

FASZINATION DER URBS

EIN HIRTE IM AMPHITHEATER ZU ROM (CALPURNIUS SICULUS, EKLOGE 7)

Der Realienforscher, der sich mit dem römischen Amphitheater befasst, freut sich über die vielen Details im Bericht des Hirten Corydon, weshalb die siebte Ekloge des Calpurnius Siculus in der Fachliteratur häufig zitiert wird¹. Auch Corydon erfreut sich an eben diesen Dingen; allerdings für ihn, der ein Exempel an *rusticitas* darstellt, bedeuten sie die atemberaubenden Mirakel der Urbs, sind sie die Belege der *urbanitas*. Corydon spielt eine Hauptrolle im bukolischen Werk des Calpurnius Siculus aus dem *quinquennium Neronis* (54-59 n. Chr.)², das zum Feinsten gehört, was lateinische Poesie zu bieten hat.

Jener *urbanitas*, dem Thema dieses Buches, fügt dieses Gedicht einige nicht unwesentliche Ingredienzien hinzu. Calpurnius bewerkstelligt dies nicht nur auf der vordergründigen Ebene der Erzählung, in welcher seine bukolische Kunstfigur ein Prachtgebäude bestaunt und römische Urbanität sinnlich erfährt; denn auf einer tieferen Erfahrungsebene erleben wir, wie zeitgenössische Leser, wie ein Dichter in neronischer Zeit das berauschte Lebensgefühl, Stadtrömer zu sein, mittels eines äußerst eleganten und höchst urbanen Mediums, wie es die alexandrinisch inspirierte Poesie ist, noch steigert, wie er der materiellen Urbanität sozusagen eine kulturelle Raffinesse hinzufügt. Diese Metaebene ist nicht weniger aufschlussreich für den, der die Urbanität des kaiserzeitlichen Rom als ein komplexes Lebensgefühl untersucht.

Es folgt deshalb auf den nächsten Seiten nicht etwa ein archäologischer Kommentar zu allen Realia im Text des Calpurnius, sondern eine Hervorhebung aller Passagen, in denen eine Dichotomie von *urbanitas* und *rusticitas* thematisiert wird, die bis hin zur Sprachlosigkeit des Hirten führt³. Amphitheater wirkten innerhalb der Urbanität römischer Städte als ein soziales Scharnier mit dem unzivilisierten Land. Ihre Bespielung war so handfest mit dem Land verknüpft, dass man sie möglichst am Stadtrand positionierte, um sich die *rustici* während der Spiele nicht auch noch ins feine Zentrum zu holen. Der Dichter indessen überträgt anhand eines Gesprächs zwischen den Hirten Lykotas und Corydon das urbane Bauwerk virtuell in die Wälder hinein, in welche Corydon soeben aus Rom zurückgekehrt ist. Hier setzt das Gedicht ein⁴.

Lentus ab urbe venis, Corydon – »Spät kommst du aus der Urbs zurück« (v. 1), sagt Lykotas, denn 20 Nächte sei Corydon fort gewesen; ein bis zwei Wochen müsste er demnach in Rom verbracht haben. Corydon antwortet ihm bereits mit einem Vergleich: »Siehst du denn lieber die alten Buchen als die modernen Spektakel in der Arena?« (v. 5); gegen diese seien alle Böcklein, Schafe und Herden Lukaniens nichts wert – noch weiß ja Lykotas nicht, dass Corydon ganz andere Tiere gesehen hat –, und was immer am Hirtenleben lustig sein mag *non tamen aequabit mea gaudia*, komme seinem Spaß nicht gleich. *Gaudia* sind ein eminenterer, herausragender Faktor der Urbanität.

Mit Vers 23 beginnt Corydons Schilderung des Amphitheaters und der Erlebnisse, die er dort hatte: Bis in den Himmel rage das Balkengefüge (*trabibus textis*), und fast schaue man auf den Tarpeischen Gipfel hinab. »Unendliche Stufen führen die Ränge hinauf«, und dort fanden sie dann ihre Plätze – *venimus ad sedes, ubi pulla sordida veste / inter femineas spectabat turba cathedras* (v. 26-27) – »oben, wo das ärmliche Volk in dunklem Gewand saß, zwischen den Stühlen der Frauen«. Weiter unten, *sub aperto caelo*, drängten sich die Equites und die Tribuni in ihren weißen Gewändern (v. 28-29).

Corydon sah sich um und stellte fest, es sei wie das heimische Tal mit seinen bewaldeten Hängen, mit den Bergen darüber im Kreis und unten in der Mitte einem Ei – *medium ovum* –, ein treffender Vergleich für die Arena, um die sich das Amphitheater mit »doppeltem Baukörper« (*geminis molibus*) lege (v. 30-34).

Vor Staunen über all den Glanz blieb Corydon der Mund offen stehen – *stabam defixus et ore patenti* (v. 37), er glotzte und begriff nichts – *necdum bona singula noram* (v. 38). Sein Nachbar zur Linken, ein alter Mann, bemerkte diesen Mangel an *urbanitas* und redete ihn an: *Quid te stupefactum, rustice* – aber kein Wunder, meinte er, Gold habe jener ja nie gesehen, nur Laubhütten kenne er – *sordida tecta, casas et sola mapalia* (v. 40-42). Wie es so ist, kann der Alte nicht aufhören zu reden⁵: *en ego iam tremulus et vertice canus* (v. 43) – schon zittrig und oben ganz grau sei er, ein Greis sei er geworden in dieser Urbs, und komme doch aus dem Staunen nie heraus. Billig und armselig sei gewesen, was sie in früheren Jahren gesehen hätten (v. 45-46).

Es ist zu beachten, dass der Einheimische, der Städter, so redet, und nicht etwa Corydon, der vom früheren Erscheinungsbild Roms keine Ahnung haben kann⁶. Frühestens ab Vers 47 kann wieder Corydon als Berichterstatter zu Wort kommen. Da werden mit Gemmen besetzte Balustraden beschrieben und eine Säulenhalle, die in Gold erstrahle. Die Arena sei begrenzt von einer Mauer aus Marmor; auf ihr sitze ein Geländer mit Trommeln aus Elfenbein, die sich drehten, wenn die Tiere ihre Tatzen drauflegten und augenblicklich wieder herunterfielen (v. 47-53). Goldene Netze funkelten, die seien an Zähnen aufgespannt, welche Corydon sehr beeindruckten: Alle seien gleich groß, und jeder sei – *mihi crede Lycota si quas fides* – länger als die Pflugschar, welche sie selbst benutzten (v. 54-56).

Mit Vers 58 betreten Tiere die Arena: *vidi genus omne ferarum*, nämlich »weiße Hasen, Eber mit Hörnern und den ganz seltenen Elch« – *raram alcen*; auch Stiere »mit einem hässlichen Höcker zwischen den Schultern« und auch welche mit Mähne, die wir als Zebu und als Auerochs identifizieren können, und schließlich sehr merkwürdige Wesen mit Bärten und Stacheln am Bauch.

Nicht nur solche Tiere des Waldes habe man sehen können, sondern auch Seehunde im Kampf mit Bären (v. 65) und ein hässliches Vieh, das Pferd heiße, aber an einem Fluss lebe, der einmal im Jahr über die Ufer tritt (v. 66-68). Dazu passierten erstaunliche Dinge, denn *al trepidi quotiens sola discedentis harenae / vidimus in partes* (v. 69-70) – der Boden habe sich aufgetan und aus einem Schlund seien Tiere wie aus Höhlen hervorgekommen, und unter plötzlichem Sprühregen seien goldene Obstbäume emporgewachsen.

Gerne hätte Corydon als den Höhepunkt seines Besuches jenen jungen Gott gesehen, der das alles geschaffen hatte. Aber man ließ ihn nicht durch: *O utinam nobis non rustica vestis inesset* (v. 79) – »Oh, hätte ich doch nur nicht solch bäurisches Gewand getragen!«, klagt er. Immerhin, von ferne nahm er ihn wahr: *Martis vultus et Apollinis esse putatur* (v. 83-84) – eine Mischung aus Mars und Apollon sei er, Nero, wenn er sich nicht getäuscht habe – *nisi me visus decepit* (v. 83-84).

