Stelle angebracht[8586]. Diese Art der Anbringung scheint nach dem 1. Jahrhundert n. Chr. nicht mehr vorzukommen, der jüngste Beleg ist Tergeste. Bronzeinschriften im Orchestraboden oder an deren Rand, wie sie in Baelo, Italica und Malaca belegt sind, führen eine spätrepublikanische und frühkaiserzeitliche Tradition für Weihinschriften an grossen öffentlichen Bauten weiter; die Inschrift in Italica ist tiberisch, die beiden anderen spanischen Belege stammen aus dem mittleren 1. Jahrhunderts n. Chr. Man kann auf die technisch entsprechenden Inschriften auf dem Forum Romanum[8587] und auf dem Forum von Saepinum[8588] verweisen. Auch Stifterinschriften auf einem *balteus* sind nicht häufig, die Beispiele sind Acinipo, Boutae und Leptis Magna. Auch Altäre im Theater haben gelegentlich als Träger für die Weihinschrift gedient, wie in Skythopolis. In Carthago Nova und in Leptis Magna wiederholen Altarinschriften teilweise die Informationen auf anderswo angebrachten Weihinschriften.

Es gibt auch weitere Möglichkeiten zur Anbringung einer Bau- oder Stifterinschrift; oft allerdings ist die ursprüngliche Position einer erhaltenen Inschrift nicht mehr zu rekonstruieren. In Augusta Raurica findet sich die Bauinschrift auf dem Abdeckprofil der Wand des ersten *maenianum*. Im Theater von Ephesos sind Inschriften an den Flügeln des Koilons angebracht worden; diese Inschriften betreffen die Errichtung des jeweiligen Flügels[8589], was den Anbringungsort bestimmt hat. Im römischen Theater von Hierapolis bezieht sich eine Inschrift aus hadrianischer Zeit an der *porticus in summa cavea* wohl auf Arbeiten im oberen Koilonbereich, möglicherweise auf den Bauabschluss des Koilons[8590]. In Patara ist die Weihinschrift gut lesbar auf der östlichen Schmalseite des Bühnenhauses neben der Parodos angebracht. In Iguvium stehen die beiden Stifterinschriften auf Schrankenplatten neben dem Eingang zu den *basilicae*, welche in den Inschriften auch erwähnt sind. In Leptis Magna ist ein drittes Exemplar der Stifterinschrift, hier nur in der lateinischen Fassung, aussen über dem Zugang von der Strasse in die südöstliche *basilica* angebracht. Ein Exemplar der Stifterinschrift sass im Nordtheater von Gerasa über dem Mitteldurchgang aussen am Bühnenhaus. Auch in Herculaneum war eine Stifterinschrift aussen an der Cavea angebracht, die genaue Position ist nicht bekannt. Die Weihinschrift auf dem West-*tribunal* scheint sich auf diesen Bauteil zu beziehen[8591]. Im grossen Theater von Pompeii stand eine Weihung unbekannter Art unten im Zentrum der Cavea, daneben ist eine Ehreninschrift für einen der Stifter der augusteischen Erneuerung in die Sitzstufe eingemeisselt[8592]; beiden Stiftern wurden auch Statuen aufgestellt. Die beiden Stifter hatten umfangreiche Erneuerungsarbeiten ausführen lassen und auf Weihinschriften, welche offenbar an den erneuerten Bauteilen angebracht waren, darauf hingewiesen; eine Inschrift scheint am Bühnengebäude angebracht gewesen zu sein, eine weitere fand sich an einem *tribunal* über einem *aditus*, eine dritte an der *crypta in summa cavea*, während die Anzahl und die genaue Position weiterer Inschriften nicht mehr genau zu bestimmen ist. In Nisa steht die Weihinschrift auf dem Postamentabschluss des östlichen Analemmas, der eine Statue trug, vielleicht diejenige des einen Stifters; die Statue des anderen Stifters könnte auf der Gegenseite Platz gefunden haben[8593]. Eine besondere, wohl in den Umständen begründete Situation liegt schliesslich in Lagina vor, wo die Geldstiftung zweier Priester am Architrav des Tempels der Hekate angebracht ist. Unbekannt bleibt schliesslich, wo die heute nur noch bruchstückhaft erhaltene Stifterinschrift für die Cavea in Carthago Nova angebracht war.

Weihungen an Kaiser, an Götter u. a.

Aus manchen der erhaltenen kaiserzeitlichen Weihinschriften geht hervor, an wen die Weihung gerichtet war[8594]. Es kann nicht überraschen, dass in der Mehrzahl der erhaltenen Dokumente die Weihungen an die regierenden Kaiser gerichtet ist. Eine Weihung an Augustus ist für die dritte Phase des grossen Theaters in Pompeii bezeugt, eine solche

8586 cf. CIL XIV 82. Als Fundort wird ohne weitere Präzisierung die Cavea des Theaters angegeben.

8587 CIL VI 37068. cf. C. F. Giuliani, LTUR 2, 1995, 343, Abb. 169, *s. v.* Forum Romanum (lastricati).

8588 cf. V. Cianfarani, in: Atti del terzo congresso internazionale di epigrafia greca e latina, Roma, 4–8 settembre 1957 (1959) 375f., Taf. 48, 1.

8589 cf. R. Heberdey, in: Heberdey/Niemann/Wilberg, FiE 2 a. O. (oben Anm. 38) 160f., no. 35; 161, no. 37. Merkelbach/ Nollé u. a., IK 16 a. O. (oben Anm. 6796) 23f., no. 2035. no 2037. Dazu den Katalogteil *s. v.* Ephesos, Theater.

8590 Zur Frage der baugeschichtlichen Aussage der Inschrift cf. P. Verzone, in: Un decennio di ricerche archeologiche, Quaderni de 'La ricerca scientifica' 1 (1978) 422. Zuletzt T. Ritti, Iscrizioni pertinenti all'edificio teatrale di Hierapolis, in: D. De Bernardi Ferrero/G. Ciotta/P. Pensabene, Il teatro di Hierapolis di Frigia. Restauro, architettura ed epigrafia (2007)389–393–399. cf. auch den Katalogteil *s. v.* Hierapolis, römisches Theater.

8591 Der ganze Umfang der Weihung ist nicht klar. Dazu schon hier oben 789 mit Anm. 8410.

8592 cf. CIL X 838 mit Zeichnung.

8593 Dazu der Katalogteil *s. v.*

8594 Zu den Destinataren der Weihungen in griechischen Theatern hier oben 780–784. Für die republikanische Zeit liegen keine Inschriftzeugnisse vor.

für Tiberius und Livia[8595] in Tlos, für den *divus Claudius* in Vasio. Der Name des Nero erscheint im Dionysostheater von Athenai und in Olisipo. Mehrfach richtet sich eine Dedikation an Domitianus, so wohl im Theater von Aphrodisias, wo eine Statue dieses Kaisers gefunden wurde, in Apollonia (Marsa Susa), im Theater von Ephesos und im Südtheater von Gerasa. In Philippopolis (Plovdiv), wird Traian genannt[8596]. Eine Weihung an Hadrian, der selber viele Theater errichten liess[8597], begegnet nur im römischen Theater von Hierapolis und in demjenigen von Salamis auf Zypern[8598]; möglicherweise war auch das römische Bühnenhaus von Korinthos diesem Kaiser geweiht[8599], doch ist die Weihinschrift nur bruchstückhaft erhalten. Das grosse Theater von Philadelphia (Amman) war dem Antoninus Pius geweiht[8600]. Marcus Aurelius und Lucius Verus werden in Diokaisareia und im Nordtheater von Gerasa genannt[8601], und auch mit den Augusti der Inschrift von Aspendos sind Marcus Aurelius und Lucius Verus gemeint. Von der Bühnenfront des römischen Theaters in Hierapolis ist der untere Teil den severischen Kaisern, der obere nur noch dem M. Aurelius Severus Antoninus (Caracalla) geweiht. Demselben Kaiser ist auch die Marmorverkleidung des Arenapodiums im Theater von Aphrodisias dediziert[8602]. Gelegentlich werden die Herrscher nicht namentlich genannt, so in der Dedikation des Koilons im Theater von Aphrodisias, ausserdem in Brioratum, wo die Weihung *in honorem domus divinae* erfolgte, in Augusta Ambianorum, in Ninatiacum und in Mopsuhestia. In Tarraco ist der Name des geehrten Kaisers nicht erhalten, in Trebenna ist er eradiert, der Kaiser wohl der *damnatio memoriae* verfallen.

