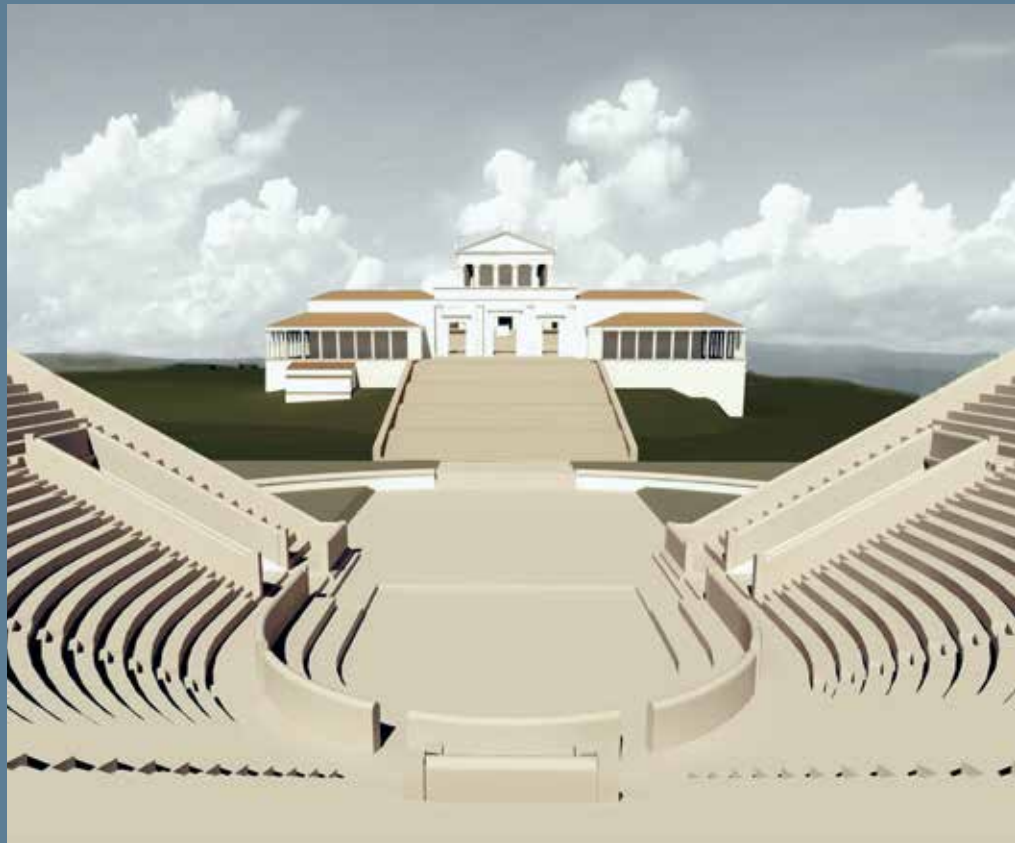




Thomas Hufschmid (Red.)

Theaterbauten als Teil monumentaler Heiligtümer in den nordwestlichen Provinzen des Imperium Romanum: Architektur – Organisation – Nutzung

Internationales Kolloquium in Augusta Raurica,
18.–21. September 2013
Auditorium Römerstiftung Dr. René Clavel,
Augst-Kastelen

Forschungen in Augst 50

Thomas Hufschmid (Red.)

**Theaterbauten als Teil monumentaler Heiligtümer in
den nordwestlichen Provinzen des Imperium Romanum:
Architektur – Organisation – Nutzung**

Internationales Kolloquium in Augusta Raurica,
18.–21. September 2013

Auditorium Römerstiftung Dr. René Clavel, Augst-Kastelen



AUGUSTA RAURICA ist eine kulturelle
Leistung des Kantons Basel-Landschaft
mit Unterstützung des Bundes und der Kantone Aargau und Basel-Stadt





AUGUSTA RAURICA

Thomas Hufschmid (Red.)

Theaterbauten als Teil monumentaler Heiligtümer in den nordwestlichen Provinzen des Imperium Romanum: Architektur – Organisation – Nutzung

Internationales Kolloquium in Augusta Raurica,
18.–21. September 2013
Auditorium Römerstiftung Dr. René Clavel,
Augst-Kastelen

Forschungen in Augst 50

Augst 2016

Umschlagvorderseite:

Blick vom unteren Umgang (erste *praecinctio*) des jüngeren szenischen Theaters von Augst auf den gegenüber liegenden Schönbühltempel; Rekonstruktionsvorschlag der Situation um 200 n. Chr.

Illustration: Thomas Hufschmid

Umschlagrückseite:

Blick über die Mittelachse des Theaters auf die rekonstruierte Freitreppe und das konservierte *podium* des Schönbühltempels; Luftbild aus dem Jahr 2007, nach Abschluss des umfassenden Restaurierungsprojekts.

Foto: Ines Horisberger-Matter und Thomas Hufschmid

Idee: Thomas Hufschmid

Konzept und digitale Umsetzung: Michael Vock

Herausgeberin: AUGUSTA RAURICA

Wissenschaftliche Betreuung und archäologische

Redaktion: Thomas Hufschmid

Übersetzungen: Sandy Haemmerle (Englisch), Catherine

Leuzinger-Piccand (Französisch), Cheyenne Peverelli

(Italienisch), Simone Mayer und Thomas Hufschmid

(Deutsch)