Die Eklogen des Calpurnius werden als Schlüsselgedichte verstanden⁷: In der Rolle des Tityros und des Melibeos jeweils Vergil und Seneca zu erkennen und diesen Figuren noch voran den Dichter Titus Calpurnius Siculus selbst in der bukolischen Verkleidung des Corydon, mag für den zeitgenössischen Leser seinen Reiz gehabt haben, wenn das denn tatsächlich hineingelegt war. Als Quelle für eine Dichterbiographie sind die Eklogen allerdings höchst fragwürdig und verleiten zur Erfindung einer pittoresken Geschichte von einem Bauernsohn, der nach Rom geht, um als Poet zu reüssieren, erfolglos bleibt, vom Kaiser nicht wahrgenommen wird und kurz vor dem Hungertod nach einer letzten Ekloge auf das Land zurückkehrt – wo sogar die Hirten Feigen aus Chios verspeisen⁸. In Wahrheit wissen wir nichts über das Leben des Calpurnius. Nehmen wir einen philologischen Kommentar zur Hand⁹, so erweist sich Calpurnius als ein *poeta doctus*, der mit Figuren und Bildern, Szenen und Sequenzen aus Theokrit und Vergil ein kunstvolles literarisches Spiel trieb und jene Renaissance der augusteischen Bukolik herstellte, die Seneca eben einforderte¹⁰. Ihm kommt es insbesondere in dieser Ekloge nicht auf seine Selbstbespiegelung an, sondern auf einen typischen Tölpel vom Lande. Denn mit seinem Gaffen provoziert dieser die Worte des Alten, der wie alle Großstädter doch

schon alles kenne, nur eben dieses hier nicht, nämlich das zentrale Thema des Calpurnius: die neuen Herrlichkeiten der Stadt, und nicht die Rinder des Landes.

Corydon erzählt von einem faszinierenden Wunderwerk, dem hölzernen Amphitheater des Nero¹¹. Das Baumaterial überrascht den Leser und gibt der Ekloge augenblicklich einen eigenen Reiz und eine Richtung, denn es trägt die leitende Idee des kleinen Stückes: den Widerspruch zwischen dem Holz der Wälder und der Hochkultur der Stadt, der indessen nur ein scheinbarer ist. Nicht etwa eine nun, nach den Gründerjahren des Prinzipats, schon geläufige Marmorpracht galt es hier zu rühmen, sondern das in der Architektur veredelte Holz aus den Bergwäldern. Der Ruhm kommt aus dem Mund eines ländlichen Bewunderers, der zu einem treffenden Vergleich mit der Natur greift, so wie er sie kennt und eben in diesem späteren Moment des Berichtens auch wahrnimmt: ein Tal, hoch gesäumt von Bäumen. Die Bindung des Bauwerks an die Urbs indessen illustriert Calpurnius durch eine Aneinanderreihung von *aurum, marmor, gemmae, ebur*, die in Verbindung mit *porticus* die Pracht von Holzarchitektur in der Urbs bereits hundert Jahre früher ausgezeichnet hatten, allerdings nunmehr im fernen Glanz der literarischen Berichte auftauchten, denn sie alle waren ephemere Wunderwerke gewesen und längst nicht mehr zu sehen. Von den Bauten, die im spätrepublikanischen Klima von Konkurrenz, Karrierejagd und Gentilstolz zum Propagandaeinsatz gebracht wurden, waren am wirkungsvollsten diejenigen mit dem höchsten Besucherandrang; das waren die Holztheater mit Ausstattungen in Elfenbein, Silber und Gold, mit Säulen aus Marmor und Glas¹².

Plinius und Valerius Maximus widmen ihnen längere Abschnitte unter den Stichworten *miracula* und *luxuria*¹³: Gaius Claudius Pulcher brachte 99 v. Chr. an der *scaena* seines Theaters farbige Architekturprospekte als Tafelbilder an, und danach ließ Quintus Lutatius Catulus an seinem Bühnenbau weite Flächen mit Elfenbein täfeln, was 66 v. Chr. Gaius Antonius Hybrida mit Silber steigerte und Marcus Petreius 63 v. Chr. mit Gold überbot. Im Jahre 58 v. Chr. errichtete Marcus Aemilius Scaurus das *opus maximum omnium, quae umquam fuere humana manu facta*¹⁴. Die Bühnenwand war ein Wald von 360 Säulen, die in drei Etagen und vermutlich mehreren vertikalen Gliederungen angeordnet waren. Die untersten bestanden aus Marmor, darüber befanden sich solche aus Glas, und oben waren mit Gold verkleidete. Zwischen den Säulen hätten 3 000 Bronzestatuen gestanden, und mit dieser phantastischen Zahl wird die grandiose Wirkung auf den Betrachter eindrücklich festgehalten. Dies war aber erst das gleichsam nackte, wenn auch kostbare, Gerüst, das gefüllt wurde. Nach Abschluss der Vorführungen, als das Bauwerk seinen Dienst getan hatte und abgebaut wurde, verbrachte man die beweglichen Teile der Ausstattung in die Villa des Scaurus in Tusculum, nämlich die ausgestellten Kostbarkeiten, persischen Teppiche und Gemälde im Wert von 30 Millionen Sesterzen¹⁵.

Keines der Theater aus der Epoche der späten Republik, deren Architektur uns noch greifbar ist, und die wir uns ähnlich einer Wiedergabe auf einem Tonrelief aus Neapel (**Abb. 1**)¹⁶ vorstellen dürfen, sieht solchen Wunderwerken ähnlich. Das Bild, das die antiken Beschreibungen beim Leser erzeugen, kommt hingegen dem späteren, kaiserzeitlichen Theater recht nahe. Dessen Pracht stellt gleichsam eine »Marmorisierung« der berühmten ephemeren Vorgängerbauten dar, indem es die filigrane Ästhetik der dicht gefügten Holzstellagen nachbildet¹⁷.

Diese frühen Schauwände waren eine nicht auf Dauer angelegte Ausstellungsarchitektur für Kunstwerke, die als Beutestücke auf wechselnden Ausstellungsplätzen präsentiert wurden. Das Konzept des hölzernen Theaters ermöglichte erstens die Ausbreitung jeglicher Art von *luxuria* und beförderte zweitens die Kühnheit eines Bauherren durch technische Waghalsigkeiten, so dass die immer weiter getriebenen Ausmaße der Holzkonstruktionen in mehr als einem Fall zum Einsturz und zu katastrophalen Unglücken mit Tausenden von Toten führten¹⁸. Drittens war damit jedem Ädil als dem für die Spiele verantwortlichen Magistrat die Möglichkeit gegeben, mit einer Steigerung aller bisher gesehenen *miracula* sich selbst für das nächsthöhere Amt zu empfehlen. So wurde der hölzerne Großbau zum Sinnbild der allergrößten Pracht in der öffentli-



Abb. 1 Terrakottamodell, Museo Archeologico Nazionale Napoli. – (Sopr. Napoli Neg. 594, nach Courtois 1989, 27 Abb. 10).

chen Architektur. Es waren diese Theater im eigentlichen Sinne ihrer griechischen Bezeichnung selbst bereits »Schauburgen«.

In äußerster Konsequenz galt das für einen Sonderfall unter den Theaterbauten, der zugleich der spektakulärste blieb. Plinius berichtet von ihm in einem Exkurs über »einen noch größeren Wahnsinn in Holz«¹⁹. Gaius Scribonius Curio habe 52 oder 51 v. Chr. seinen Vorgänger Scaurus nicht mehr mit *opibus* und *apparatus* – Reichtum und Prunk – übertreffen können, und so sei ihm die »irrsinnige Idee« gekommen, nebeneinander zwei sehr große Theater aus Holz zu errichten, die »mit einzelnen Angeln auf einer beweglichen Ebene frei aufgehängt« gewesen seien. Vormittags waren sie voneinander abgewandt, damit die Vorführungen auf den Bühnen sich nicht gegenseitig störten. Dann plötzlich drehten sie sich an den Hörnern – *Terminus technicus* für die Enden einer gekrümmten Tribüne – und formten auf diese Weise ein Amphitheater, in dem Gladiatoren ein Gemetzel vorführten.