Nur vereinzelt begegnen auch Weihungen an andere Mitglieder des Kaiserhauses. Augustus selber hat das *theatrum Marcelli* in Roma im Namen seines Neffen und präsumptiven Nachfolgers geweiht. Der Bau in Carthago Nova ist dem *C. Caesar*, Enkel des Augustus und gleichfalls für die Nachfolge vorgesehen, dediziert, ebenso das Theater von Faleria.

Theater konnten in der Kaiserzeit den verschiedensten Göttern geweiht werden, die ursprüngliche Verbindung des griechischen Theaterwesens mit Dionysos hat sich aufgelöst[8603]. Oft sind lokal bedeutende Gottheiten gewählt worden. Die römische Erneuerung des Bühnenhauses im Dionysostheater in Athenai war dem Dionysos und dem regierenden Kaiser Nero geweiht. Im Theater von Skythopolis ist ein Altar für Dionysos gefunden worden[8604], die Weihinschrift des Bauwerks auf einem weiteren Altar nennt den Gott jedoch nicht. Die Arbeiten im Koilon des Theaters in Aphrodisias, welche Aristokles Molossos finanziert hat, waren der Stadtgottheit Aphrodite, den Sebastoi und dem Demos geweiht[8605]. Die *scaenae frons*, vielleicht der ganze Bau im Asklepieion von Pergamon ist dem Asklepios und der Athena Hygieia dediziert. In Brioratum wird neben dem Kaiserhaus *Mercurius* genannt, in *Echternach* erfolgte die Restaurierung des Theaters zu Ehren des einheimischen *Mars Intarabus*. In Augusta Ambianorum ist das Theater des gallo-römischen Typs ausser den *numina* der Kaiser auch dem *pagus Catuslougus* und dem Mars geweiht. Auch in Ninatiacum gilt die Weihung ausser dem Kaiser dem pagus Vennectis und dem Apollo. In Vicus Belginum wurde das *proscaenium* wohl eines gallo-römischen Theaters dem Gott [.]*retus* und dem Genius des *pagus* geweiht. In Aspendos werden neben den Kaisern ohne Nennung von Namen die heimischen Götter genannt; allgemein bleibt auch die Weihung in Hierapolis an Apollon und die übrigen Götter zusammen mit dem severischen Kaiserhaus. Der Theatertempel in Leptis Magna ist der *Ceres Augusta*, also der mit der Gottheit gleichgesetzten Kaiserin *Livia* geweiht.

Vereinzelt wird in den Weihinschriften auch der Demos angesprochen. Im Theater von Aphrodisias wird er in der Weihinschrift des Koilons zusammen mit Aphrodite und den Kaisern genannt. In Mopsuhestia gilt die unvollständig erhaltene Weihung den Kaisern und dem Demos. Auch in Thugga hat *P. Marcius Quadratus* das Theater *patriae suae* geweiht. In der Regierungszeit der drei Kaiser

8595 Zur Identifizierung der in der Inschrift genannten Augusti cf. den Katalogteil *s. v.*

8596 cf. schon oben 566 mit Anm. 5803.

8597 cf. hier oben 567. 788 die Belegstelle bei Cass. Dio LXIX 10, 1. Auch die von anderen Kaisern gestifteten Theater sind hier oben 787f. zusammengestellt.

8598 cf. V. Karageorghis, BCH 86, 1962, 403f., Abb. 98.

8599 cf. zuletzt Sturgeon, Dedications of Roman Theaters a. O. (oben Anm. 8291) 413 mit Anm. 12.

8600 F. el Fakharani, AA 1975, 400f., Abb. 28. Dazu F. Zayadine, ZDPV 99, 1983, 184.

8601 S. Agusta-Boularot /J. Seigne, MEFRA 116, 2004, 484–488.

8602 cf. J. Reynolds, Epigraphic evidence for the construction of the theatre: 1st c. B.C. to mid 3rd c. A.D., in: Aphrodisias Papers 2 a. O. (oben Anm. 50) 20. 28, Abb. 5. cf. auch den Katalogteil *s. v.*

8603 Anders De Bernardi 4, 28–30, die jedoch auch keine Beispiele für Theaterweihungen an Dionysos kennt.

8604 cf. A. Ovadiah, Art and Archaeology in Israel and Neighbouring Countries (2002) 75.

8605 Reynolds, in: Aphrodisias Papers 2 a. O. 16, no. 2

379–383[8606] oder 407–408 n. Chr.[8607] hat der Senator und *consularis Facundus Porfyrius Mynatidius* im Theater von Katane eine Weihinschrift für den 'Genius der prächtigen Stadt *Catina*' aufstellen lassen; der genaue Anbringungsort ist nicht bekannt. Der Anlass für die Inschrift ist nicht bekannt, doch gibt es keine Hinweise, dass mit dieser Weihung irgendwelche Arbeiten im Theater verbunden waren. Wenn das Theater gewählt wurde, heisst dies, dass es auch im späteren 4. und frühen 5. Jahrhundert noch als repräsentativer Aufstellungsort gelten konnte.

Im Theater von Leptis Magna werden die Kaisernamen mit der vollständigen Titulatur dreimal nicht als Gegenstand der Weihung, sondern für die Datierung der Einweihung angeführt[8608]. Auch einige späte Restaurierungen sind auf Grund der angegebenen Kaisernamen und Titulaturen datiert. Dies ist der Fall in Ammaedara, wo die Namen der *augusti Diocletianus* und *Maximianus* erscheinen, auch in Theveste, wo alle vier Kaiser der ersten Tetrarchie genannt waren, was erlaubt, die Arbeiten in die Jahre zwischen 293 und 305 n. Chr. anzusetzen. Letzte Wiederherstellungsarbeiten in Madauros fallen in die Zeit der Kaiser *Arcadius* und *Honorius*, die genannt sind.

ludi scaenici

Inschriftlich wird an vielen Orten die Stiftung von *ludi scaenici* bezeugt. Diese Stiftungen sollen im Folgenden kurz im Hinblick auf die Theaterbauten analysiert werden, doch kann es hier nicht darum gehen, das Phänomen grundsätzlich zu diskutieren[8609]. Genannt werden *ludi scaenici* in Inschriften[8610] aus Allifae, Aradi, Canama, Capua, Cirta, Cora, Corduba, Corfinium, Cuicul, Furnus Minus, Gabii, Giufi, *Henchir Sidi Abd el Basset, Henchir Sidi Naui*, Isturgi, Italica, Lucurgentum, Minturnae, Municipium Aurelium Commodianum, Mustis, Narona, Nersae, Numlulis, Osset, Ostia, Pisae, Praeneste, Privernum, Rudera, Rusicade, Siarum, Siliana, Sitifis, Supinum, Sutunurca, Telesia, Thamugadi, Theveste, Thizi, Thuburbo Maius, Thugga, Tucci, Urso, Uzelis, Vallis, Vina, Volsinii. Auch bei den Hekatombia-Spielen in Aigiale, den *ludi graeci et latini* in Caere sowie den *ludi Apollinares*, *ludi Megalenses*, *ludi Palatini* und *ludi saeculares* in Roma, hat es sich, zumindest teilweise, um theatralische Spiele gehandelt. Was an den *ludi Florales* in Pisaurum, wo auch *munera* und *venationes* genannt werden, dargeboten wurde, bleibt unbekannt. In Stratonikeia hat, nach dem Zeugnis einer griechischen Inschrift, Flavianos, Sohn des Hekatodoros dem Demos testamentarisch Geld für regelmässig abzuhaltende Theateraufführungen vermacht; dafür wurde ihm eine Ehrenstatue errichtet. Dass im Theater auch andere Arten von Darbietungen stattfanden, bezeugt Apul. Flor. V, wo, neben Auftritten von Rednern, im Einzelnen Mimen, Seiltänzer, Komödien und Philosophen genannt werden[8611]. Wenn in Cumae von *ludis omnibus in theatro* die Rede ist, kann nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass darunter auch *ludi scaenici* waren. Was an den *ludi sevirales* in Nemausus dargeboten wurde, bleibt unbekannt[8612]. Bei den *ludos iuvenum in theatro* in Singilia Barba hat es sich kaum um *ludi scaenici* gehandelt. In Veii sind *ludi* und *spectacula* sowie *ludi in orcestra* [sic!] bezeugt. Worin die *theatralis ludos* bestanden haben, welche Kaiser *Constantius* im Winter 353/354 in Arelate gab, bleibt offen. Eine Inschrift aus Pisae, welche u. a. die Durchführung von *ludi scaenici* am jährlichen Todestag des *C. Iulius Caesar* untersagt, zeigt, dass solche Spiele offenbar häufiger stattfanden.