Redaktion, Lektorat, DTP: Mirjam T. Jenny

Korrektorat: Elisabeth Balscheit

Bildredaktion: Thomas Hufschmid und Mirjam T. Jenny

Lithos: Tobias Stöcklin, Allschwil

Druck: Schwabe AG, CH-4132 MuttENZ

Verlagsadresse: Museum Augusta Raurica, CH-4302 Augst

Auslieferung: Schwabe AG Basel, Buchauslieferung,

Farnsburgerstrasse 8, CH-4132 MuttENZ

Tel. +41 (0)61 467 85 75

Fax +41 (0)61 467 85 76

E-Mail auslieferung@schwabe.ch

© 2016 Augusta Raurica

ISBN: 978-3-7151-0050-0

Inhalt

7	Zum Geleit DEBORA SCHMID
9	Avant-propos JEAN-CHARLES MORETTI
11	Die römischen Theater und ihre Spiele in der Kaiserzeit: Ein Prolog
13	Les jeux romains: Des origines sacrées au sport-business JEAN-PAUL THUILLIER
25	Gesellschaftliche Hintergründe: Eine Annäherung an das Thema
27	Nutzungsaspekte «gallo-römischer» Theater: Forschungsstand, Fragestellungen, Zielsetzungen THOMAS HUFSCHMID
37	Inschriftlich bezeugte Stiftungen von Theatern und Kultgebäuden in Gallien und Germanien WOLFGANG SPICKERMANN
49	Teatro e culto imperiale: Alcune note sul fenomeno tra <i>Tres Galliae</i> , <i>Achaia</i> e <i>Cisalpina</i> (I secolo a. C. – II secolo d. C.) MARCO CAVALIERI
61	«Glokalisierung»: Globale Ansprüche lokal interpretiert
63	The Theatre-Temple Complex at <i>Lepcis Magna</i> : Multiple dimensions of functionality or There's more than one way to act on the emperor DAVID L. BOMGARDNER
81	Kultische Theater in Italien und in den Westlichen Provinzen: Ein Vergleich INGE NIELSEN
95	Früheste Theater und theaterartige Bauten in Gallien: Neue Ansätze MATTHIEU POUX
115	Inszenierungen: «Gallo-römische» Theater und Heiligtümer im Gebrauch
117	La mise en scène des dieux et des hommes dans les théâtres des agglomérations et des sanctuaires des Trois Gaules FRANÇOISE DUMASY

131	L'usage de la scène dans les théâtres de Gaule romaine FILIPE FERREIRA
141	Face to face en façades des théâtres: Décors de fronts de scène en Gaule et en Germanies MICHEL E. FUCHS
157	Gradins, scènes et cheminements dans les édifices du secteur sacré d' <i>Aventicum</i> PHILIPPE BRIDEL
173	«Gallo-römische» Theater: Laufende Forschungen und aktuelle Fragestellungen
175	Drei Theater und ein Heiligtum: Aspekte von Kult und Ritus am Beispiel der römischen Theater von Augst THOMAS HUFSCHMID
193	Réflexions sur l'analyse spatiale des ensembles édifice de spectacles-sanctuaire: le site de Drevant (Cher, France) et d'autres analogues CARMEN PALERMO
205	Le Théâtre de Mandeure, relation et intégration au sanctuaire SÉVERINE BLIN et JEAN-YVES MARC
219	Das Theater und die Thermen von <i>Ricciacum</i> /Dalheim (Luxemburg) als Teil eines gallo-römischen Heiligtums? PETER HENRICH
237	The <i>Verulamium</i> theatre-amphitheatre reviewed TONY WILMOTT
245	Das Theater als Ort für Menschen und Götter – eine Synthese THOMAS HUFSCHMID und THOMAS SPÄTH
253	Le théâtre, un lieu consacré aux hommes et aux dieux – synthèse THOMAS HUFSCHMID et THOMAS SPÄTH

Zum Geleit

Im Rahmen der in Augusta Raurica rund alle drei Jahre stattfindenden Forschungsklausur wurde im Herbst 2011 beschlossen, ein langjähriges Desiderat anzugehen: die Durchführung von Veranstaltungen zu für Augusta Raurica relevanten Forschungsthemen. Bekanntlich basiert ernstzunehmende Forschungstätigkeit nicht nur auf der eigenen Arbeit am Schreibtisch, sondern auch auf wiederkehrenden, tiefgreifenden Diskussionen mit Fachkolleginnen und -kollegen. Solch wissenschaftlicher Austausch erfolgt idealerweise im Rahmen von Fachtagungen und Forschungskolloquien, Anlässen also, die eine Erweiterung der eigenen Forschungsarbeit und des persönlichen Horizonts erlauben und gleichzeitig eine Plattform zur Präsentation von Forschungsergebnissen und zur Weiterentwicklung wissenschaftlicher Fragestellungen bieten. Im Weiteren fördern solche Aktivitäten die internationale Vernetzung und machen den Forschungsplatz Augusta Raurica einem breiten Kreis von Fachkolleginnen und -kollegen bekannt.

Den Auftakt zu einer ganzen Reihe von in August stattfindenden, nationalen und internationalen Veranstaltungen machte das sogenannte «Theaterkolloquium», das die Römerstadt Augusta Raurica in Zusammenarbeit mit der Universität Basel vom 18.–21. September 2013 im Auditorium der Römerstiftung Dr. René Clavel auf Castelen in Augst/BL durchführte. In loser Folge fügten sich weitere Anlässe an, wie die Jahresversammlung der Arbeitsgemeinschaft für die Provinzial-Römische Forschung in der Schweiz (ARS) im November 2013, der Keramiktag im Dezember 2013 und der Glastag im Oktober 2016. Zurzeit ist ein weiteres Forschungskolloquium für 2018 in Planung.

Als Thema für eine internationale Fachtagung bot sich die mehrjährige wissenschaftliche Untersuchung zu den römischen Theaterbauten im Stadtzentrum von Augusta Raurica an, ein umfangreiches Forschungsprojekt, das sich an die umfassende Restaurierung des Theaters in den Jahren 1992–2007 anschloss. Im Zentrum der Forschungen von Thomas Hufschmid steht die Frage nach der Bedeutung und der Nutzung solcher Monumentalkomplexe auf der Basis von konkreten Befunden; ein Themenschwerpunkt, der eine Auseinandersetzung mit überregionalen Vergleichen zwangsläufig voraussetzt und daher als Ausgangspunkt für einen wissenschaftlichen Austausch im Rahmen eines Kolloquiums ideal war. Mit dem Ziel einer geografischen Einschränkung wurde bewusst das sogenannte «gallo-römische» Theater ins Zentrum des Interesses gerückt, eine Architekturform, die sich in der Regel durch eine flächenmässig stark reduzierte Bühne und ein kleines oder sogar fehlendes Bühnenhaus auszeichnet und die sehr oft mit einem Tempel oder einem Heiligtum in Verbindung steht.

Seit etlichen Jahren ist bekannt, dass die Theater nicht primär der Unterhaltung und der Zerstreuung der Bevölkerung dienten, sondern vielmehr Orte waren, an denen kulturelle Aktivitäten und profane Versammlungen verschiedenster Art stattfanden. Somit kam ihnen einerseits eine bedeutende Aufgabe im Kultablauf zu, andererseits stellten sie aber auch Mehrzweckbauten dar, die für unterschiedlichste politische und religiöse Veranstaltungen Verwendung fanden.