Ein paar Stunden später sei eine Drehung erfolgt mitsamt den darauf Sitzenden, so dass das römische Volk in größere Gefahr als die Gladiatoren geraten sei. Wahnsinnig seien die Menschen auf derart schwankenden Plätzen, *in machina pendens*. Ein Jahrhundert später ist unser Berichterstatter Plinius erbost darüber, wie dieses Volk, Eroberer des Erdkreises, Teil der unsterblichen Götter, gleichsam in zwei Schiffe verladen werde, nur auf zwei Angeln ruhe, dem Untergang geweiht sei, falls die Maschinerie zu Bruch gehe und *se ipsum depugnantem spectat* – sich beim eigenen Desaster auch noch zuschauen, die eigene Lebensgefahr beklatsche²⁰. Bald war die Maschinerie kaputt, und jetzt ließ Curio auf zwei mittig geteilten Bühnen Athleten auftreten, und nachdem plötzlich die sich gegenüberstehenden Brettergerüste weggerissen worden seien, habe er an ein und demselben Tag Sieger und Gladiatoren präsentiert. Unglaubliches und Aufre-

gendes und Überraschendes fand statt, und ohne Zweifel hatte Curio großen Erfolg mit seinem *gaudium*. Es war der Theaterbau selbst (**Abb. 2**)²¹ ein *spectaculum*, nicht nur das Geschehen vor der Rückwand der Bühne.

Dies war das erste und blieb das einzige Amphitheater, das den Namen im eigentlichen Sinn des Wortes verdiente, da es tatsächlich aus zwei Baukörpern zusammengesetzt wurde. In eben dieser Bedeutung verwendet Calpurnius in Vers 34 die Umschreibung *geminis molibus* für das neronische hölzerne Amphitheater²², das wie jene Theater der späten Republik durch Materialluxus und bautechnische Bravour beeindruckte.

Nicht von ungefähr beschert uns Plinius so reiche Information über die spätrepublikanische Holzarchitektur. Er wolle nicht zulassen – so seine Begründung –, dass Nero und Gaius sich des Ruhmes ihrer Bauten im öffentlichen Urteil erfreuten, und deshalb nachweisen, dass ihr Wahnsinn schon längst von Curio übertroffen worden sei²³. Blendet man die Polemik aus, dann wird als tatsächlicher Hintergrund deutlich, dass im mittleren 1. Jahrhundert n. Chr. die Architektur in Holz ein viel bewundertes und modernes Phänomen war²⁴.

Höchstes Interesse galt der Bautechnik und den gigantischen Balken. Plinius erinnert seine Leser an den Balken, den man schon seit den Zeiten des Agrippa bei den Saeptra im Marsfeld neben griechischen Meisterwerken der Kunst als ein weiteres *miraculum* bewundern könne. Noch eindrucksvoller war ein Lärchenstamm von 120 Fuß gewesen, den Tiberius für den Bau eines Naumachiarium aus dem fernen Raetien herbeigeschafft hatte, und den das Stadtpublikum bewunderte, solange bis er bei der Errichtung des neronischen Amphitheaters seiner Bestimmung zugeführt wurde²⁵.

Neros Bauten wurden von den zeitgenössischen Historiographen nichtsdestotrotz mit einem etwas verzweifelten Bemühen um Devaluierung beschrieben. Eigentlich habe Nero gar nichts Erwähnenswertes gebaut, so beginnt Tacitus den Bericht zum Jahre 57²⁶, es sei denn, »es könnte jemandem einfallen, mit dem Lob von Fundamenten und Balken, womit der Caesar das Riesenwerk eines Amphitheaters am Marsfeld aufführte, die Bücher zu füllen«. Doch nur *res illustres* gehörten in die *Annales*, während *talia diurnis Urbis actis* – »derartiger Kleinkram dem täglichen Stadtanzeiger« zu überlassen sei. Aus diesem Stadtanzeiger hat zu unserer Freude Sueton später einiges exzerpiert. Unter den vielen Spektakeln des Nero seien vor allem die Spiele *in amphitheatro ligneo* zu nennen, und zwar *intra anni spatium fabricato*: Ein Spektakel war es offensichtlich auch, wie rasch der Bau sichtbar vor den Augen des Stadtpublikums emporwuchs²⁷.

Wo sich diese viel beachtete Baustelle befand, ist bis heute nicht geklärt²⁸. Tacitus lokalisiert das, vermutlich zu seiner Zeit bereits vergangene, Amphitheater *apud campum Martis*. Wenn die Zuschauer beinahe von oben auf den Tarpeischen Gipfel herabsehen konnten, wäre eine Position im südlichen Marsfeld anzunehmen. Einen ausreichend freien Raum kann der Circus Flaminius geboten haben, in dessen Bereich vermutlich das erste dauerhafte Amphitheater Roms von Titus Statilius Taurus 30 v. Chr. errichtet worden war, das nicht viel Platz einnahm und erst beim Stadtbrand von 64 unterging²⁹. Henner von Hesberg vermutet eine topographisch-funktionale Kontinuität im mittleren Marsfeld und trägt auf seinem Plan den neronischen Bau deshalb in dem Areal ein, in dem später Domitian ein Stadion und ein Odeion errichtete, und wo nahe den Saeptra bereits Augustus ein temporäres, also hölzernes Theater hatte errichten lassen³⁰. Im Jahre 38 nutzte Caligula das Gelände an den Saeptra für die Ausrichtung von Spielen und ließ dann auch einige bestehende Bauten abreißen, um mehr Platz für Tribünen und ein künftiges Amphitheater zu schaffen³¹. Das Projekt eines hölzernen Bauwerkes für Spiele fügt sich in eine Reihe technisch anspruchsvoller und prachtvoller Holzbauten des Caligula ein. Eine Brücke vom Palatin über das Velabrum hinweg zum Kapitol wurde zwar nicht fertiggestellt³², doch wenigstens für sein *otium* hatte Caligula bereits luxuriöse Holzarchitekturen verwirklichen können. So gab es in einer kaiserlichen Villa bei Velletri einen von ihm so genannten *nidus*, einen gigantischen Baum, in dessen Geäst mit Balken und Brettern außer einzelnen Sitzen vor allem ein Triclinium konstruiert worden war, das Platz für 15 Gäste bot, nicht gerechnet die Diener³³. Zwei Schiffe als schwimmende Paläste auf dem Nemisee bildeten einen Höhepunkt an luxuriöser Holzarchitektur, die sicher