Dort, wo am Fundort des Inschriftzeugnisses auch zeitgenössische Theaterbauten bekannt sind, kann angenommen werden, dass die *ludi scaenici* in diesen Theatern aufgeführt worden sind. In den anderen Fällen, also in Furnus Minus, Giufi, *Henchir Sidi Abd el Basset, Henchir Sidi Naui*, Isturgi, Lucurgentum, Mustis, Narona, Numlulis, Osset, Rudera, Siliana, Sutunurca, Thizi, Thuburbo Maius, Tucci, Uzelis, Vallis und Vina, kann aber aus den Zeugnissen für *ludi scaenici* keinesfalls auf dort vorhandene Theaterbauten zurückgeschlossen

8606 *Gratianus*, *Valentinianus* II, *Theodosius* I. cf. D. Kienast, Römische Kaisertabelle ²(1996) 333–341. Eder/Renger, Herrscherchronologien der antiken Welt, DNP Supplement 1 (2004) 276.

8607 *Honorius*, *Arcadius*, *Constantinus* III. cf. Eder/Renger, DNP Supplement 1 a. O. 276f.

8608 Reynolds/Ward Perkins, Roman Tripolitania a. O. (oben Anm. 59) no. 321–323 (*Augustus*). 347 (*Domitianus*). 372 und 574 (*Antoninus Pius*). Die Namen stehen dann im Ablativ, während für Weihungen der Dativ erforderlich ist.

8609 Zu den *ludi* allgemein cf. G. Freyburger, DNP 7, 1999, 477–487 *s. v.* Dort 480f. zu den *ludi scaenici*. Ausserdem M. Le Glay, Spectacles, acteurs, mimes et danseurs, in: Spectacula 2 a. O. (oben Anm. 2516) 214–221. Zu den *ludi scaenici* in der *Hispania* cf. Melchor Gil, Teatro y evergetismo a. O. (oben Anm. 8434) 57–80, mit Tabelle 1.

8610 Die Belegstellen finden sich im Katalogteil zu den einzelnen Orten. Die folgende Zusammenstellung hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

8611 Apul. flor. V: *Bono enim studio in theatrum convenistis, ut qui sciatis non locum auctoritatem derogare oratori, sed cum primis hoc spectandum esse, quid in theatro deprehendas. Nam si mimus est, riseris, si funerepus timueris, si comoedia est, faveris, si philosophus, didiceris*.

8612 Zu *ludi sevirales* in Rom cf. G. Freyburger, DNP 7, 1999, 484 *s. v.* Ludi.

werden[8613], auch wenn die Existenz eines bisher unbekannten Theaterbaus jeweils nicht ausgeschlossen werden kann. Es handelt sich oft um wenig bekannte und wohl auch wenig bedeutende Siedlungen. Szenische Aufführungen konnten grundsätzlich auch ohne einen monumentalen architektonischen Rahmen dargeboten werden. In der wenig bedeutenden Stadt Siarum in der *Hispania*, und wohl in zahlreichen anderen Städten, wo es dafür keine Inschriftzeugnisse gibt, wurden jedes Jahr *ludi scaenici* im Andenken an den *divus Augustus* gefeiert. Ein Steintheater hat es dort kaum gegeben, denn erst in antoninischer Zeit wurden dort *loca spectaculorum* aus Stein gestiftet, wo dann möglicherweise solche Spiele stattfinden konnten.

Oft werden in den Inschriften auch einfach *ludi* genannt, so in Althiburus, Ammaedara, Beda, Berytos, Capsa[8614], Carthago, Civitas Siagitana, Claterna, Concordia, Forum Clodii, Irni, Iuvanum, Lanuvium, Ocriculum, im *theatrum tectum* von Pompeii, Tarracina, *Testour*, Thabora, Thagaste, Thuburnica, Uchi Maius, Ulubrae und Villa Magna[8615]. Hier muss meist offen bleiben, ob dabei *ludi scaenici* oder andere Spiele gemeint sind. In Auximum nennt eine Inschrift *ludos gladiatores*, die Bezeichnung *ludi* allein ist also nicht präzis[8616]. Manchmal lässt sich aus dem Kontext die Form solcher nicht genauer bezeichneter *ludi* oder doch die Verbindung mit einem Theaterbau erkennen. In Ammaedara hat ein Magistrat für den Bau oder für Restaurierungsarbeiten des Theaters (*ad opus theatri reipub[licae]*) und für Spiele eine Geldstiftung gemacht; es liegt nahe, anzunehmen, dass es sich um Spiele im Theater gehandelt hat. Eine Stiftung in Beda sollte den Unterhalt (*tutela*) des Proscaeniums und die alljährliche Durchführung von *ludi* sicherstellen, die offenbar mit dem wohl gallo-römischen Theater verbunden waren. Für Berytos ist die Ausrichtung von jährlichen Spielen im Theater durch König *Marcus Iulius Agrippa* II bezeugt. In Carthago sind inschriftlich alle zwei Jahre abgehaltene Spiele im Theater genannt. Für Irni sind *ludi* und *spectacula* erwähnt. In Thagaste ist ein *ludus* (im Singularis) genannt, für den 500 Denare aufgewendet wurden, also wohl eine eher bescheidene Veranstaltung. Die in der Inschrift in Tarracina genannten *ludi* zu Ehren von *Honos* und [*Virtus*] haben wohl in Rom stattgefunden, möglicherweise im *theatrum Pompei*, wo sich Tempel der beiden Gottheiten befanden. Bei den übrigen Zeugnissen für *ludi* bleibt deren Form unbekannt. In Pompeii ist das Amt eines *IIvir pro ludis* bezeugt, dessen Inhaber im *theatrum tectum* den neuen Orchestraboden aus Marmor einbauen liess. In Castulo sind inschriftlich 'akustische Vorführungen' (*acroamata*) im Theater genannt[8617]. In Dertona (Tortona) nennt eine Ehreninschrift unter den Verdiensten *epulum inter spectacula* , eine Bewirtung der Bürger; die Form dieser Darbietungen bleibt unbekannt, ebenso bleibt eine allfällige Verbindung mit einem dort sonst nicht bezeugten Theaterbau offen. Auch in Capsa wird ein *epulum* für die Bürger in Zusammenhang mit dreitägigen Spielen genannt.

Anlass für die Stiftung von Spielen konnten sehr unterschiedliche Ereignisse bieten[8618]. Zum einen sind offizielle Spiele zu nennen, welche in der Regel von Magistratspersonen, meist in regelmässiger Folge durchgeführt wurden. Dazu gehörten etwa die genannten *ludi Apollinares*, *ludi Megalenses* und *ludi Palatini* in Roma, aber auch die oben angeführten *ludi scaenici* in Siarum oder die *ludi* in Irni. Daneben sind *ludi scaenici* zu nennen, die aus einem besonderen Anlass und dann oft auch nur einmal durchgeführt worden sind. Häufig sind aus den *summae honorariae*[8619] auch Kosten für Spiele bestritten worden, so in Cirta, Corduba (wo *lusiones* genannt sind), Corfinium, Giufi, *Henchir Sidi Abd el-Basset*, Narona, Ostia (?), Privernum, Siliana, Sutunurca, Thabora, Theveste, Thuburnica, Thuburbo Maius, Thugga (mehrfach), Tucci, Ulubrae oder Uzelis, vielleicht auch in Althiburus. Anlass für die Ausrichtung von Spielen konnte auch die Einweihung eines Gebäudes sein. Kaiser *Hadrianus* hat das Theater von Augusta Emerita restaurieren lassen und mit *ludi circenses* (und vielleicht auch mit *ludi scaenici*) neu geweiht. In *Henchir Sidi Naui* wurde anlässlich einer Tempelweihung ein *spectaculum ludorum scaenicorum* geboten, in Mustis *ludi*. In Cartima veranstaltete eine Priesterin anlässlich der Einweihung einer von ihr gestifteten *porticus cum piscina* in einem Bad *epulum* und *spectacula*; auch hier bleibt die Art der Darbietungen im Einzelnen unbekannt. In Theveste wurde eine neue vergoldete Felderdecke im Saturntempel und eine Statue des Saturn mit *ludi scaenici* eingeweiht. Viertägige *ludi scaenici* wurden in Nersae

8613 Anders Lachaux 156f.

8614 In der Inschrift sicher richtig ergänzt.

8615 Der in *Sidi Ali el Fergiani* inschriftlich genannte *ludi magister* hat nichts mit Spielen zu tun; es handelt sich vielmehr um einen Grundschullehrer.