Wenig Kenntnis besitzen wir hingegen zur Frage, wie Gebäudekomplexe mit Theater und Tempel, in der Art des Schönbühlheiligtums von Augusta Raurica, genutzt wurden. Wie funktionierte das Zusammenspiel von Tempel und Theater? Was wurde auf den für klassische antike Inszenierungen viel zu kleinen Bühnen aufgeführt? Was war der Sinn der ausgeprägten visuellen und physischen Bezüge zwischen Theater und Tempel? Und wo liegen überhaupt die Wurzeln der «gallo-römischen» Theater, deren «offene» Architektur sich mehr an griechischen Theaterbauten zu orientieren scheint als an den stadtrömischen Gebäuden mit ihren geschlossenen, mehrstöckigen Bühnenfassaden? In der Ausschreibung zum Forschungskolloquium wurden diese Fragestellungen präzisiert: «Welche Bedeutung kommt den Theaterbauten (szenische Theater und Amphitheater) innerhalb von Heiligtümern und Sakralkomplexen zu? Wie funktionierten in den nordwestlichen Provinzen die Theaterbauten und welche Fragen ergeben sich zu den Themenbereichen Theater und Kult sowie Theater als Versammlungsort?»

Dank der ausgezeichneten, internationalen Vernetzung von Thomas Hufschmid konnten rund 20 Spezialistinnen und Spezialisten der Altertumswissenschaften und der römischen Architekturforschung aus acht Ländern zu Vorträgen eingeladen werden, die sich speziell mit den oben formulierten Fragestellungen auseinandersetzten. Die im Anschluss an das Kolloquium von den Teilnehmerinnen und Teilnehmern verfassten Textbeiträge und Diskussionssynthesen sind nun im vorliegenden, den gleichen Titel wie das Kolloquium tragenden Band zusammengefasst und sowohl den wissenschaftlichen Fachleuten als auch einem interessierten Laienpublikum zugänglich.

Aus den publizierten Beiträgen geht der Charakter der «gallo-römischen» Theater als multifunktionale Gebäude, die in unterschiedlichster Art und Weise genutzt wurden, deutlich hervor. Das breite Spektrum der in den Bauten durchgeführten Veranstaltungen reicht von Pantomimeninszenierungen, Musik- und Tanzaufführungen und mythologischen Darbietungen über Versammlungen, Prozessionen zu Feierlichkeiten des Kaiserkults und der damit

einhergehenden Siegesideologie; Aktivitäten also, die mehrheitlich ohne eigentliche Bühneninstallationen auskamen und oft in direkter Verbindung mit Kult und Religion standen. Die nun in Buchform vorliegenden Texte und Diskussionen beleuchten die vielfältigen Aspekte des römischen Theaters in der Schweiz, in Frankreich, Italien, England, Luxemburg und Libyen. Im Rahmen der Verbindung von Religion und Theater kristallisiert sich die Bedeutung der Theaterbauten für den römischen Kaiserkult als ein zentrales, in vielen Beiträgen wiederkehrendes Thema heraus. Zudem wird der eingangs gestellten Frage nach der funktionalen Verbindung von Tempel und Theater innerhalb der Heiligtümer in diversen Beiträgen nachgegangen. Im Weiteren finden sich Hypothesen zu Prozessionsachsen, Bühneneinrichtungen und im Theater selbst integrierten Heiligtümern (*sacella*). Ergänzt wird die breite Palette durch Überlegungen zur Stiftung und Finanzierung von solch kostspieligen Bauwerken, zu Modellen der Entstehung eines regional begrenzten Bautyps und Gedanken, inwieweit spät-keltische Versammlungsbauten Einfluss auf die Architektur der «gallo-römischen» Theater gehabt haben könnten.

Dank der Durchführung des Forschungskolloquiums und der Veröffentlichung der vorliegenden «Theaterakten» kann der kurz vor dem Abschluss stehenden, umfangreichen wissenschaftlichen Monografie zu den Augster Theatern ein inhaltlich gewichtiges Kapitel hinzugefügt werden. Die einzigartige Baugeschichte sowie die grosse architektonische und kulturhistorische Bedeutung des für das gesamte Römische Imperium beispielhaften Monuments erfahren nach über vierhundert Jahren Forschung nun endlich

die verdiente Würdigung. Gleichzeitig macht die Arbeit an den Theaterbauten den Charakter von Augusta Raurica als antike Stadt von überregionaler Ausstrahlung und als moderner Forschungsplatz von internationalem Interesse deutlich.

Abschliessend möchte ich ganz besonders Thomas Hufschmid für sein grossartiges und unermüdliches Engagement sowohl bei der administrativen und wissenschaftlichen Organisation als auch bei der Durchführung des Forschungskolloquiums danken; zudem besorgte er die Redaktion sämtlicher Beiträge für die Publikation, wofür ich ihm ebenfalls zu grossem Dank verpflichtet bin. Mein nächster Dank gilt Thomas Späth, der bereitwillig die Moderation und wohlüberlegte Strukturierung der Schlussdiskussion übernahm, sowie allen Autorinnen und Autoren, die mit ihren qualitätvollen Beiträgen den vorliegenden Tagungsband überhaupt ermöglichten. Bei der Durchführung des Kolloquiums unterstützten uns Ines Horisberger-Matter, Tamara Pfammatter-Tännler, Brigitte Röder und Martin Guggisberg, denen ich ebenfalls sehr danke. Für ihre gewohnt kompetente und professionelle Arbeit bei der Druckvorstufe der vorliegenden Publikation bedanke ich mich bei Mirjam Jenny und Susanne Schenker. Zudem geht mein Dank an Elisabeth Balscheit für ihr kompetentes und umsichtiges Korrektorat der Textbeiträge.

Augusta Raurica

Leiterin Archäologie und Forschung:

Debora Schmid

Avant-propos

Jean-Charles Moretti¹

Dans les recherches sur l'Antiquité, la classification des théâtres dans la catégorie des édifices de spectacle a eu certaines conséquences heureuses. Elle a conduit les chercheurs à développer des comparaisons sur les formes et les modes de construction des théâtres, des stades, des hippodromes et des amphithéâtres; à envisager les spectacles organisés dans les sociétés antiques comme un tout; à étudier de manière globale leur évolution dans divers lieux et leur hiérarchisation dans divers milieux sociaux. Mais cette classification, qui s'est imposée dans les manuels d'architecture, a aussi eu un effet négatif. Elle a dissocié chacun des édifices de spectacle des complexes architecturaux dans lesquels ils s'intégraient et, ce qui est plus dommageable encore, des ensembles fonctionnels dans lesquels ils prenaient place. La dissociation fut d'autant plus aisée que les contraintes constructives de ces monuments le plus souvent partiellement adossés à des éminences naturelles, leur surface parfois considérable et l'importance des dégagements qui devaient être ménagés à leur périphérie pour permettre la circulation de milliers voire de dizaines de milliers de spectateurs, avaient conduit les Anciens à les situer dans un isolement relatif, tout en les intégrant à des réseaux de circulation à la mesure de leur capacité.