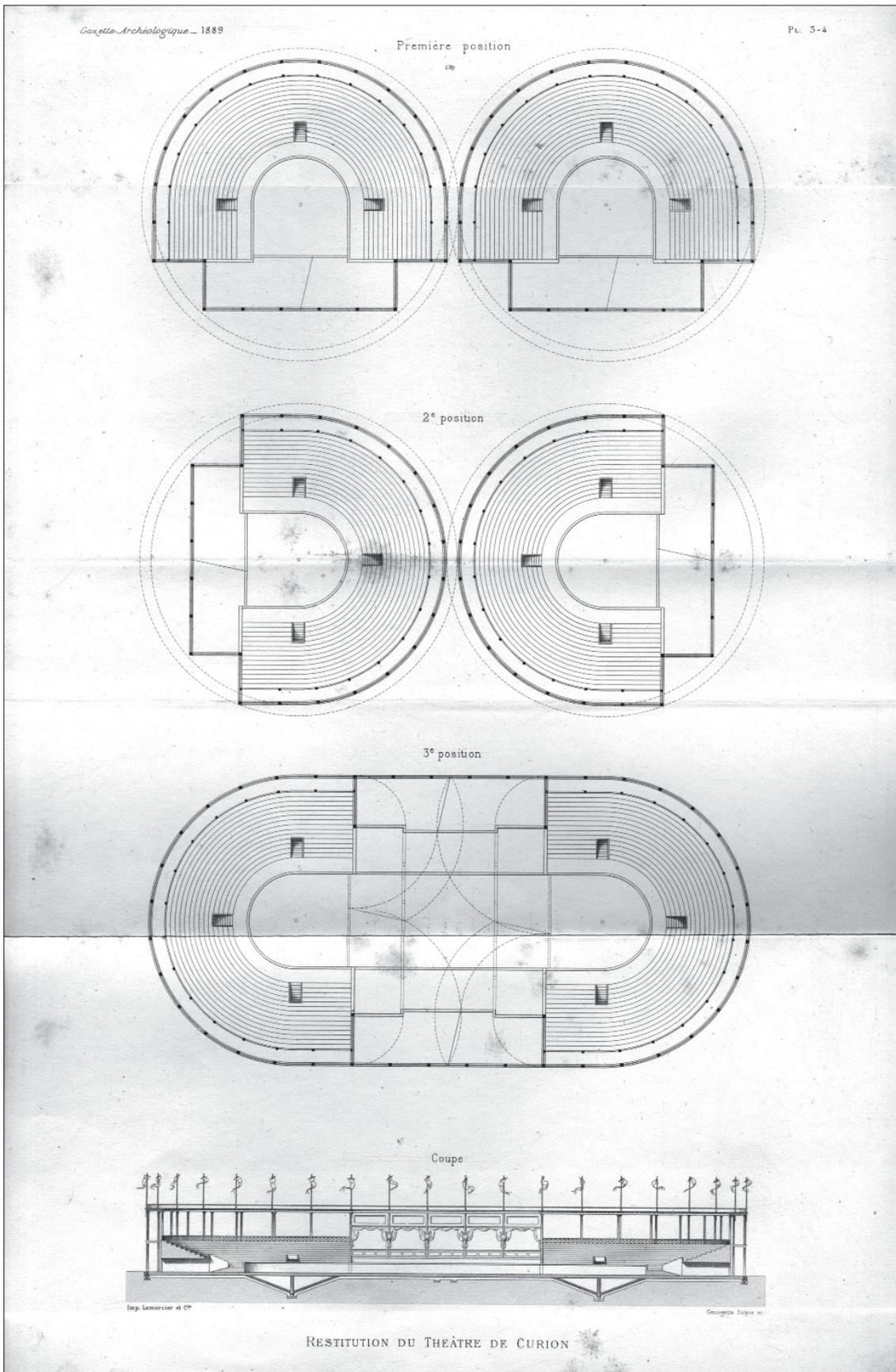


Abb. 2 Rekonstruktion der Theater des Curio durch T. Homolle. – (Nach Homolle – Nénot 1889, Taf. 3-4).

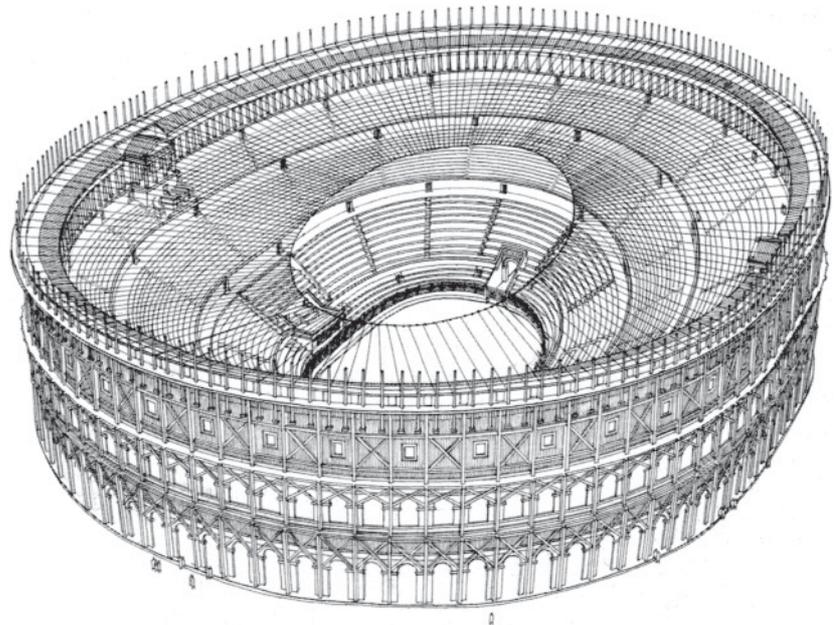


Abb. 3 Hypothetische Rekonstruktion des neronischen Amphitheaters durch J.-C. Golvin. – (Nach Golvin 2011, 317 Abb. 7).

nicht ohne Erinnerung an die hellenistischen Prachtschiffe erdacht worden war³⁴. Dies alles bestätigt eine ungebrochene Konnotation von Luxus, der den Holzarchitekturen anhaftete.

Eine reale Vorstellung von ihrem Aussehen ist schwer zu gewinnen. Den Versuch einer zeichnerischen Rekonstruktion des neronischen Amphitheaters unternahm Jean-Claude Golvin (**Abb. 3**)³⁵. Er orientiert sich an der Wiedergabe des hölzernen Amphitheaters von Drobeta auf der Traianssäule (**Abb. 4**), an dem zwar einige bautechnische Details zu beobachten sind, das aber zu unserer Vorstellung eines Amphitheaters, das eben weder ländlich noch provinziell war, und an dem Holz nicht wegen seiner leichten Verfügbarkeit aus den umliegenden Wäldern, sondern als wertvolles Material von weitem herangeschafft wurde, nichts beitragen kann.

In das stadtrömische Terrain führt hingegen eine Reliefdarstellung, die Emilio Rodríguez Almeida 1994 bekannt gemacht hat (**Abb. 5**)³⁶. Das Fragment kam im Marsfeld zutage. Dort war es im Bereich des Palazzo della Cancelleria am Grab des Hirtius in nachantiker Zeit von einem Steinmetz deponiert worden. Die Darstellung konnte bislang nicht überzeugend erklärt werden, und für den Augenblick und unser Thema müssen die wenigen sicher verständlichen Züge genügen. Es handelt sich um eine einmalige und keineswegs einheitliche Architektur, die den größten erhaltenen Bildraum des Reliefs von 146 cm Länge einnimmt. Am linken Rand ist ein Elefantenrüssel erhalten, und gäbe es ihn nicht, dann würde die Konstruktion nicht ohne weiteres auf ein Amphitheater bezogen werden. Denn auch Rodríguez Almeidas Vorschlag, in dem Bild die Darstellung einer beliebigen Baustelle zu sehen, ist nicht von der Hand zu weisen, wengleich ein



Abb. 4 Hölzernes Amphitheater von Drobeta auf der Traianssäule, Rom. – (Foto K. Anger, D-DAI-ROM-89.576).



Abb. 5 Relief mit Holzarchitektur, Palazzo della Cancelleria Rom. – (Foto A. Claridge, nach Coarelli 2001, 46 Abb. 3).

Elefant sicher nicht als Baumaschine eingesetzt wurde, galten doch diese Tiere dem römischen Publikum als so edel, dass sie auch im Amphitheater nur als repräsentative »Darsteller« auftreten sollten und man sich zunehmend gegen ihre Tötung aussprach³⁷. Das zentrale Bauwerk von ovaler Form zeigt als Außenhaut eine Quaderstruktur, welche als Holzverkleidung verstanden werden kann, denn oben ragen kräftige Stangen empor. Darüber und rings herum ragt ein komplexes Balkengefüge hoch – man denkt unwillkürlich an *trabibus textis* im Text des Calpurnius – mit der Andeutung von Giebeln. Dachziegeln, die auf diesem Balkenbau zu sehen sind, sprechen einerseits nicht für eine Baustelle in voller Prozedur; sie wären andererseits bei einer länger sich hinziehenden und teilweise provisorisch abgeschlossenen Konstruktion dennoch von praktischer Funktion³⁸. An dieses zentrale Bauwerk schließen weitere Baukörper an, die in ihrer feingliedrigen Bauweise an die Holzarchitekturen erinnern, welche im Vierten Stil der Wandmalerei ein zentrales Thema sind.

Die oben erwähnte schriftliche Nachricht von Caligulas Projekt ist oberflächlich und liefert keine erklärenden Details; ebenso erinnert das Relief in der Cancelleria gleichsam mit Bildzeichen an eine derartige Bauaktivität, ohne dem Betrachter informative Details zu zeigen, anhand derer sich das Monument identifizieren ließe. Ob also auf dem Relief einer der mehrfachen Umbauten der *Saepta* zu einer Veranstaltungsstätte festgehalten werden sollte, oder ob an das Spektakel der Errichtung von Neros hölzernem Amphitheater erinnert wurde, bleibt daher eine offene Frage; für unser Thema ist sie nicht die wichtigste³⁹. Bemerkenswert ist vielmehr, dass man zum Zwecke einer Repräsentation, die vermutlich für einen sepulkralen Kontext und für das Milieu von Bauunternehmern vorgesehen war, Bilder von einer Großbaustelle wählte und auf dieser das Holz eine konstruktiv und visuell bedeutende Funktion besaß. Wenn auch nicht von vornherein auszuschließen ist, dass die hölzernen Elemente als Baugerüst zu identifizieren sind, so spricht letztlich dagegen das Auftreten des Elefanten am linken Rand der Szene. Ein hölzernes Amphitheater, sei es nun als temporäre Struktur oder für lange Dauer vorgesehen, war ganz offensichtlich ein Bauwerk, dessen Errichtung für erhebliches Prestige sorgte.