8616 Zum Inhalt solcher *ludi* allgemein cf. G. Freyburger, DNP 7, 1999, 478, A, *s. v.* Ludi

8617 cf. Melchor Gil, Teatro y evergetismo a. O. 69f.

8618 An dieser Stelle soll jedoch keine systematische Analyse unternommen werden.

8619 Dazu hier oben 792.

offenbar im Zusammenhang mit Bau- oder Restaurierungsarbeiten im Theater, wohl bei der Einweihung durchgeführt. Auch in Supinum wurde das restaurierte Theater mit zweitägigen *ludi scaenici* eingeweiht. Im Municipium Aurelium Commodianum war die Einweihung einer Therme nach Restaurierungs- und Erweiterungsarbeiten von *ludi scaenici* begleitet. In Rudera wurden bei der Weihung eines Bogens und einer Statue des *Ianus Pater* Spiele gestiftet. In Tucci fanden Spiele anlässlich der Einweihung einer öffentlichen Uhr statt. In Aradi wurden noch im Jahr 402–408 n. Chr. aus Anlass der Restaurierung eines öffentlichen Baus vom Stifter bei der Einweihung *ludi scaenici praemiales*[8620] ausgerichtet. Bei Inschriften aus Giufi und aus Iuvanum bleibt unbekannt, was für eine Weihung Anlass zur Veranstaltung von Spielen gab. Mehrfach fanden *ludi* anlässlich von Statuenweihungen statt, so in Giufi, Italica, Mustis, Thamugadi (zweimal) und Uzelis. In Rusicade wurde anlässlich der Aufstellung von zwei von den Bürgern gewünschten Götterstatuen im Theater durch den Stifter auch ein Tag mit Spielen durchgeführt; möglicherweise handelte es sich auch hier um Mittel aus einer *summa honoraria*, doch wird dies in der Inschrift nicht ausdrücklich gesagt. Im Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. stiftete der *patronus coloniae M. Aurelius Eupraepes* in Praeneste *ludos scaenicos* zu Ehren der *Fortuna Primigeni*a. In Vina hat der *IIvir C. Aurelius Saturninus* über die *summa honoraria* hinaus auf Verlangen des Volkes (*postulante populo*) auf eigene Kosten eintägige *ludi scaenici* veranstaltet. Eine Geldstiftung in Thizi war für alljährlich am Geburtstag des Stifters abzuhaltende *ludi scaenici* bestimmt. In Uchi Maius sollten aus den Zinsen einer testamentarisch verfügten Summe am Todestag des Stifters jährliche Spiele durchgeführt werden. Einen intensiven Theaterbetrieb zumindest in Roma bezeugen zahlreiche Inschriften, in welchen Schauspieler, Pantomimen und weitere Mitarbeiter im weiteren Sinn der *ludi scaenici* genannt werden[8621].

Ergebnisse

Lassen sich am Schluss der Ausführungen zu den Zeugnissen zu Bauherrn und Stiftern allgemeine Folgerungen ziehen? Offensichtlich ist, dass schon in griechischer Zeit Bauinschrifen und Stiftungsinschriften zu finden sind. Die Stiftung ganzer Theater durch Einzelpersonen scheint jedoch nicht sehr verbreitet gewesen zu sein, für den Theaterbau kamen im Allgemeinen die Städte selber auf, wenn nicht, wie dies in einzelnen Fällen wie etwa in Delphoi bezeugt ist, hellenistische Herrscher zu Hilfe kamen. Für die Bauarbeiten konnten Stiftungen von Bürgern oder Bürgergruppen, aber auch zinslose Darlehen grosszügiger Mäzene herangezogen werden. Stiftungen von Einzelpersonen betrafen oft Teile des Theaters, wobei das Proskenion mit seinen Säulen als Gegenstand für Stiftungen aus verständlichen Gründen wegen der exponierten Position besonders beliebt war. Dort waren gut sichtbar jeweils auch die Weihinschriften mit den Namen der Stifter angebracht.

In römisch republikanischer Zeit teilen die Bauinschriften nicht selten mit, das Theater sei auf Beschluss von Stadtbehörden oder Heiligtumsfunktionären durch Magistratspersonen errichtet worden sind. Sichere Zeugnisse für Stiftungen von Theatern oder Teilen davon durch Magistrate oder Privatpersonen gibt es nicht[8622].

Für die Kaiserzeit steht eine umfangreiche literarische und epigraphische Dokumentation zur Verfügung. Nur noch selten – jedenfalls, soweit die Quellen dies ersichtlich machen – haben die Städte oder Heiligtümer ihre Theater selber gebaut[8623]. In der Regel traten einzelne Stifterpersönlichkeiten oder Stiftergruppen auf. Einerseits sind dies Magistratspersonen der Städte selber, daneben aber nicht selten auch Privatpersonen, über deren soziale Position im lokalen Umkreis meist nichts zu erfahren ist. Wie weit die Einrichtung der *summae honorariae* die Theaterbautätigkeit gefördert hat, lässt sich nicht abschätzen, denn darauf wird in den Inschriften nicht immer ausdrücklich hingewiesen. Auch öffentliche Personen von überregionalem Rang wie kaiserliche Beamte oder *patroni* der Städte sind als Stifter bezeugt[8624], während Stiftungen durch die Kaiser selber die grosse Ausnahme bleiben. Dies ist nicht erstaunlich, wenn man in Rechnung stellt, dass die Funktion der Theater sich

[8620] Gemeint sind Spiele, bei denen Preise ausgesetzt worden sind, cf. den Kommentar AE 2004, 637.

[8621] cf. CIL VI 10083–10161: *tituli pertinentes ad ludos scaenicos*. Dazu AE 1926, 51 = P. Mingazzini, BullCom 51, 1923 (1924), 74.

[8622] Dies gilt allerdings nicht allgemein, cf. Jouffroy 60f.; dazu 57, wo die CIL V 3583 aufgeführten Stiftungen des *L. Ateius Capito* noch ins Ende der Republik datiert werden, Hier wird eine Datierung in augusteische Zeit vorgezogen, cf. den Katalogteil *s. v.* Castrum Novum.

[8623] Zeugnisse für Bauaktivitäten von Städten sind seit iulisch-claudischer Zeit in Italien eher selten, cf. Jouffroy 106, auch 137 und 152f. Dagegen haben die Städte sich in Nordafrika bis ins 5. Jahrhundert n. Chr. häufig als Bauherren betätigt, cf. Jouffroy 234. 281. 313. Nur einmal, in Thamugadi, ist dabei ein Theater genannt.

[8624] Zum Mäzenatentum grosser Familien in Italien seit der Republik cf. Jouffroy 107. 139. 153, auch noch 171. Zur Situation in der *Hispania* zuletzt Melchor Gil, Teatro y evergetismo a. O. (oben Anm. 8434) 66–74; dort 57f. auch allgemeine, nicht nur für die *Hispania* gültige Ausführungen.

im lokalen städtischen Rahmen abspielte. Für Angehörige der städtischen Oberschicht bot sich daher eine einzigartige Möglichkeit zur Selbstdarstellung, wenn sie Theater oder Teile davon stifteten und durch die am Ort angebrachten Stifterinschriften für die Zukunft festhielten. Auf eine Stiftung folgten nicht selten Ehrungen in Form von Inschriften oder auch Statuen, die gleichfalls im Theater aufgestellt waren. Auch die Stiftung von Spielen diente der Selbstrepräsentation.