Organiser un colloque sur les rapports entre les édifices théâtraux et les sanctuaires était donc salubre et les enjeux de la rencontre d'August étaient multiples. Il ne s'agissait pas seulement d'identifier ce que les théâtres et les lieux de culte ont partagé dans le domaine des formes architecturales, de la sculpture figurée et des arts décoratifs. Il convenait aussi d'envisager les diverses modalités de composition des théâtres et des sanctuaires, sans admettre *a priori* que tout rapport géométrique simple est nécessairement investi d'une signification par ses concepteurs ou ses usagers et sans oublier que la croyance ou le rite ont pu associer des édifices qui, à l'examen des plans des agglomérations dont ils dépendent, nous paraissent dépourvus de tout lien.

Sur ce point surtout, le choix de limiter la rencontre aux provinces nord-occidentales de l'empire romain se justifiait parfaitement, car la configuration des théâtres détermine leur rapport à leur environnement. Or, dans ces territoires, beaucoup d'édifices présentaient des traits architecturaux qui, plus qu'ailleurs, leur donnaient une perméabilité avec le monde extérieur. La modeste élévation de certains édifices scéniques, voire leur absence, offrait aux spectateurs une assez large vision de l'environnement construit en aval des gradins. La disposition des *aditus* permettait parfois des accès frontaux et largement dégagés à l'*orchestra* qui, on le

sait, avait dans ces régions une surface et un usage scénique plus importants qu'ailleurs. Dans ce cadre, le modèle du *templum in summa cavea* et les autres formes d'équipements du culte insérés dans les gradins ou érigés sur les *orchestrae* des édifices de type latin clos sur eux-mêmes, perdaient de leur sens et de leur prégnance au profit de dispositifs plus divers et plus espacés, dont l'identification des composantes et la restitution des usages posent des problèmes spécifiques. Leur singularité invite à n'invoquer qu'avec prudence les corpus de textes qui s'appliquent à des provinces où les théâtres, les temples et les sanctuaires ont revêtu des formes différentes. D'autres modèles d'analyse sont à élaborer qui ne soient pas une simple adaptation de ce que l'on sait des théâtres latins de type classique et qui n'envisagent pas seulement l'usage des édifices dans le cadre du culte impérial.

Pour y parvenir, il convenait surtout de prendre en compte toute la documentation disponible: vestiges, dont beaucoup ont été récemment l'objet de nouvelles recherches de terrain, et textes, qui sont rares sans être néanmoins inexistantes. Il ne fallait pas réfléchir seulement en plan et rechercher des principes de composition en prenant en compte les axes et les centres d'édifices qui ont pu faire partie d'ensembles conçus d'une seule venue ou composés au fil du temps. Il convenait aussi de raisonner en terme de masses, de volumes, de points de vue: que voyait-on des théâtres? de la façade ou du parvis des temples? du forum et des voies terrestres ou fluviales conduisant aux théâtres et aux sanctuaires qui leur étaient associés? Comment se modifiaient les points de vue à mesure que l'on progressait sur les voies empruntées par des processions qui pouvaient avoir de multiples stations. Qui participait à ces processions et comment, animaux de sacrifice mis à part, cette communauté d'acteurs à divers titres ou de spectateurs, se répartissait-elle dans les divers lieux où stationnaient les processions et évoluait-elle entre ces stations? Quel rôle jouait dans ces rituels le théâtre, qui pouvait recevoir temporairement des autels portatifs, des encensoirs et des images portées en procession et qui, plus qu'un sanctuaire, était apte à accueillir un grand nombre de personnes en leur offrant de bonnes conditions de vision et d'audition. Dans cette recherche l'apport des maquettes, numériques ou en trois

1 Institut de Recherche sur l'Architecture Antique. CNRS – ULL2 – MOM – AMU – Paris – UPPA.

dimensions, permettant de restituer les points de vue à hauteur d'homme, dans la vision dynamique du marcheur peut se révéler du plus grand intérêt.

La documentation pour traiter de ces problèmes ou au moins les poser de manière pertinente est suffisamment riche. On s'en convaincra aisément à la lecture des pages

qui suivent. Elles éclairent d'un jour nouveau les rapports des théâtres et des sanctuaires dans les provinces nord-occidentales de l'empire et, en retour, permettent de mieux comprendre l'organisation des lieux sacrés et les formes des théâtres de ces régions qui, pour beaucoup, étaient ouverts sur un au-delà avec lequel ils entraient en résonance.

Die römischen Theater und ihre Spiele in der Kaiserzeit:

Ein Prolog



Les jeux romains: Des origines sacrées au sport-business

Jean-Paul Thuillier¹

Zusammenfassung

Was auf Anhieb klar wird, wenn man ihre Ursprünge betrachtet, ist der unbestreitbar religiöse Charakter der römischen Spiele. Im Rahmen des Staatsrituals, das die jeweils im September stattfindenden Ludi Magni darstellten, bezeugt die pompa circensis mit ihrem Umzug der Götterbilder klar und deutlich diesen religiösen Aspekt. Aber gerade was die Zirkusspiele anbelangt, kann man sich fragen, ob in Rom nicht ihr Wert als Unterhaltungsspektakel Oberhand gewann und die göttliche Präsenz dadurch in den Hintergrund rückte. Die Wagenrennen erscheinen in gewisser Weise als eine Art Vorgänger der modernen Sportindustrie: weltweites Interesse, ein Bauwerk – der Zirkus – mit einer riesigen Zuschauerkapazität, Parteien, die sich über ihre Klubfarben identifizierten und damit sehr nahe an unseren heutigen Fussball- und Basketballklubs sind, Wagenlenker, die mit masslosen Gewinnen wie grosse Stars gefeiert wurden und die als Transferobjekte von einem Klub zum anderen wechselten. Schliesslich kam es soweit, dass sich die christlichen Autoren genötigt sahen, den Zirkus zu «repaganisieren», um die Volksmassen daran zu erinnern, dass die Spiele nicht bloss eine simple Sportveranstaltung waren, sondern eine diabolische Kulthandlung darstellten.

Summary

As is immediately obvious when studying the roots of the Roman games, they had an incontrovertible religious connotation. The pompa circensis with its processions of religious statuary as part of a great state festival, the Ludi Magni, which was held in September, was the most striking evidence of this religious aspect. However, we may ask, in particular with regard to the circus games, whether the aspect of spectacle might have gained the upper hand in Rome and the divine presence was slightly devalued. The chariot races nearly seem to have been the precursors to our commercialised sports events: a global passion, a building – the circus arena – with a capacity to house huge numbers of spectators, groups that could be identified by their colours similar to the great professional football or basketball clubs today, charioteers with disproportionately high incomes who were revered like the stars and who could be subject to transfer from one group to another. It was not long before Christian writers had to «re-paganise» the circus games in order to remind the crowd that the games were not just sports events but a satanic ceremony.