An Neros Holzarchitektur wurde das Spektakel ihrer Errichtung erheblich gesteigert durch den *apparatus*, das heißt ihre Ausstattung. Auf Corydon wirkt der *fulgor*, der Glanz, betäubend. Er erinnert sich offenbar nicht an ein *velum*, Plinius hingegen schon: »Gerade neulich sind in Neros Amphitheater an starken Tauen himmelblaue Segel mit Sternen ausgespannt worden«⁴⁰. Vom Gold, das Corydon an der Porticus sah, schreibt wiederum Plinius nicht, der dafür andernorts festhält, dass Nero das Theater des Pompeius mit Gold überzogen habe⁴¹. Die Sicherheitsnetze zum Schutz der Zuschauer im Parterre vor den Tieren in der Arena seien – ebenfalls nach Plinius – an jenen Elefantenzähnen befestigt gewesen, die Corydon so sehr beeindruckten. Zum Verknoten der Netze habe Nero Bernstein anliefern lassen, und es hätten sogar für einen einzigen Tag der Sand, die Totenbahnen und überhaupt die Einrichtung aus Bernstein bestanden⁴².

Neros hölzernes Amphitheater war alles andere als ein rustikales Provisorium, sondern ein Wunderwerk an Pracht und Luxus. Selbst ein in Rom alt gewordener Mann habe so etwas noch nicht erlebt. Corydon kann da nicht mitreden. Sein einziger Vergleich ist das heimische Tal mit Wäldern, in denen das Holz noch im Saft steht⁴³.

Es blieb nicht beim Staunen über das Bauwerk, denn bald begannen die sich bewegenden *spectacula*. Den Hirten interessieren erwartungsgemäß die Tiere bei den *venationes*⁴⁴. Corydon beschreibt die fremdartigen Tiere mit den ihm zur Verfügung stehenden Kennzeichen der heimischen Fauna. Das wirkt absichtlich komisch, um die unwissenden Landbewohner belächeln zu können, die ein Wesen mit Kinnbart und Bauchstacheln bestaunen. Der Leser des Calpurnius ist ein urbaner Mensch und erkennt in einem Stier mit hässlichem Höcker (v. 60-61) das Zebu⁴⁵, und er weiß recht wohl, dass ein *hippopotamus* mit seinen fünf Silben in keinen Vers passt. Einen gallischen Elch hat in Rom später Pausanias gesehen und als Kreuzung von Hirsch und Kamel definiert⁴⁶. In der Weltstadt war die Welt der exotischen Tiere bekannt.

Der Hirte kennt Kühe, Stiere, Pferde, Bienen, Ziegen und einen gezähmten Hirsch⁴⁷, der als Siegespreis beinahe wie im Theater geschmückt wird mit Glasperlen am Bauch, Rosen am Geweih und einem goldenen Geschmeide, das den Zahn eines Ebers umfasst, nicht eines Elefanten. Im Vergleich der Flora zieht Corydon die Urbs dem Lande vor. Die heimischen Bäume wie die alten Buchen scheint er in Rom nicht vermisst zu haben (v. 5), wo es doch dort ganz andere Bäume gebe; diese seien golden und wüchsen ganz plötzlich aus der Arena hervor (v. 72). Es sind Obstbäume, das stellt der Hirte gleich fest, aber dass es sich um den Garten der Hesperiden handeln könnte, das entgeht ihm bei all der Bewunderung der Maschinerie.

Spectacula in der Urbs wurden im 1. Jahrhundert n. Chr. mit großem Interesse besprochen. Im *Liber spectaculorum* des Martial, das aus der Sicht eines auswärtigen Besuchers verfasst ist, liest man von aufregenden Tierzweikämpfen, von denen Corydon einen recht bedenklichen zwischen Seehunden und Bären gesehen haben will (v. 65), auch vom Stier, der anstelle des Jägers durch die Luft geschleudert wird, von Pasiphae in einer hölzernen Kuh – was einige Zuschauer für unecht hielten – und vom Unfall des Ikaros, der in verfrühtem Absturz Nero mit Blut bespritzt, und auch vom Desaster eines Orpheus, den die Tiere nicht lieben, sondern fressen⁴⁸.

Das inszenierte Töten von Mensch und Tier ist ein Kitzel, bei dem es um das Vertreiben von Langeweile geht. Seneca äußert sich recht kritisch dazu, allerdings gar nicht so sehr zum Töten an und für sich, sondern zur Einfallslosigkeit, mit der es zu den Mittagsstunden im Amphitheater geschehe⁴⁹. Nero aber ist der ideenreiche Eventmanager, dem es gelingt, bei der Eröffnung des Amphitheaters 400 Senatoren und 600 Ritter zum Kampf in der Arena »zu exhibieren«, und zwar mit einem bemerkenswerten Gag: Auch die *confectores ferarum* und *ministri harenae* waren Senatoren⁵⁰. Publikum und Darsteller wurden austauschbar.

Von allen Anwesenden wurde bei vielen Aufführungen und offenbar auch, als Corydon im Publikum saß, am meisten der Kaiser und junge Gott beachtet. Er war Veranstalter und mimte zugleich den Zuschauer, zu Beginn nur durch kleine Öffnungen in einer geschlossenen Loge und später auf einem offenen Podium lagernd⁵¹. Er setzte sich in Szene und war Teil des Spektakels, und dies schon Jahre, bevor er die Kithara in den Arm nahm und wirklich auftrat⁵².

Auch um seinetwillen, nicht nur für Tiere und Wunderwerk, kam das Publikum nach Rom. Seneca zählt sie alle auf, die in nicht abreißendem Strom nach Rom gingen aufgrund von *ambitio* und *necessitas officii publici*, andere wegen *luxuria* und der Laster der Großstadt; einige auch wollten studieren, und schließlich und nicht zuletzt strebe man zu den *spectacula*⁵³.

Diese letztgenannte Gruppe der Romgänger differenziert Martial im *Liber de spectaculis*⁵⁴ gleich wie die exotischen Tiere der Arena nach ihrer Herkunft als *gens barbara* vom Rhodopengebirge, von den sarmatischen Ebenen, vom Nil, als Sabäer, Araber, Kiliker, Sugambrer, Äthiopier. Auch die Exotik des Publikums macht die Urbs zur Weltstadt. Die Besucher sind mitwirkender Teil des Spektakels, sie führen die Größe des



Abb. 6 Amphitheater von Rufrae, Presenzano. – (Foto Verf.).

Imperiums vor und machen für alle, indem sie sich im Rund selber sehen, die *urbanitas* im Kontrast zu ihrer ländlich beschränkten *rusticitas* erlebbar⁵⁵.

Die Amphitheater, welche sie von zuhause kannten, waren oft ganz anders – eher so wie in Rufrae (Abb. 6)⁵⁶, im *vicus* von Mignano⁵⁷ und an der Straßenstation Ad Novas⁵⁸. In solchen Dörfern des nördlichen Kampanien fanden turnusmäßig Viehmärkte⁵⁹ statt. Dafür waren Gehege angelegt, welche man zu Amphitheatern ausbaute, in denen vermutlich die Stiere zum Vergnügen durchs Rund gejagt wurden. An den Festtagen, an denen in Teate Marrucinatorum der lokale Magnat Lusius Storax 20 Gladiatoren bezahlte, muss nach der Schilderung auf seinen Grabreliefs das *gaudium* auf den Rängen groß und die Musik laut gewesen sein⁶⁰, und wie in *pars magna Italiae* trugen im *herboso theatro* fast alle das gleiche Gewand, eine Toga aber keiner⁶¹.

Viele Besucher kämen vom Land zu den Spielen in die Stadt, schreibt Tacitus⁶². Doch während sich der Stadtpöbel mehr denn je am neronischen Unterhaltungsangebot erfreue, könnten die braven Landleute es nicht aushalten, was sie zu sehen bekämen, sie würden ganz verwirrt davon, ja einige stürben daran – so Tacitus.