Nicht selten wurden vollständig ausgestattete, auch grosse Theaterbauten gestiftet, wie z. B. in Aspendos oder Thugga, aber in der Mehrzahl der Fälle sind es auch in der Kaiserzeit Teile eines Baus, deren Errichtung oder Erneuerung finanziert wurde. Dabei geht es wohl oft um eine Verschönerung eines Bauwerks, auch wenn dies aus den Inschriften nicht deutlich hervorgeht. Zur Verschönerung, insbesondere aber zur Ehrung der Dargestellten dienten die Statuen, die dediziert wurden. Durch die Stiftung von *vela* und πέτασοι konnten die Bauten mit zusätzlichen Bequemlichkeiten ausgerüstet werden.

Besonders häufig waren Stiftungen, welche die *scaenae frons* betrafen, den repräsentativsten und kostbarsten Teil des ganzen Theaters. Am Gebälk der Bühnenfronten wurden vorzugsweise auch die Weihinschriften angebracht, gut sichtbar für das Publikum, dessen fortdauernde Dankbarkeit, wie sie in mancher Ehreninschrift für einen grosszügigen Stifter festgehalten war, damit als gesichert erschien. Die Theater wurden nun oft den Kaisern geweiht, daneben kommen als Objekt der Dedikationen die verschiedensten Götter vor, Dionysos ist nur noch einer neben anderen, seine Bedeutung als Theatergott ist nunmehr längst vergessen.

Fragt man sich, welche Differenzierungen sich im Zeitablauf allenfalls erkennen lassen, zeigt sich, dass hier keine besonderen Beobachtungen zu machen sind. Während der ganzen Zeit, in der Theater gebaut wurden, haben diese auch von Stiftungen profitiert. Dies gilt für alle Gegenden des Imperiums, Differenzierungen zwischen Ost und West sind nicht zu erkennen. Schwerpunkte in der inschriftlichen Dokumentation liegen in Italien, in Spanien, in Nordafrika und in Kleinasien. Dies hängt jedoch kaum mit Besonderheiten der Stiftungspraxis in den jeweiligen Gebieten zusammen, sondern damit, dass hier die Zahl erhaltener Inschriften, nicht nur für Theater, insgesamt sehr gross ist. Die kulturelle Einheitlichkeit, welche das ganze Imperium auszeichnet, zeigt sich auch bei der Stiftungspraxis für die Theater. Differenzierungen liessen sich wohl nur bei einer kleinräumigen Analyse herausarbeiten, aber dafür dürfte die erhaltene Dokumentation, zumindest was die Theater angeht, zu beschränkt sein.

In ihrer breit abgestützten, umfassenden Studie zur öffentlichen Bautätigkeit in Italien und Nordafrika von 1986 hat Hélène Jouffroy der Frage nach den Bauherren und Stiftern breiten Raum gegeben und sie differenziert nach der Lage und nach der Zeitstellung der Bauten analysiert[8625]. Die mit unserer Analyse erzielten Ergebnisse aus dem Bereich der Theater passen in das dort gezeichnete allgemeinere Bild, erlauben aber auch einige Differenzierungen. Jouffroy hat gezeigt, dass die Bauaktivität der Kaiser insgesamt durchaus beträchtlich war, nur betraf sie nach Aussage der epigraphischen Zeugnisse, wie oben gezeigt worden ist, nur eher selten ein Theater.

Architekten, Unternehmer, Künstler

Zu den bildenden Künstlern insbesondere natürlich der griechischen Zeit gibt es eine reiche antike schriftliche Überlieferung[8626]. Demgegenüber sind schriftliche Nachrichten über Architekten selten. Sie betreffen zudem vor allem Personen der archaischen Zeit und des 5. Jahrhunderts v. Chr., deren Namen mit berühmt gewordenen Tempelbauten verknüpft sind. Nur zwei Namen von Architekten werden im Zusammenhang mit einem Theaterbau literarisch überliefert. Demokopos Myrilla hat das frühe Theater in Syrakusai erbaut[8627]. Polyklet von Argos hat nach Paus. II 27, 5 das Theater beim Asklepieion in Epidauros errichtet und auch die dortige Tholos erbaut[8628]. Die Architekturtheo-

[8625] Für Italien cf. Jouffroy 59–61. 105–108. 137–140. 152f. 169–171. Für Nordafrika 197–199. 233–237. 279–283. 311–314. Zu den Einzelfragen ist im Text oben jeweils bereits auf Jouffroy verwiesen worden.

[8626] Als Quellensammlung noch immer unersetzt ist J. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zu der Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (1868), wo den Architekten aber kein Platz eingeräumt wird. H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler II² (1889) 213–265 widmet den Architekten ein Kapitel und gibt eine alphabetische Liste der bekannten Namen, welche auch die römischen Architekten mit einschliesst. Bei W. Müller, Architekten in der Welt der Antike (1989) 129–211 werden die bekannten Architekten in lexikalischer Form abgehandelt. Die literarischen und inschriftlichen Zeugnisse für Architekten der archaischen und klassischen Zeit diskutiert H. Svenson-Evers, Die griechischen Architekten archaischer und klassischer Zeit, Archäologische Studien 11 (1996). Eine neuere Zusammenstellung der griechischen epigrapischen Zeugnisse für Architekten findet sich bei M.-Chr. Hellmann, Les signatures d'architectes en langue grecque: essai de mise au point, ZPE 104, 1994, 174 mit Anm. 28–32.

[8627] Eust. Sch. ad Odysseam III 68. cf. auch den Katalogteil *s. v.* Syrakusai, gradstufiges Theater.

[8628] Zu den chronologischen Problemen, die sich dadurch ergeben, cf. den Katalogteil *s. v.* Epidauros, Theater beim Asklepieion. Zur Per-

retiker Pytheos[8629] und Hermogenes von Alabanda[8630] haben ihre Bauregeln schriftlich niedergelegt und veröffentlicht. Sie sind bei Vitruvius rezipiert worden. Dieser ist mit einer Ausnahme der einzige römische Architekt, welcher durch literarische Quellen, eben durch sein eigenes Werk *De architectura*, bekannt geblieben ist. Von ihm und von seinen Theorien zum Theaterbau wurde bereits früher ausführlich gehandelt[8631]. Vitr. V 5, 8 erwähnt selber *multi etiam sollertes architecti, qui in oppidis non magnis theatra constituerunt*, nennt aber keine Namen. Die Ausnahme ist *Valerius* aus Ostia, der Architekt des provisorischen *theatrum L. Scribonii Libonis* in Roma. Sein Name wird bei Plin. nat. XXXVI 102 genannt, weil er das ganze Theater mit einem Dach überdeckte, welches *Libo*, wohl der Konsul des Jahres 34 v. Chr., als Ädil hatte errichten lassen[8632]. Eine besondere technische Leistung wird so festgehalten, doch hat es überdachte Theater, d. h. nach unserer Definition Odeia[8633] schon früher gegeben[8634].