Au début du livre 7 de son Histoire *Ab Urbe condita*, Tite-Live se penche sur les origines du théâtre romain. C'est là un passage très célèbre, maintes fois commenté, et je me contente d'en extraire ici une seule phrase: «... l'esprit dominé par la superstition, les Romains organisèrent, dit-on, aussi des jeux scéniques, entre autres cérémonies destinées à apaiser le courroux divin. C'était là chose nouvelle chez un peuple guerrier, qui n'avait eu auparavant que le spectacle du cirque.»²

Cette citation permet de mettre deux points au moins en relief. Le premier est évidemment le caractère religieux de ces *ludi*, ici les *ludi scaenici* créés en 364 avant J.-C. Et plus précisément les jeux sont conçus comme un rite de

Résumé

Comme on le voit d'emblée en observant leurs origines, le caractère religieux des jeux romains est une donnée incontestable. Dans le grand rituel d'État qu'étaient les Ludi Magni de septembre, la pompa circensis, avec son cortège d'images divines, offre le témoignage le plus éclatant de cet aspect religieux. Mais, en ce qui concerne particulièrement les jeux du cirque, on peut se demander si leur fonction de spectacle n'est pas devenue prépondérante à Rome, et si la présence divine n'a pas été quelque peu obliérée. Les courses de chars apparaissent même comme une sorte de précédent de notre sport-business: passion planétaire, un édifice, le cirque, d'une très grande capacité, des factions identifiées par leurs couleurs et proches de nos grands clubs professionnels de football ou de basket, des cochers adulés comme de véritables stars aux gains démesurés et qui faisaient l'objet de transferts d'une faction à une autre. Bientôt, les auteurs chrétiens devront «repaganiser» le cirque pour rappeler à la foule que les jeux n'étaient pas un simple spectacle sportif mais bien une cérémonie diabolique.

Riassunto

Come si riconosce immediatamente studiando le loro origini, il carattere religioso dei giochi romani è un dato di fatto incontestabile. Nel grande rituale di Stato quale erano i Ludi Magni in settembre, la pompa circensis con il suo corteo di immagini divine rappresenta la testimonianza più eclatante di questo aspetto religioso. Per quanto concerne in particolare i giochi aventi luogo nel circo ci si può domandare se la componente dello spettacolo non abbia preso il sopravvento a Roma, accantonando così un poco la presenza divina. Le corse dei carri sembrano addirittura essere una sorta di antecedente del nostro sport-business: una passione planetaria; un edificio, il circo, di grande capacità; delle fazioni identificabili secondo i loro colori e, similmente ai nostri grandi club professionali di calcio o di pallacanestro, dei cocchieri venerati come delle vere stars dai guadagni smisurati che erano oggetto di trasferimenti da una fazione all'altra. Ben presto gli autori cristiani dovranno «ripaganizzare» il circo per ricordare alle masse che i giochi non erano un semplice spettacolo sportivo ma una cerimonia diabolica.

procuration, d'expiation (*placamina*), destinés à mettre fin à une *pestis*, et à rétablir la paix avec les dieux: dans le même passage, mais un peu plus loin, Tite-Live dit encore que *ludorum primum initium procurandis religionibus datum*³.

1 Professeur émérite à l'École normale supérieure (Paris). jean-paul.thuillier@ens.fr

2 «... victis superstitione animis ludi quoque scaenici – nova res bellicoso populo, nam circi modo spectaculum fuerat – inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur» (Liv. 7,2,3).

3 Liv. 7,3,1.



Fig. 1: Fresque étrusque de Tarquinia (I) (Tombe des Olympiades, 520 avant J.-C., Musée archéologique de Tarquinia): course de biges, l'aurige de tête se retourne, le quatrième char fait naufrage.

J'ai tenté de montrer, il y a quelques années, que ce rituel était typiquement italique, étrusco-romain, et fort peu répandu en Grèce. À Rome, on connaît encore l'exemple des *Ludi Taurei* créés soit par Tarquin le Superbe, soit par les Sabins, afin de mettre fin à des fausses couches en série ou à une *pestilentia*⁴. Et Tite-Live et Cicéron de citer encore les dix jours de *ludi* décrétés en 172 et 65 avant J.-C. *ad placandos deos*. Dans ce dernier exemple, ce sont des haruspices venus de toute l'Étrurie qui conseillent ce rituel dans leurs réponses, et le cas le plus emblématique est d'ailleurs fourni par la cité étrusque de *Caere*, l'actuelle Cerveteri (I). Après la bataille navale d'*Alalia*/Aléria (I) ou de la mer sarde, dans les années 540–535 avant J.-C., les habitants de la ville étrusque lapidèrent leurs prisonniers phocéens⁵. Une faute qui ne resta pas impunie: «... Par la suite, tous les êtres vivants qui chez eux passaient près de l'endroit où gisaient les corps de leurs victimes devenaient contrefaits, estropiés, paralysés, les bestiaux, les bêtes de somme aussi bien que les hommes». Cela se passait certainement le long de la grande voie sacrée, large de dix mètres, qui reliait le célèbre sanctuaire de *Pyrgi* à la capitale de la cité-État. Afin de se délivrer de leur faute, les Étrusques de *Caere* seront amenés à faire de grands sacrifices et à instituer des jeux gymniques et équestres qui deviendront permanents. On pourrait objecter qu'Hérodote fait intervenir ici Delphes et la Pythie, mais c'est pour masquer la défaite des Grecs devant les forces navales étrusco-carthaginoises: il est bien clair que ce rituel a été mis en place par les seuls haruspices d'Étrurie, grands spécialistes de ce type de prodiges régulièrement envisagés dans les livres sacrés de *l'Etrusca disciplina*. On pourrait dire aussi que l'étruscologue que je suis fait la part trop belle aux Étrusques: mais, sur ce point, je n'ai même pas signalé que les débuts du théâtre romain sont entièrement toscans, comme les premiers acteurs-danseurs, ces ludions, ces histrions au nom proprement étrusque selon Tite-Live toujours, qui évoque en l'occurrence une *res peregrina*!