Nur die Urbs bietet immer wieder überraschend neuartige Veranstaltungen, und in Bauten, die in ihrer konzeptuellen Kurzlebigkeit auf das ständig Innovative des Programmes geradezu hinweisen. Schneller Wechsel geht einher mit Internationalität von Darstellern und Publikum. Die Festival-Architektur ist ein Teil des Stadtfestes. Wenn Nero als siegreicher Künstler triumphierend in Rom einzieht, wird die Stadtmauer eingerissen, wird die Stadt mit Girlanden geschmückt und illuminiert, mit Weihrauch und Freudenchören erfüllt⁶³.

Der Hedonismus der Festkultur – Martial nennt das *deliciae populi*⁶⁴ – ist ein Bestandteil von Urbanität. Corydon ist davon tief beeindruckt und aufgewühlt. Seinem Schöpfer Calpurnius geht es freilich nicht um all die Hirten, sondern um den höchst urbanen Leser seiner Dichtung. Dass man auf dem Land ganz anders dichte, das weiß sein Corydon. Zur Urbanität gehört diese Poesie wie das hölzerne Amphitheater.

Anmerkungen

- 1) Ausführlich bei Golvin – Landes 1990, 78-81.
- 2) Gegen die späte Datierung durch Champlin 1978 hat sich die Einordnung in ernerische Zeit durch J. Fugmann (Fugmann 1992) allgemein durchgesetzt, so zuletzt Garthwaite – Martin 2009; Übersicht über die Diskussion bei Amat 1991, S. VII-XVII und Ruiz Arzalluz 1993, 272.
- 3) Dazu ausführlich MacMullen 1974, 15: »[...] the two worlds regard each other as, on the one side, clumsy, brutish, ignorant, incivilized, on the other side, as baffling, extortionate, arrogant«, sowie 28-56: »Rural-Urban«; vgl. Hor. ars 212-215 zum *rusticus confusus* und *turpis* gegenüber dem *urbanus honestus*. Den Diskurs in einer bukolischen Dichtung festzuhalten, ist umso reizvoller als *urbanitas* vor allem in der Kunst des Sprechens bestehe; in ihr werden auch feinere Abstufungen wie die eines *subrusticus* gemacht und alle Färbungen der *colorata oratio* wahrgenommen, so Cic. Brut. 74, 259 und 46, 170, sowie Cic. de orat. 3, 11, 42 und 12, 46, sowie Quint. 6, 3, 17; ausführlich Wiele 1991/1992.
- 4) Der lateinische Text folgt Korzeniewski 1971 sowie Amat 1991, Übersetzung vom Verf.
- 5) Vgl. zum Motiv Ov. fast. 4, 377 und Dion. Chrys. 7, 1.
- 6) Korzeniewski 1971 unterstützt mit irreführender Zeichensetzung eine falsche Übersetzung von v. 45-46.
- 7) So Amat 1991, S. XI-XVII ebenso wie Korzeniewski 1971, 1-3.
- 8) Calp. ecl. 2, 8; ganz anders Mart. 10, 96, der *Latia factus in urbe senex* zurückkehrt zu den *saturae sordida rura casae* seiner Heimat.
- 9) Neben Korzeniewski 1971 und Amat 1991 auch Schenkl 1885 und ausführlich Cesareo 1931; zusammengefasst bei Garthwaite – Martin 2009, 319-322.
- 10) Sen. apocol. 4, dazu ausführlich Ruiz Arzalluz 1993; so schon Leach 1975; Newlands 1987.
- 11) Townend 1980; Palombi 1993.
- 12) Gros 1987, 320-322; Golvin 1988, 28-32; Gros 1996, 274-275; Pensabene 2013, 33 zu Holzbauten.
- 13) Plin. nat. 35, 23; Val. Max. 2, 4, 6.
- 14) Plin. nat. 36, 113-115: »das größte aller Bauwerke, die jemals von Menschenhand errichtet wurden«.
- 15) Gros 1987, 338-339; Medri 1997, 100-110.
- 16) Dieses und ein weiteres sind abgebildet bei Courtois 1989, 27. 94; auch das Relief von Castel Sant’Elia gibt vermutlich eine Bühnenwand wieder, s. Ramallo Asensio – Röring 2010, 24.
- 17) Medri 1997, 95-96; reichhaltige Zusammenstellung von Fassaden bei Ramallo Asensio – Röring 2010; eine konkrete Rezeption erfuhren die Marmorsäulen des Holztheaters des Scaurus, die zunächst in dessen Atrium aufgestellt und dann von Augustus im Marcellustheater beiderseits der Porta Regia eingesetzt wurden, s. Ascon. Scaur. 45 und Gros 1987, 338; sie sind technisch und konzeptuell von den beweglichen Holzbühnen hellenistischer Theater herzuleiten, an denen die weiter unten behandelte Beweglichkeit auf Rollen bereits eine entscheidende Rolle spielte, s. Yoshitake 2016.
- 18) Tac. ann. 4, 62 und Suet. Tib. 40 zur Katastrophe von Fidenae; Suet. Aug. 43 zur Panik, Cass. Dio 58, 1 = Johann. Antioch. fr. 79 zu Katastrophen im Jahre 27 n. Chr. durch unzureichende Baumaterialien; zu den technischen und unternehmerischen Herausforderungen Vitruv. 10, praef.
- 19) Plin. nat. 36, 116-120; Forschungsüberblick bei Brandt 1997.
- 20) Es galt als sicher, dass die Zuschauer sich gegenseitig recht genau ansahen, denn glaubwürdig berichtet Cic. de orat. 2, 351-353, Simonides habe nach einem katastrophalen Einsturz bei der Identifizierung der verstümmelten Opfer geholfen, weil er wusste, wer an welcher Stelle gegessen hatte.
- 21) Die Rekonstruktionen betreffen die Bewegungsarten der beiden Teile und folgen zumeist der Vorlage von Homolle – Nénot 1889; s. Golvin 1988, 30-32; Bomgardner 2000, 36-37.
- 22) Plin. nat. 36, 117 und Stat. silv. 3, 5, 91 benennen als *geminam molem* die zwei einander benachbarten Theater von Neapel, die entgegen Korzeniewski 1971, 109 architektonisch nichts mit einem Amphitheater zu tun haben.
- 23) Plin. nat. 36, 113-120.
- 24) Ulrich 2007, 104. 108-110.
- 25) Plin. nat. 16, 190 (Lärchenstamm) und 201 zu Agrippas Balken *in porticibus Saeporum*.
- 26) Tac. ann. 13, 31, 1; Rouveret 1991, 3059; zum Tonfall des Tacitus und zu Neros theatralischer Selbstinszenierung s. Devillers 2007.
- 27) Suet. Nero 12, 1: *amphitheatro ligneo regione Martii campi intra anni spatium fabricato*; Ville 1981, 138-139.
- 28) Golvin 1988, 55-56; Palombi 1993.
- 29) Wiseman 1979, 134 zur Lage des Taurustheaters; Carandini 2012, II, Taf. 222-223; Viscogliosi 1993 mit der falschen Angabe »sostituito da Nerone«; es scheint nicht sonderlich groß gewesen zu sein (aufgrund von Cass. Dio 59, 10, 5), kann deshalb gleichzeitig neben dem des Nero bestanden haben; dass letzteres nicht unter den 64 n. Chr. abgebrannten Bauten genannt wird, hat über die Lage nichts zu sagen, da auch eine anderweitig erfolgte und letztlich unvermeidbare Zerstörung nicht überliefert ist.
- 30) von Hesberg 2011, 112 mit Abb. S. 109; Darwall-Smith 1996, 76-77 zu Leichenspielen für Agrippa 7 v. Chr. an den Saepta; zu einem von Augustus geplanten Amphitheater *urbe media* s. Suet. Vesp. 9, 1 und Ville 1981, 381; Livia hatte am Palatin ein ephemeres Holztheater errichten lassen, s. Ios. ant. lud. 19, 75.
- 31) Suet. Cal. 18, 21; Cass. Dio 59, 10, 5; auch am Diribitorium gab es unter Caligula Holztribünen für Spiele, und im Holztheater waren Sitzkissen und Sonnensegel vorhanden, s. Cass. Dio 59, 7, 8; bereits Agrippa errichtete 28 v. Chr. am Marsfeld ein hölzernes Stadion, s. Cass. Dio 53, 1, 5; knappe, unvollständige Zusammenstellung der Nachrichten und Abbildungen bei Bianchini 2010, 42-46.
- 32) Suet. Cal. 22, 4; Filippi 2012, 173 und Abb. 34.
- 33) Plin. nat. 2, 10.
- 34) Coarelli – Ghini 2013, 115-165; zu den Schiffen Bonino 2003; Caligulas Schiffsbrücke von Puteoli nach Baiae war mehr Bühne als Transportweg, s. Cass. Dio 59, 17.
- 35) Golvin 2011, 316-317 Abb. 7.