Auch in den Inschriftquellen werden Architekten nur selten genannt. Marie-Christine Hellmann[8635] hat die bekannten Signaturen von Architekten in griechischer Sprache zusammengestellt und diskutiert[8636]. Sie nennt dabei nur eine sichere[8637] und drei fragliche[8638] Signaturen von Architekten, die sich mit einem Theaterbau verbinden lassen. Nicht genannt wird bei ihr das Grabepigramm des Dionysios, des Architekten des Odeions von Patara[8639]. Aufgeführt wird bei Hellmann dagegen Anaxagoras, Sohn des Apellikon[8640], der Architekt des hellenistischen Buleuterions von Iasos, dessen Bautypus jedoch nicht bekannt ist. Hinzu kommen inschriftliche Nennungen von Architekten in anderem Zusammenhang[8641], sowie in Bauabrechnungen u. ä.[8642], die sich jedoch alle nicht auf Theaterbauten beziehen, ebensowenig wie einige weitere inschriftliche Belege[8643], mit Ausnahme einer Inschrift aus dem Theater von Miletos, in welcher der Architekt Menophilos und der Unternehmer Epigonos genannt sind, die unter der Aufsicht des Priesters Oulpianos Heros im Theater[8644] für die Errichtung eines Teils des dritten Rangs des Koilons verantwortlich waren. Mit dem κτί στης Kyzikos, der in einer 1849 veröffentlichten Inschrift im Zusammenhang mit der Ausstattung des Theaters von Kyzikos genannt wird, muss der Gründerheros der Stadt und nicht ein Erbauer aus der Zeit der Inschrift gemeint sein[8645]. Die spätrepublikanischen und kaiserzeitlichen Inschriftquellen zu den Architekten sind von Michael Donderer zusammengestellt und ausführlich diskutiert worden[8646]. Eine ganze Reihe von Namen ist zu fassen. So ist etwa der Architekt des Tabulariums in Rom bekannt, da dessen Grabstein gefunden worden ist[8647]. Es war ein *Lucius Cornelius* aus Ostia, *praefectus fabrum*[8648] und Architekt des Konsuls *Q. Lutatius Catulus*, welcher als Censor das Tabularium im

son dieses Polyklet und zu seinem Verhältnis zum Bildhauer Polyklet von Argos des 5. Jahrhunderts v. Chr. cf. G. Roux, L'architecture de l'Argolide aux IV et III siècles av. J.C. (1961)184–187. Auch R. Neudecker, DNP 10, 2001, 66, *s. v.* Polykleitos [2] und Ch. Höcker, DNP 10, 2001, 67, *s. v.* Polykleitos [3]. Heute wird meist angenommen, dass die Angabe des Pausanias falsch ist.

8629 cf. H. Knell, DNP 10, 2001, 662f., *s. v.*

8630 cf. H. Knell, DNP 5, 1998, 442–444, s. v. Hermogenes [4].

8631 Dazu oben 30–40.

8632 Nach der modernen Terminologie hat es sich somit um ein Odeum gehandelt, cf. oben 703.

8633 cf. oben 703.

8634 Zum Zeitpunkt des Aufkommens der gedeckten Theater in der römischen Architektur oben 708.

8635 Hellmann, ZPE 104 a. O. (oben Anm. 8626) 151–178. cf. auch die hier oben Anm. 8626 angeführte Literatur.

8636 Zu einer besonderen Funktion des ἀρχιτέκτων in klassischer und frühhellenistischer Zeit cf. jetzt Csapo, The men who built the theatres a. O. (oben Anm. 8306) 108–113.

8637 Es handelt sich um den Architekten Zenon des Theaters von Aspendos, Hellmann, ZPE 104 a. O. 157, no. 19. Zu diesem hier unten.

8638 **Hellmann, ZPE 104 a. O. 163, no. 38f.; 164, no. 44. Bei den beiden** auf Ziegelstempeln aus dem Odeion des *Herodes Atticus* in Athenai genannten Personen no. 38f. handelt es sich wohl um Archonten. Auch das Zeugnis no. 44 bezieht sich kaum auf einen Architekten. cf. die Kommentare von Hellmann mit bibliographischen Hinweisen.

8639 **E. Kalinka, TAM II 2 (1930) 154, no. 417. Donderer, Die Architekten** a. O. (oben Anm. 8457) 125f., A 34. cf. hier unten und den Katalogteil *s. v.* Patara, Odeion.

8640 Hellmann, ZPE 104 a. O. 156, no. 17. Von diesem Bau sind keine Reste bekannt; daher bleibt offen, ob er ein koilonartiges Sitzhaus gehabt hat.

8641 Hellmann, ZPE 104 a. O. 167–169, no. 49–56.

8642 Hellmann, ZPE 104 a. O. 169–171, no. 57–67.

8643 Hellmann, ZPE 104 a. O. 171–174, no. 68–77.

8644 cf. Th. Wiegand, AA 1904, 8; Wiegand, SBBerlin 1904 a. O. (oben Anm. 6752) 83f. Hellmann, ZPE 104 a. O. 173, no. 74. Donderer, Die Architekten a. O. (oben Anm. 8457) 156–158, A 61. cf. auch den Katalogteil *s. v.* Miletos, Theater.

8645 Texier, Description 4 a. O. (oben Anm. 186) 174. cf. auch. Texier, Asie Mineure a. O. (oben Anm. 186) 170, 1.

8646 **Donderer, Die Architekten a. O. (oben Anm. 8457). Eine umfas**sende ältere Untersuchung, in welcher bereits zahlreiche literarische und inschriftliche Zeugnisse angeführt werden, hatte C. Promis, Gli architetti e l'architettura presso i Romani (1871), Memoria della R. Accademia delle Scienze di Torino, Scienze Morali, Storiche e Filologiche 2 ser. 27, 1873, vorgelegt.

8647 Der Architekt war ein *Lucius Cornelius* aus Ostia, *praefectus fabrum* des Konsul und sein *architectus*, als dieser Censor war. cf. G. Molisani, RendLinc 26, 1971, 41–49 mit Taf. 1. Auch Donderer, Die Architekten a. O. 212–215, A 108.

8648 Zur Funktion dieses Amtes cf. W. Eck, DNP 10, 2001, 44f., *s. v.* Auch Donderer, Die Architekten a. O. 214 zu A 108.

Auftrag des Senats errichtet und 78 v. Chr. eingeweiht hat. Auch Vitruv war, wie er selber berichtet, als Offizier und Militäringenieur im Heer des *C. Iulius Caesar* tätig, wenn auch mit einem niedrigeren militärischen Rang[8649]. P. Gros nimmt an, dass Vitruv wie die römischen Architekten, zumindest in der späten Republik, im Allgemeinen zum *ordo apparitorum*, also zur Berufsgruppe der Spezialisten und Techniker mittleren sozialen Rangs gehört habe, welche den einzelnen Magistraten für bestimmte Aufgaben zugeordnet waren[8650]. Donderer führt 161 sichere griechische und lateinische Zeugnisse für Architekten an, doch sind nur wenige Namen mit einem Theater verbunden. Auf diese wird im Folgenden näher eingegangen.

Angesichts dieser allgemein wenig ergiebigen Quellenlage ist es im Grund doch sehr bemerkenswert, dass gerade auch für einige Theater der Name des Architekten inschriftlich bekannt ist. Diese Inschriften waren meist auch im Kontext des Bauwerks angebracht. Insgesamt sind die Signaturen von sieben Architekten von Theatern bekannt. Drei davon stammen aus dem südlichen Latium und aus Kampanien und gehören in die frühe Zeit des Theaterbaus. Dies ist zweifellos kein Zufall, die Leistung des Architekten wurde damals offensichtlich noch höher eingestuft als später, als Theaterbauten geläufig und verbreitet waren. Die übrigen vier Nennungen, alle deutlich jünger, kommen aus Kleinasien. Insgesamt war die soziale Stellung der Architekten wohl nicht herausragend[8651]. Die Durchsicht der bei Donderer angeführten inschriftlichen Belege zeigt, dass unter den nachgewiesenen Architekten nicht wenige Freigelassene waren, in einzelnen Fällen sogar Sklaven[8652]; die Mehrheit waren jedoch römische Bürger, vereinzelt bleiben Angehörige des Ritterstandes. Viele Architekten übten ihre Tätigkeit im Militär aus[8653].

Ein frühes Zeugnis kommt aus dem Theater von Casinum, wo ein *arcitectus* (sic!) genannt wird, dessen Name allerdings nicht erhalten ist. Auf Grund der Orthographie und der Paläographie ist die Inschrift noch spätrepublikanisch anzusetzen[8654].

Auch der Architekt des Theaters von Herculaneum aus der augusteischen Zeit oder unmittelbar danach ist bekannt. Er hiess *P. Numisius P. f. architectus*. Sein Name erscheint als unterste Zeile bei einer der drei erhaltenen Stifterinschriften des *L. Annius L. f. Mammianus Rufus*, ausserdem auf einem Gebälkfragment, das links gebrochen ist, mit dem vollständigeren Namen *P. Numisius P. f. Men. architectus*[8655]. Es handelt sich um einen freien Bürger; die Anerkennung seiner Leistung drückt sich in der prominenten Platzierung der Inschrift aus.