Le deuxième point à souligner renvoie à la chronologie des spectacles romains. Le texte de Tite-Live est clair:

avant 364 avant J.-C., les Romains ne connaissaient que les *ludi circenses*, c'est-à-dire non seulement des compétitions équestres, mais aussi, ce que l'on oublie trop souvent, des épreuves athlétiques, à savoir surtout des courses à pied, des pugilats et des rencontres de lutteurs⁶. Ce type de jeux, de spectacles remontait au moins à la période des rois étrusques – et je suis bien obligé ici aussi de souligner le rôle des Étrusques: c'est encore Tite-Live – mais on ne sera pas surpris que cet auteur soit notre source principale pour ces périodes archaïques –, qui décrit les jeux somptueux organisés à Rome après une victoire par Tarquin l'Ancien⁷, jeux dont le programme (*ludicrum*) ne comprend que des chevaux (*equi*) et des boxeurs (*pugiles*) que l'on avait fait venir surtout d'Étrurie (*ex Etruria maxime acciti*). Et certaines fresques funéraires étrusques de Tarquinia, celles de la Tombe des Olympiades en particulier, confirment parfaitement cette remarque (fig. 1; 2). Tous les éléments techniques des courses équestres romaines renvoient bien aux Étrusques, sans parler de la tenue du cocher: il suffira d'observer que celui-ci, à Rome comme en Étrurie, a toujours les guides nouées autour de la taille pour éviter le «naufrage», une technique de menage que l'on ne voit jamais en Grèce⁸. Et si l'on évoque le domaine légendaire – mais il est vrai que certains acceptent aujourd'hui l'existence historique de Romulus – on pourrait même remonter plus loin en arrière et citer l'affaire de l'enlèvement des Sabines qui se serait produit sous le règne de Romulus à l'occasion d'un spectacle au *Circus Maximus* ou plutôt dans cette vallée Murcia, entre Palatin et Aventin, qui accueillera plus tard l'édifice sportif. Les jeux du cirque sont en tout cas le spectacle romain qui a de loin la plus grande longévité, sans même parler du

4 Serv. Aen. 2,140.

5 Hdt. 1,167.

6 Thuillier 1982; Newby 2005, 24 s.

7 Liv. 1,35.

8 Decker/Thuillier 2004, 150–158.



Fig. 2: Fresque étrusque de Tarquinia (I) (Tombe des Olympiades, 520 avant J.-C., Musée archéologique de Tarquinia): un boxeur dont le sang coule, et, devant lui, l'objet-récompense.

monde byzantin, et c'est sur ce spectacle que je reviendrai dans ma seconde partie.

C'est seulement un siècle après le théâtre que les gladiateurs font leur apparition dans l'*Urbs*, avec le premier *munus* organisé au Forum Boarium à l'occasion des funérailles de D. Iunius Brutus Pera en 264 avant J.-C.⁹: il n'y eut alors que trois paires de gladiateurs présentées au public. Qu'on me permette au passage de dénoncer l'utilisation erronée et abusive en français de l'expression «les jeux du cirque» comprise dans tous les milieux, même universitaires, comme désignant les combats de gladiateurs, les chasses, et les exécutions de martyrs chrétiens: bien souvent les «jeux du cirque» sont présentés comme la honte de la civilisation romaine. Or, les jeux du cirque se déroulaient, comme leur nom l'indique, dans le *circus* et non dans l'amphithéâtre: c'était un spectacle sportif, c'était Ben Hur et non pas Spartacus ni Gladiator ...!

Enfin, le dernier grand spectacle à conquérir Rome sera celui des *agônes*. Après les *athletae* présentés en 186 avant J.-C., qui sont donc des athlètes à la grecque – les Romains, je l'ai dit plus haut, avaient déjà des épreuves que nous appelons nous athlétiques –, des *athletae* qui devaient être alors nus et disputer les épreuves du pentathlon, ce spectacle offrira une autre dimension avec l'institution officielle du *certamen graecum*: après une tentative bientôt avortée de Néron, c'est Domitien qui met en place les *Capitolia* en 86 après J.-C.¹⁰ Les épreuves gymniques prennent alors place parfois dans un nouvel édifice, le stade, qui vient

compléter la panoplie des monuments dédiés aux spectacles après le cirque, le théâtre, et l'amphithéâtre. Mais les *agônes* ont un triple volet et comprennent aussi des épreuves hippiques et musicales. Dans une *defixio* grecque mise au jour à Rome il y a peu et publiée de façon remarquable par Gabriella Bevilacqua, on retrouve encore, à la fin du I^{er} siècle après J.-C., le terme d'«*athletai*» à côté de celui de «*palais-tai*»¹¹: ce terme désignait sans doute, comme sous la République, des pentathloniens participant surtout à des épreuves légères.

Tous ces spectacles, *ludi circenses et scaenici, munera* ou *agônes*, gardent au cours des siècles un caractère religieux très marqué, quelle que soit leur origine. Pour évoquer une dernière fois les Étrusques, il est un fait hautement symbolique: la phrase, très souvent citée, de Tite-Live selon laquelle ce peuple était le plus religieux de tous, vient précisément sous la plume de l'historien lors d'une anecdote concernant ... des jeux. Un dirigeant de la cité de *Veii/Veio* (I), dépité d'un échec électoral, avait retiré ses athlètes et ses acteurs en plein milieu des cérémonies et des festivités ludiques qui se déroulaient chaque année dans le sanctuaire fédéral: et ce geste avait été considéré comme un sacrilège, une impiété (*nefas*) aux yeux de cette «*gens ... ante omnes alias eo magis dedita religionibus quod excelleret arte colendi eas*»¹². À Rome, que ces rituels soient votifs, qu'ils soient liés à la victoire et au triomphe, qu'ils soient funéraires ou sacrés, qu'ils soient de nature sacrificielle, qu'ils soient destinés à la procuration de prodiges, que plus tard ils soient partie intégrante du culte impérial, c'est à chaque fois leur lien avec la divinité, avec le sacré qu'il faut reconnaître. Le développement des grands *ludi* publics officiels au cours de la République et en particulier au moment de la seconde guerre punique est révélateur: ce sont des rituels d'État qui scandent une grande partie de l'année et qui sont dédiés à Jupiter capitulin (*Ludi Romani* ou *Magni*), à Apollon (*Ludi Apollinares*), à Cérès, à Cybèle, pour s'en tenir simplement à ceux-là. Un moment-phare est évidemment celui de la procession, de la *pompa circensis* qui précède les jeux les plus importants, avec les images des divinités transportées sur des brancards ou des chars jusqu'au cirque et assistant au déroulement des épreuves mêmes.