- 36) Rodríguez Almeida 1994, 215-217; Coarelli 2001, 43-47 datiert es in caesarische Zeit; Gros 2005, 197-200; Ulrich 2007, 141-142.
- 37) Plin. nat. 8, 21.
- 38) Laut Suet. Cal. 21, 2 führte Claudius den Bau nicht weiter.
- 39) Welch 2007, 69-70 denkt an eine Wiedergabe des Amphitheaters des Taurus.
- 40) Plin. nat. 19, 24.
- 41) Plin. nat. 32, 54, anlässlich von Thiridates' Besuch.
- 42) Plin. nat. 37, 45.
- 43) Vgl. Dion Chrys. 7, wo ein alter Mann vom Lande das Theater in der Stadt als »ausgehöhlt wie eine Schlucht, nur nicht langgestreckt [...] und nicht natürlich, sondern mit Steinen gebaut« beschreibt.
- 44) Gnilka 1974.
- 45) Der in Italien seltene Ur oder Auerchse (*bos primigenius*), beschrieben als *tauros* [...] *quibus hirtae iactantur per colla iubae* in v. 60-62, war zumindest in der kaiserlichen Villa von Ossaia nicht unbekannt, s. Gualtieri u. a. 2014, 287-288.
- 46) Paus. 9, 21, 3.
- 47) Calp. ecl. 6, 32-45.
- 48) Suet. Nero 12, 1.
- 49) Sen. epist. 1, 7, 2-5.
- 50) Suet. Nero 12, 1; dazu Ville 1981, 139; von Hesberg 2011, 112.
- 51) Suet. Nero 12, 6; Golvin 1988, 55.
- 52) Edwards 1994; aufgrund dieser kalkulierten und inszenierten Gegenwart des Prinzepts war nur in Rom eine wahre *urbanitas* zu erleben, dazu Benoist 2003.
- 53) Sen. dial. 12, 6, 2-3.
- 54) Mart. 3.
- 55) La Piana 1927, 183-403; Edwards – Woolf 2003.
- 56) Gasperetti – Russo 1991; Sirano 2002, Abb. 17-18.
- 57) Gasperetti 2007, 260.
- 58) S. Maria a Vico, s. Zevi 2004, Taf. 40.
- 59) Zu den *nundinae* s. Frayn 1993, 38-41; in bukolischer Verklärung bei Verg. georg. 3.
- 60) Bianchi Bandinelli u. a. 1963/1964; Clarke 2003, 145-152; Prop. 9, 10 ist leichtfertig, wenn er bezüglich Cynthia meint *illic te nulli potuerunt corrumpere ludi*.
- 61) Iuv. 3, 171-179.
- 62) Tac. ann. 16, 5.
- 63) Cass. Dio 63, 20; dazu de Souza 2007.
- 64) Mart. epigr. 2, 12.

Literatur

- Amat 1991: Calpurnius Siculus, Bucoliques. Pseudo-Calpurnius. Eloge de Pison, hrsg. und übers. von J. Amat (Paris 1991).
- Benoist 2003: S. Benoist, *Imperator scaenicus, citharoedus princeps*. Théâtre et politique à Rome, ou le »métier« d'empereur selon Néron, in: P. Defosse (Hrsg.), Hommages à Carl Deroux III. Histoire et épigraphie, droit, Collection Latomus 270 (Brüssel 2003) 50-66.
- Bianchi Bandinelli u. a. 1963/1964: R. Bianchi Bandinelli – M. Torelli – F. Coarelli – A. Giuliano, Il monumento di Lusius Storax, Studi miscellanei 10, 1963/1964, 55-102.
- Bianchini 2010: M. Bianchini, Le tecniche edilizie nel mondo antico (Rom 2010).
- Bomgardner 2000: D. L. Bomgardner, The Story of the Roman Amphitheatre (London 2000).
- Bonino 2003: M. Bonino, Un sogno ellenistico. Le navi di Nemi (Pisa 2003).
- Brandt 1997: J. R. Brandt, Curio's Curious Theatres, in: B. Magnusson – S. Renzetti – P. Vian – S. J. Voicu (Hrsg.), *Ultra terminum vagari*. Scritti in onore di Carl Nylander (Rom 1997) 51-59.
- Carandini – Carafa 2012: A. Carandini – P. Carafa (Hrsg.), Atlante di Roma antica. Biografia e ritratti della città (Mailand 2012).
- Cesareo 1931: E. Cesareo, La poesia di Calpurnio Siculo (Palermo 1931).
- Champlin 1978: E. Champlin, The Life and Times of Calpurnius Siculus, JRS 68, 1978, 95-110.
- Clarke 2003: J. R. Clarke, Art in the Lives of Ordinary Romans. Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C. - A.D. 315 (Berkeley 2003).
- Coarelli 2001: F. Coarelli, Gli anfiteatri a Roma prima del Colosseo, in: A. La Regina (Hrsg.), Sangue e arena. Ausstellungskatalog Rom (Mailand 2001) 43-47.
- Coarelli – Ghini 2013: F. Coarelli – G. Ghini (Hrsg.), Caligola. La trasgressione al potere. Ausstellungskatalog Nemi (Rom 2013).
- Courtois 1989: C. Courtois, Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile. Étude chronologique et typologique, Archaeologia Transatlantica 8 (Leuven 1989).
- Darwall-Smith 1996: R. H. Darwall-Smith, Emperors and Architecture. A Study of Flavian Rome, Collection Latomus 231 (Brüssel 1996).
- Devillers 2007: O. Devillers, Néron et les spectacles d'après les »Annales« de Tacite, in: Y. Perrin (Hrsg.), Neronia VII. Rome, l'Italie et la Grèce. Hellénisme et philhellénisme au premier siècle après J.-C. Actes du colloque Athènes, 21-23 octobre 2004, Collection Latomus 305 (Brüssel 2007) 271-284.
- Edwards 1994: C. Edwards, Beware of Imitations. Theatre and the Subversion of Imperial Identity, in: J. Elsner – J. Masters (Hrsg.), Reflections of Nero. Culture, History and Representation (Chapel Hill 1994) 83-97.