Im östlichen *aditus* des grossen Theaters von Pompeii war die Inschrift des *M. Artorius M. l. Primus architectus* angebracht[8656], die nicht in direkter Verbindung mit der Stiftungsinschrift steht. Sie wurde auf die dritte Bauphase vor 2/1 v. Chr. bezogen, die auf *Marcus Holconius Rufus* und *Marcus Holconius Celer* zurückgeht[8657]. Möglicherweise hat derselbe Architekt auch die Basilica von Pompeii errichtet[8658]; dann muss seine Arbeit im grossen Theater aus chronologischen Gründen aber mit der zweiten Bauphase bald nach 80 v. Chr. verbunden werden. *M. Artorius Primus*, ein Freigelassener, ist dann der früheste Architekt eines Theaters, dessen Name bekannt ist.

Im Theater von Aspendos aus der Zeit des *Marcus Aurelius* und *Lucius Verus*, 161–168 n. Chr., war auf der Schmalseite der Bühne wohl eine Statue des Architekten Zenon, Sohn des Theodoros aufgestellt[8659]; welcher auch andere Bauten in der Stadt errichtet hatte. Er wurde von Rat und Volk von Aspendos wohl mit einer Statue geehrt, weil er 3000 Denare für die gymnischen Agone zur Geburtstagsfeier des Theaters gestiftet hatte, und für weitere Verdienste. Zenon, der sich selber als Architekten des

8649 cf. oben 31.

8650 Gros, *Munus non ingratum*. Le traité vitruvien et la notion de service, in: Gros, Le projet de Vitruve a. O. (oben Anm. 100) 76–78, mit weiteren Literaturhinweisen zu den *apparitores* in Anm. 5. Gros, Fabrica et ratiocinatio a. O. 401–403. Zur gesellschaftlichen Position der Architekten, besonders in der späten Republik, cf. auch P. H. Schrijvers, Vitruve et la vie intellectuelle de son temps, in: *Munus non ingratum* a. O. (oben Anm. 100) 13–21.

8651 cf. Hellmann, ZPE 104 a. O. 178. Donderer, Die Architekten a. O. 71–76.

8652 Doderer, Die Architekten a. O. 190f., A 90; 256f., A 143

8653 Auch Vitruv absolvierte eine militärische Karriere, bevor er sich 'im Ruhestand' dem Abfassen seines Werks zuwandte. cf. dazu schon oben 31 mit Anm. 112.

8654 cf. den Katalogteil *s. v.* und besonders G. Carettoni, NSc 1939, 128f., no. 158. F. Coarelli, Ktema 17, 1992, 103. Donderer, Die Architekten a. O. 274f., A 158.

8655 cf. CIL X 1443. 1446. Donderer, Die Architekten a. O. 238–240, A 127 b.

8656 cf. CIL X 841. Donderer, Die Architekten a. O. 196–198, A 95. Zum ursprünglichen Anbringungsort cf. A. Mau, Pompeji in Leben und Kunst ²(1908) 149.

8657 cf. CIL X 843. 844. Anders Courtois 75.

8658 Auf die Basilica bezogen wird die Inschrift CIL X 807, welche denselben Architekten nennt. cf. Courtois 75; anders W. Johannowsky, RStPomp 11, 2000, 17. 20. cf. auch Donderer, Die Architekten a. O. 198.

8659 Niemann, Städte Pamphyliens 1 a. O. (oben Anm. 5144) 179, no. 64, g. Danach De Bernardi 4, 233f. Dazu Donderer, Die Architekten a. O. 130f., A 38.

Theaters bezeichnet, hat nach einer weiteren Inschrift[8660] eine Stiftung unbekannter Art mitsamt der zugehörigen Ausschmückung gemacht, dazu die in der anderen Inschrift erwähnte Geldspende von 3000 Denaren für sportliche Wettkämpfe anlässlich der Geburtstagsfeier des Theaters. Die Analyse der kleinasiatischen Bauten hat gezeigt, dass das Theater von Aspendos zu den wenigen Beispielen des westlich römischen Typus gehört[8661]. Man hätte daher vielleicht eher einen lateinischen Architektennamen erwartet, doch ist der Vatersnamen des Zenon griechisch. Zenon hat den westlich römischen Bautypus genau bekannt, hat ihn jedoch mit kleinasiatischen Elementen, insbesondere der geraden *scaenae frons* kombiniert[8662], sein Werk passt sich darin den östlichen Gepflogenheiten an. Von Zenon sind uns keine weiteren Bauten bekannt, seine weiteren Bauten in Aspendos werden in der Weihinschrift nicht genauer bezeichnet.

In Patara gab es neben dem Theater auch ein Odeon, wie aus der Grabinschrift eines Dionysios aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. hervorgeht[8663]. Dieser war nach Aussage der Inschrift *'erfahren in allen Werken der Athena'* und hat *'das grosse Dach des Odeions'* errichtet. Die Leistung des Verstorbenen wird durch den Hinweis auf die Grösse des Dachs hervorgehoben. Seit kurzem ist ein bis anhin archäologisch nicht fassbares Odeion in Patara freigelegt worden, welches von den Ausgräbern als Buleuterion bezeichnet wird, das um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. zu einem Odeion umgebaut worden sei[8664]. Auf Grund der Zeitstellung könnte der Dionysios des Grabepigramms durchaus mit dem Architekten des neu freigelegten Baus identisch sein. Allerdings liegt dessen Dachspannweite deutlich unter 30 m und ist damit keineswegs ungewöhnlich[8665]. Aber auch so ist die Errichtung eines solchen Daches zweifellos eine grosse technische Leistung, welche die Bürger von Patara beeindruckt haben mag und zu der aus unserer Sicht etwas übertriebenen Hervorhebung des Dachs in der Inschrift geführt haben mag.

Eine Inschrift aus dem Theater von Miletos um 200 n. Chr.[8666] erlaubt einen Einblick in den Bauablauf an einer grossen Baustelle. Es ergibt sich, dass verschiedene Sektoren des Baus gleichzeitig in Arbeit waren und den einzelnen Sektoren Vorsteher zugeordnet waren. Neben dem Priester Oulpianos Heros, welcher die Aufsicht über den Bauabschnitt hatte, wird der Architekt Menophilos (ὁ ἀρχιτέκτων Μηνόφιλος) genannt, welcher als Bauleiter für einen Teil der *summa cavea* verantwortlich ist (ἐργοδοτεῖ, weist die Arbeit zu). Ausserdem ist Epigonos als Unternehmer beteiligt, welcher die Bauleute zur Verfügung gestellt hat.

Damit ist die Übersicht über die Inschriftenquellen, in welchen Architekten genannt sind, am Ende. Anzufügen bleibt, dass als Architekt des Theaters von Segobriga aus flavischer Zeit der *praefectus fabrum M. Octavius Titi f. Novatus* vermutet wurde[8667], dessen Statue im Theater stand, doch bleibt dies unsicher.

Auch einzelne Unternehmer werden im Zusammenhang des Theaterbaus genannt[8668]. Dem König Ariobarzanes Philopator von Kappadokien (63–52 v.Chr), ihrem Wohltäter haben *Gaius* und *Marcus Stallius*, Söhne des *Gaius*, sowie *Menalippos*[8669] in Athen eine Statue mit einer Ehreninschrift aufgestellt; sie bezeichnen sich darin als diejenigen, die unter dem König die Wiederherstellung des Odeions des Perikles nach dessen Zerstörung durch Sulla 86 v. Chr. ausgeführt haben[8670]. Ob es sich bei den drei Genannten um die Architekten der Wiederherstellung handelt, wie vermutet worden ist, oder eher um die Unternehmer, welche die Arbeiten im Auftrag des Königs in den Jahren durchgeführt haben, ist dem Wortlaut der Inschrift nicht sicher zu entnehmen[8671]. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich um die Unternehmer gehandelt hat.

In zwei Inschriften, welche die kaiserzeitlichen Theater in Capua und wohl in Trebula Balliensis betreffen,

8660 Niemann, Städte Pamphyliens 1 a. O. 179, no. 64, e. Danach De Bernardi 4, 232.

8661 cf. oben 633f. 643.