Les références seraient ici innombrables, et la bibliographie inépuisable, depuis les grands manuels et les articles d'encyclopédies jusqu'aux monographies portant plus spécialement sur la religion romaine et les jeux. On se contentera de citer, à titre d'exemple, un passage de Suétone, dans sa Vie de Claude, qui réunit différents traits religieux évo-

9 Serv. Aen. 3,67. Cf. Ville 1981, 9; 42.

10 Caldelli 1993.

11 Bevilacqua 2014.

12 «Nation attachée plus que toute autre aux pratiques religieuses, d'autant plus qu'elle avait une compétence spéciale en cette matière» (Liv. 5,1,4–6).

qués précédemment et qui met l'accent sur le *circus*: «Il (Claude) fit décerner à son aïeule Livie les honneurs divins et, dans la procession du cirque, un char traîné par des éléphants semblable à celui d'Auguste, à ses parents des honneurs funèbres rendus par l'État; en outre à son père des jeux du cirque annuels célébrés le jour de sa naissance; à sa mère une voiture pour promener son image dans le cirque ...»¹³. Et cet autre passage de Suétone montrera que les choses n'avaient pas fondamentalement changé avec le *certamen capitolinum* de Domitien: «Il le présida, chaussé de sandales, vêtu d'une toge de pourpre de façon grecque, la tête ceinte d'une couronne d'or portant les effigies de Jupiter, de Junon et de Minerve, ayant à ses côtés le flamine de Jupiter et le collège des prêtres flaviens, vêtus comme lui, si ce n'est que leurs couronnes portaient en outre sa propre image»¹⁴.

En somme, les *ludi* sont offerts à la fois aux dieux et aux hommes, ils se déroulent dans un espace destiné, comme l'a écrit Tite-Live, à la réunion, à la société (*coetus*) des dieux et des hommes¹⁵, et John Scheid, dans sa «Religion des Romains», a justement souligné cette formule révélatrice: «Les *ludi* plaisent aux hommes eux-mêmes persuadés que ces spectacles font les délices des dieux»¹⁶. C'est ce que rappelle encore un passage de Valère Maxime pour qui les théâtres ont été prévus (*excogitata*) «pour offrir un culte aux dieux et aux hommes une distraction» (*cultus deorum et hominum delectationis causa*)¹⁷. Et il est inutile de rappeler que les auteurs chrétiens verront toujours dans ces *ludi* et *munera* un témoignage éclatant du paganisme qu'il faut combattre, et la tâche n'a rien d'aisé pour eux. Arrivé à ce point, je voudrais simplement soulever une question à laquelle je n'aurai pas l'audace d'apporter une réponse tranchée: si, du point de vue de leur statut **officiel**, les *ludi* étaient une manifestation éminemment religieuse, qu'en était-il au juste de cette présence divine pour les spectateurs réunis sur les gradins du cirque, pour se limiter à l'édifice de spectacle sportif? Dans cette société romaine où tout acte, même mineur, est lié à la religion et à une divinité, quel était l'impact réel du religieux sur les comportements? L'image des dieux, serrés dans le *pulvinar*, n'était-elle pas là comme une simple toile de fond? Les spectateurs romains qui assistaient avec passion aux compétitions et aux luttes entre vedettes avaient-ils un comportement différent de celui qu'offrent les supporters sur les gradins de nos stades? À voir certaines descriptions de Dion Chrysostome, on en douterait fortement¹⁸ ...

La même question a d'ailleurs été soulevée à propos du sport grec, à propos des *agônes* dont l'impact proprement spectaculaire était pourtant moins important que celui des jeux du cirque romains. Mark Golden relevait justement, à propos de la relation entre sport et religion dans la Grèce antique, que c'était peut-être «a mistake to make too much of it»¹⁹. Tout récemment, dans un manuel sur le sport et le spectacle dans l'Antiquité grecque et romaine, Sarah C. Murray faisait remarquer: «At the same time, ancient Greece

was a place in which the gods and religion seemed to permeate most parts of everyday life, and so the commingling of sport and worship in this environment does not necessarily imply that religious concerns outweighed secular, political, and social interests in ancient sport»²⁰. Pour en revenir à Rome, si l'on s'en tient même à un moment explicitement religieux comme celui de la *pompa circensis*, la foule de l'*Urbs* portait-elle surtout son attention sur les images des dieux ou sur les stars du cirque sur le point de rivaliser entre elles? Un passage de Cassius Dion est ici assez révélateur. En 40 avant J.-C., le peuple de Rome applaudit particulièrement, au cours de la *pompa circensis*, la statue de Neptune: mais il ne faut pas chercher ici la moindre émotion religieuse, le public voulait seulement manifester ainsi son soutien à Sextus Pompée qui prétendait être le fils de ce dieu²¹. Dans cet épisode, la religion est détournée à des fins politiques et la divinité n'est plus qu'un simple prétexte. Avec Paul Veyne, on est en droit d'estimer que «pendant les deux derniers siècles de la République et à plus forte raison sous l'Empire, les jeux avaient perdu leur dimension religieuse dans l'esprit de leurs organisateurs et de tous les spectateurs»²². Et ce qui était vrai de Rome l'était aussi de cités moins peuplées. Guy Chamberland, qui a étudié les inscriptions municipales latines documentant les organisateurs de spectacles et leur autoreprésentation dans la partie occidentale de l'Empire, est arrivé à la conclusion suivante assez révélatrice à propos de ces évergètes: «It is actually remarkable how little is said in the inscriptions about the religious meaning of the spectacles, including *ludi*. Municipal notables wanted to be remembered for their munificence and *liberalitas*, not their devotion to the gods ... *ludi* became mere *voluptates*, entirely foregoing their meaningfulness as pagan religious celebrations.»²³ Par ailleurs et inversement, certains sociologues décrivent aujourd'hui les grandes manifestations sportives de notre temps, avec leurs hymnes nationaux, leurs drapeaux, leur cérémonial, leur retour périodique, comme nos grands rituels religieux, nos derniers rituels peut-être ...

Il est vrai qu'il est presque sacrilège de poser la question en ces termes, étant donné la prépondérance actuelle

13 Suet. Claud. 11,4.

14 Suet. Dom. 4.

15 Liv. 2,37,9.

16 Scheid 1998, 91.

17 Val. Max. 2,4,1.

18 Dion Chr. 32,80–85. Cf. Forichon 2012.

19 Golden 1998, 23.

20 Murray 2014, 316.

21 Cass. Dio 48,31,1.

22 Veyne 1976, 393.

23 Chamberland 2012, 298. Cet auteur établit une distinction entre les *ludi publici*, les spectacles réglementaires, qui sont des célébrations religieuses, et les spectacles libres où la dimension religieuse est souvent oubliée (Chamberland 2012, 286–288).