- Edwards – Woolf 2003: C. Edwards – G. Woolf, *Cosmopolis*. Rome as World City, in: C. Edwards – G. Woolf (Hrsg.), *Rome the Cosmopolis* (Cambridge 2003) 1-20.
- Filippi 2012: D. Filippi, Regione VIII. *Forum Romanum Magnum*, in: Carandini – Carafa 2012, I, 143-206.
- Frayn 1993: J. M. Frayn, *Markets and Fairs in Roman Italy. Their Social and Economic Importance from the Second Century BC to the Third Century AD* (Oxford 1993).
- Fugmann 1992: J. Fugmann, Nero oder Severus Alexander? Die Datierung der Eklogen des Calpurnius Siculus, *Philologus* 136, 1992, 202-207.
- Garthwaite – Martin 2009: J. Garthwaite – B. Martin, *Visions of Gold. Hopes for the New Age in Calpurnius Siculus' »Ecloges«*, in: W. J. Dominik – J. Garthwaite – P. A. Roche (Hrsg.), *Writing Politics in Imperial Rome* (Leiden 2009) 307-322.
- Gasperetti 2007: G. Gasperetti, *Archeologia e lavori pubblici. L'esperienza del Treno ad Alta Velocità nell'Alto Casertano*, in: F. Sirano (Hrsg.), *In itinere. Ricerche di archeologia in Campania* (Cava dei Tirreni 2007) 247-266.
- Gasperetti – Russo 1991: G. Gasperetti – D. Russo, *Presenzano* (Caserta). Località Taverna San Felice – Campo Cerone, BA 11/12, 1991, 125-130.
- Gnilka 1974: C. Gnilka, *Die Tiere im hölzernen Amphitheater Neros. Wort- und Versinterpolation bei Calpurnius Siculus*, *WSt* 87, 1974, 124-153 = C. Gnilka, *Philologische Streifzüge durch die römische Dichtung* (Basel 2007) 37-62.
- Golvin 1988: J.-C. Golvin, *L'amphithéâtre romain. Essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions* (Paris 1988).
- 2011: J.-C. Golvin, *Comment expliquer la forme non elliptique de l'amphithéâtre de Leptis Magna* (Al Khums, Lybie), in: M. E. Fuchs – B. Dubosson (Hrsg.), *Theatra et spectacula. Les grands monuments des jeux dans l'antiquité* (Lausanne 2011) 307-323.
- Golvin – Landes 1990: J.-C. Golvin – C. Landes, *Amphithéâtres et gladiateurs* (Paris 1990).
- Gros 1987: P. Gros, *La fonction symbolique des édifices théâtraux*, in: *L'Urbs. Espace urbain et histoire. I^{er} siècle av. J.-C. - III^e siècle ap. J.-C.* Actes du colloque Rome 1985, *CEFR* 98 (Rom 1987) 319-346.
- 1996: P. Gros, *L'architecture romaine du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire I. Les monuments publics* (Paris 1996).
- 2005: P. Gros, *Le rôle du peuple de Rome dans la définition, l'organisation et le déplacement des lieux de la convergence sous l'Empire*, in: G. Urso (Hrsg.), *Popolo e potere nel mondo antico. Atti del convegno Cividale del Friuli 2004* (Pisa 2005) 191-214.
- Gualtieri u. a. 2014: M. Gualtieri – H. Fracchia – S. Ferrari, *La villa di Ossaia. Il territorio di Cortona in età romana, Etruria romana 2* (Rom 2014).
- von Hesberg 2011: H. von Hesberg, *L'attività edilizia a Roma all'epoca di Nerone*, in: M. A. Tomei – R. Rea (Hrsg.), *Nerone. Ausstellungskatalog Rom* (Mailand 2011) 108-117.
- Homolle – Nénot 1889: T. Homolle – H. P. Nénot, *Essai de restitution de l'amphithéâtre de Curion*, *Gazette archéologique* 15, 1889, 11-16.
- Korzeniewski 1971: D. Korzeniewski, *Hirtengedichte aus neronischer Zeit* (Darmstadt 1971).
- La Piana 1927: G. La Piana, *Foreign Groups in Rome during the First Centuries of the Empire*, *HarvTheolR* 20, 1927, 183-403.
- Leach 1975: E. W. Leach, *Neronian Pastoral and the World of Power*, *Ramus* 4, 1975, 204-230.
- MacMullen 1974: R. MacMullen, *Roman Social Relations 50 B.C. to A.D. 28* (New Haven 1974).
- Medri 1997: M. Medri, *Fonti letterarie e fonti archeologiche. Un confronto possibile su M. Emilio Scauro il Giovane, la sua domus »magnifica« e il theatrum »opus maximum omnium«*, *MEFRA* 109, 1997, 83-110.
- Newlands 1987: C. Newlands, *Urban Pastoral. The Seventh Eclogue of Calpurnius Siculus*, *ClAnt* 6, 1987, 218-231.
- Palombi 1993: *LTUR I* (1993) 36 s.v. *Amphitheatrum Neronis* (D. Palombi).
- Pensabene 2013: P. Pensabene, *I marmi nella Roma antica* (Rom 2013).
- Ramallo Asensio – Röring 2010: S. F. Ramallo Asensio – N. Röring, *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana. Actas del Symposium Cartagena 2009* (Murcia 2010).
- Rodríguez Almeida 1994: E. Rodríguez Almeida, *Marziale in marmo*, *MEFRA* 106, 1994, 197-217.
- Rouveret 1991: A. Rouveret, *Tacite et les monuments*, *ANRW* 2, 33, 4 (Berlin 1991) 3051-3099.
- Ruiz Arzalluz 1993: Í. Ruiz Arzalluz, *La poesía bucólica en época de Nerón. Lectura virgiliana, ideología senequiana y propaganda imperial*, *Veleia* 10, 1993, 265-288.
- Schenkl 1885: H. Schenkl, *Calpurnii et Nemesiani Bucolica* (Leipzig 1885).
- Sirano 2002: F. Sirano, *Presenzano/Rufrae. Per una nuova immagine della Piana nell'antichità. Relazione preliminare*, in: D. Caiazza (Hrsg.), *Presenzano ed il Monte Cesima. Archeologia, arte e storia di una comunità. Atti del convegno Presenzano 2002* (Piedimonte Matese 2002) 61-97.
- de Souza 2007: M. de Souza, *Néron, une brèche dans la muraille de Rome*, in: Y. Perrin (Hrsg.), *Neronia VII. Rome, l'Italie et la Grèce. Hellénisme et philhellénisme au premier siècle après J.-C.* Actes du colloque Athènes, 21-23 octobre 2004, *Collection Latomus* 305 (Brüssel 2007) 74-81.
- Townend 1980: G. B. Townend, *Calpurnius Siculus and the Munus Neronis*, *JRS* 70, 1980, 166-174.
- Ulrich 2007: R. B. Ulrich, *Roman Woodworking* (New Haven 2007).
- Ville 1981: G. Ville, *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, *BEFAR* 245 (Rom 1981).
- Viscogliosi 1993: *LTUR I* (1993) 36-37 s.v. *Amphitheatrum Statilii Tauri* (A. Viscogliosi).
- Welch 2007: K. E. Welch, *The Roman Amphitheatre from Its Origins to the Colosseum* (Cambridge 2007).
- Wiele 1991/1992: B. Wiele, *Urbanitas und rusticitas. Eine soziolinguistische Untersuchung*, *Helikon* 31/32, 1991/1992, 389-394.
- Wiseman 1979: T. P. Wiseman, *Strabo on the Campus Martius*: 5. 3. 8, *C* 235, *Liverpool Classical Monthly* 4/7, 1979, 129-134.
- Yoshitake 2016: R. Yoshitake, *The Movable Stage in Hellenistic Greek Theatres. New Documentation from Messene and Comparisons with Sparta and Megalopolis*, *AA* 2016/2, 119-133.

Zevi 2004: F. Zevi, L'attività archeologica a Napoli e Caserta nel 2003, in: Alessandro il Molosso e i »condottieri« in Magna Grecia. Atti del Quarantatreesimo Convegno di Studi sulla Magna

Grecia. Taranto-Cosenza 26-30 settembre 2003, CMGr 43 (Tarant 2004) 853-923.

Zusammenfassung / Summary

Faszination der Urbs. Ein Hirte im Amphitheater zu Rom (Calpurnius Siculus, Ekloge 7)

Calpurnius Siculus preist in seiner siebten Ekloge die *urbanitas* Roms im kunstvoll poetischen Vergleich mit bukolischer *rusticitas*. Er führt dies aus mittels der Kommentare eines ländlichen Besuchers im hölzernen Amphitheater Neros. Hier wird nun Zeile für Zeile erläutert, wie im Text des Calpurnius die Teile des Bauwerkes, die Tiere in der Arena und die Menschen im Publikum bis hin zum Prinzeps in Wahrnehmung und Empfindung wesentliche Elemente der *urbanitas* repräsentieren. Das hohe Prestige dieses hölzernen Amphitheaters, erreicht durch kostbare Ausstattung und enorme Dimension, wird erklärt und hergeleitet aus der Tradition der berühmten temporären Holztheater während der späten Republik. Insbesondere die Holzbautechnik ist in der frühen Kaiserzeit mit temporären Veranstaltungsbauten im Marsfeld weiterentwickelt und zu spektakulärer Wirkung gesteigert worden.

The Fascination of the Urbs. A Shepherd in the Amphitheatre in Rome (Calpurnius Siculus, Eclogue 7)

In his seventh eclogue Calpurnius Siculus praises Rome's *urbanitas* in an elaborate poetic comparison with the bucolic *rusticitas*. He achieves this by using the commentaries of a rural visitor to the timber amphitheatre of Nero. Here, it is reported line for line how in Calpurnius' text the parts of the construction, the animals in the arena and the people in the audience right up to the princeps represent the salient elements of *urbanitas* in perception and in sentiment. The high prestige of this timber amphitheatre, achieved through its luxurious ornamentation and enormous size, is explained and derived from the tradition of the famous, temporary timber theatres of the Late Republic. Especially the technique of building in timber was further developed during the Early Principate with temporary structures for events on the Campus Martius and was improved to spectacular effect.

Translation: C. Bridger

Schlagwörter / Keywords

Rom, Calpurnius Siculus, Holzarchitektur, neronisches Amphitheater
Rome, Calpurnius Siculus, timber architecture, Neronian amphitheatre