8662 Dazu oben 634. Dagegen ist das niedrige römische *pulpitum* übernommen worden, cf. den Katalogteil *s. v.*

8663 cf. E. Kalinka, TAM II 2 (1930) 154, no. 417. Donderer, Die Architekten a. O. 125f., A 34. cf. auch den Katalogteil *s. v.* Patara, Odeion.

8664 Zur Frage der Funktion des Baus cf. den Katalogteil *s. v.* Patara, Odeion und oben das Kapitel zu den Odeia.

8665 Zu den Spannweiten der bekannten Odeia cf. oben 716f.

8666 Dazu schon hier oben 809.

8667 So J. M. Abascal/M. Almagro-Gorbea/R. Cebrián/D. Sanfeliú, Cronología y entorno urbano del teatro romano de Segobriga, in: Jornadas 2006, 323. Zur Inschrift G. Alföldi, Römisches Städtewesen auf der neukastilischen Hochebene. Ein Testfall für die Romanisierung (1987) 83 mit Taf. 5, 2, der in *Novatus* einen der Stifter der *scaenae frons* erkennt. cf. auch den Katalogteil *s. v.*

8668 Zur Errichtung der frühen Holztheater in Athen und Attika durch θεατροπόλαι und θεατρῶναι cf. Csapo, The men who built the theatres a. O. (oben Anm. 8306) 88–96.

8669 Zur seltenen Namensform, möglicherweise auch ein Verschrieb für Melanippos, cf. C. Klodt, in: DNP 7, 1999, 1214, *s. v.*

8670 IG II2 3426: οἱ κατασταθέντες ... ἐπὶ τὴν τοῦ ᾠδείου κατασκευὴν.

8671 cf. zuletzt K. Bringmann/H. von Steuben (Hrsg.), Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heiligtümer I (1995) 84–86, no. 38.

sind *Q. Annius Ianuarius* als *exactor theatri a fundamentis*[8672] und *Lucceius Peculiaris* als *redemptor prosceni* bezeichnet[8673]. *Q. Annius Ianuarius* hat, wie aus seiner Grabinschrift hervorgeht, neben anderen öffentlichen Bauten das Theater von Grund auf neu gebaut; er gehörte offensichtlich nicht zur lokalen Oberschicht und hat keine politischen Ämter innegehabt, war wegen seiner Verdienste aber zum *augustalis* ernannt worden. *Lucceius Peculiaris* war der Unternehmer[8674], welcher das *proscaenium* in Capua errichtet hat. Auch für das Theater von Miletos wird, wie eben ausgeführt, inschriftlich ein Unternehmer genannt[8675].

Über die Personen, welche den künstlerischen Schmuck der Theater ausgeführt haben, ist in den Inschriften kaum etwas zu erfahren. Nur in Side ist es gelungen, eine Künstlersignatur für einige Statuen der Bühnenfront zu identifizieren. Ein ...]μος, Sohn des Γλύκων, war der Bildhauer der Götterfiguren im oberen Bereich der *scaenae frons* [8676]. Dies wird kein Einzelfall gewesen sein, die Signatur spiegelt die Wertschätzung, die solchen Arbeiten offenbar entgegengebracht worden ist[8677]. Die reichen Skulpturkomplexe insbesondere einiger grosser Theater des kleinasiatisch römischen Typus, welche statuarischen Schmuck und umfangreiche Relieffriese umfassen konntet[8678], stellten an die Fähigkeiten der Bildhauer grosse Ansprüche. Der Gesamtaufwand lässt sich mit demjenigen für Tempeldekorationen der griechischen Zeit durchaus vergleichen. Diese Skulpturen haben, auch wegen der oft ungünstigen Publikationslage, bisher in der Forschung nicht die Aufmerksamkeit gefunden, die ihnen als Zeugnissen des kaiserzeitlichen plastischen Schaffens eigentlich zukommt.

8672 cf. CIL X 3907. cf. auch den Katalogteil *s. v.* Trebula Balliensis und Capua.

8673 CIL X 3821. cf. auch den Katalogteil *s. v.* Capua.

8674 Zu dieser Bedeutung von *redemptor* cf. R. Leonhard, RE 2. Reihe 1 (1914) 447, 1, *s. v.* Diese Bedeutung wird bei F.-S. Meissel, DNP 10, 2001, 824 *s. v.* nicht berücksichtigt.

8675 Dazu schon hier oben 809.

8676 cf. Nollé, IK 44 a. O. (oben Anm. 6144) no. 140.

8677 Ältere Bildhauersignaturen auf Reliefwerken hat Donderer, Die Architekten a. O. (oben Anm. 8457) 304–306, zu D 1, zusammengestellt.

8678 Zur Skulpturdekoration zusammenfassend oben 653–655.

Ausgangspunkt der Untersuchung sind die antiken Theaterbauten. Ziel ist es, die Entstehung und Entwicklung der Bauform des Theaters von den Anfängen bis ans Ende der römischen Kaiserzeit zu verfolgen und zu verstehen. Die Theater sind neben den Sakralbauten der häufigste und am weitesten verbreitete Bautypus der antiken Architektur. Von mehr als 800 einzelnen Theatern und Odeia sind bis heute Baureste erhalten. Eine Reihe von gegen 200 weiteren Theatern ist durch Inschriften oder auch durch Hinweise in der antiken Literatur bezeugt.

Die Verbreitung der Bauform des Theaters erstreckt sich über die ganze antike Welt, von Aï Khanoum, im Nordosten des heutigen Afghanistan, an der Grenze zu Tadschikistan, bis nach Olisipo in Portugal, von Camulodunum in England bis nach Oxyrhynchos und Antinoe in Ägypten und nach Petra im südlichen Jordanien.

Die Publikationslage ist für die Mehrheit der antiken Theaterbauten völlig ungenügend. Eine ausführlichere Dokumentation aller Bauten in Form eines Katalogs erschien daher nötig. Der Katalog erfasst alle antiken Theaterbauten, soweit Reste davon erhalten sind oder die Existenz des Theaters durch inschriftliche oder literarische Zeugnisse gesichert ist. Die Bauten, von welchen bauliche Reste erhalten sind, werden im Katalogteil ausführlich beschrieben und analysiert. Für die Reihenfolge der Objekte wurde die alphabethische Ordnung unter dem antiken Ortsnamen gewählt.

Zusammen mit den Theatern wurden auch die Odeia aufgenommen, da sich eine eindeutige Grenze zwischen einem Theater (mit offenem Zuschauerbereich) und einem Odeion (mit Überdachung) im Einzelfall nicht immer ziehen lässt. Aber auch die nur inschriftlich oder literarisch bezeugten Theater sind im Katalog vertreten, denn sie haben für Fragen der räumlichen und zeitlichen Verbreitung der Theaterarchitektur ihr Gewicht. Soweit dies möglich war, ist für den Katalog Vollständigkeit angestrebt.

Hans Peter Isler ist emeritierter Professor für
Klassische Archäologie an der Universität Zürich.

The focus of the present study lies on the ancient theatre architecture. The purpose is to study and better understand the invention and the development of the architectural type of the Greek and Roman theatre from the beginning in archaic times until the end of the Roman Empire. With the exception of the temple buildings the theatres are indeed the most diffused building type in Classical Antiquity. Of more than 800 single theatres and odeia there exist until today monumental remains. Almost 200 more theatres are attested by epigraphical and literary sources.

The diffusion of ancient theatre buildings covers the entire ancient world, from Aï Khanoum, in the northeast of modern Afghanistan, on the borders to Tadschikistan, to Olisipo in modern Portugal, and from Camulodunum in England to Oxyrhynchos and Antinoe in Egypt and Petra in southern Jordan.

For the majority of ancient theatres our knowledge is still unsatisfactory. Therefore it is necessary to reassume the documentation of all the buildings in an extensive catalogue which includes all ancient theatre buildings as far as there exist monumental evidence or epigraphical and literary testimony. In the catalogue all theatres documented by material remains are described and analysed in detail.

The catalogue includes also the ancient odeia, i. e. roofed theatre buildings, as a distinction between them and unroofed theatres is not always possible. The monuments attested by epigraphical or literary evidence are also listed in the catalogue as they are important for the analysis of the geographical and chronological distribution of the ancient theatres. As far as possible the catalogue aims to be complete.



ISBN 978-3-7001-7957-3