des études religieuses dans le domaine antique, et bien sûr dans celui des jeux. La plupart des chercheurs des années 2000 reprendraient volontiers à leur compte ce qu'écrivait François Artaud en 1835 à propos de la belle mosaïque du cirque découverte à Lyon (F): «Les jeux du cirque, si célèbres parmi les Romains, dit l'abbé Brotier, ne mériteraient pas nos recherches s'ils n'avaient été que des jeux; mais ils ont fait partie de la politique et du culte de Rome ...»²⁴. Il suffit pour s'en convaincre de jeter un œil sur les publications les plus récentes traitant, par exemple, du *Circus Maximus*²⁵. Et qui s'intéresse surtout au déroulement propre du spectacle sportif, au programme et aux caractéristiques techniques de celui-ci, est aussitôt rejeté au bas de la hiérarchie des savoirs universitaires et sent peser sur lui le jugement réprobateur ou tout au moins la commisération apitoyée des érudits ... comme en 1835: comment peut-on, comment ose-t-on consacrer son temps et des études à de telles frivolités? Quand on voit que même le sociologue Christian Bromberger s'est vu reprocher de consacrer des recherches au phénomène du «supportérisme» au football²⁶ – un député trouva même qu'on gaspillait là l'argent public, et pourtant le livre publié par cet auteur est remarquable –, on se doute que les réactions des collègues antiquisants ne sont pas plus chaleureuses à propos d'un sujet forcément trivial. Il y a d'ailleurs ici un incroyable fossé entre ce que nous savons de l'importance du spectacle sportif dans l'Antiquité romaine (avec l'inévitable «*panem et circenses*» de Juvénal, ainsi que le «Rome est tout entière au cirque» du même poète satirique) et l'orientation des recherches modernes tournant autour de ce domaine des *ludi*. Que l'on nous entende bien: il ne s'agit évidemment pas de nier ou de sous-estimer les éléments religieux et politiques des jeux romains, mais il serait aussi nécessaire de ne pas négliger leurs autres composantes essentielles.

Pour en revenir à la question soulevée plus haut, rien en tout cas n'est plus révélateur que l'attitude de ces auteurs chrétiens auxquels nous venons de faire allusion. Comme l'a excellemment montré Gilbert Dagron dans le beau livre qu'il a consacré récemment à l'hippodrome de Constantinople, ces auteurs ont été obligés de «repaganiser» le cirque de Rome comme celui de Constantinople²⁷, car les spectateurs romains avaient oublié depuis belle lurette les cultes archaïques, les dieux et les démons païens et ne voyaient plus là qu'un spectacle sportif haletant. Ainsi, selon G. Dagron, Tertullien «cherchait à convaincre les chrétiens, qui ne voyaient plus dans les courses qu'une activité ludique, que ce cirque-hippodrome, depuis longtemps banalisé dans tout l'Empire romain, diffusait, sous couvert de sport et de divertissement populaire, un paganisme d'autant plus dangereux qu'il n'était plus conscient». Et cet auteur est obligé de se livrer à «une recherche dans la littérature érudite des antiquaires païens» pour tout ce qui concerne les origines, les rituels, les noms, les croyances, les lieux, les *artes*: en bref, il s'agit pour lui de procéder à la «repaganisation» d'un univers devenu bien trop familier aux yeux du public. À

quoi on pourrait ajouter cette remarque de Hervé Inglebert qui va dans le même sens: «Si on prend la loi CTh XVI.10.17 de 399 sur le maintien des *voluptates*»²⁸ – et donc des jeux du cirque et du théâtre – «pour le plaisir du peuple, il est clair que, pour l'Empereur, ces jeux privés de leurs rituels traditionnels n'avaient plus de dimension religieuse païenne, ce que les clercs n'auraient pas forcément concédé, et encore moins les ascètes et les moines. Ceci prouve que le «religieux» n'existe que comme représentation ...». Une citation de l'Histoire Auguste à propos du règne de Commode (16,9) fournira une conclusion – toute provisoire – à ce développement: «Il augmenta le nombre des jeux du cirque pour son plaisir (*ex libidine*) plutôt que par souci religieux (*potius quam religione*) ...»²⁹. On a d'une part le statut officiel des *ludi* qui restent bien entendu étroitement liés à la religion romaine (*religio*), et on a d'autre part la réalité qui est celle des spectateurs et même d'un empereur – mais Commode est un mauvais prince – venant assister à ces jeux non pas pour honorer les dieux mais pour y trouver du plaisir (*libido*).

Laissant donc cette question en suspens, je pense en tout cas, pour prolonger la formule de Tite-Live citée plus haut, que la part des hommes dans ces spectacles est devenue prépondérante au cours du temps et que les *ludi circenses* en particulier sont devenus le précédent incontestable de notre sport contemporain et même de ce qu'il faut bien appeler le sport-business. Je sais qu'il faut se méfier des anachronismes en histoire, mais il est tout aussi regrettable de refuser les concordances des temps, surtout lorsqu'elles sont révélatrices et même éclairantes pour mieux saisir le passé. Je voudrais tenter ici un rapprochement entre le football, sport emblématique de notre époque³⁰, et les courses de chars qui ont été, et de très loin, le spectacle le plus populaire auprès des Romains.

Je mettrai l'accent sur quatre points, en soulignant surtout les découvertes et analyses récentes, puisque beaucoup de choses sont déjà bien connues, parfois même depuis longtemps.

- 1). On a écrit que le football était aujourd'hui la seule passion planétaire: c'est si vrai que même l'Amérique du Nord qui était un peu réticente se convertit désormais

24 Artaud 1835, 39.

25 Cf. Marcattili 2009 et Arena 2010 dont les titres sont explicites et qui abordent la question du Grand Cirque presque uniquement sous l'angle religieux et politique.

26 Bromberger 1995, 5.

27 Dagron 2011, 254–260. Cf. déjà la remarque significative de l'auteur à la p. 15: «... Dans la Rome du III^e siècle, on ne se souciait plus guère des cultes archaïques et l'on ne retenait que le spectacle.»

28 Inglebert 2013.

29 SHA, Comm. 16,9.

30 Ces lignes étant d'ailleurs rédigées au moment même où commence le Mondial 2014 au Brésil.



Fig. 3: Mosaïque de Piazza Armerina (I) (cirque de fantaisie, IV^e siècle après J.-C.): les chars des quatre factions tirés par des volatiles de couleur différente, avec leur sparsor.

au «soccer». Or, c'est une définition qui s'applique parfaitement aux courses de chars: il faudrait citer trop d'auteurs, de Juvénal à Ammien Marcellin, sans oublier Pline le Jeune ou Dion Chrysostome, sans négliger tous les auteurs chrétiens, mais il est trop clair que cette passion des courses a enflammé le monde romain dans son ensemble, toutes classes confondues, depuis l'actuel Portugal jusqu'à Constantinople, de l'Angleterre (où l'on vient de découvrir un cirque à Colchester) jusqu'à l'Afrique du Nord. «Leur temple, leur séjour, leur assemblée, le dernier terme de leurs désirs, c'est le Grand Cirque ... Quand le jour tant souhaité des jeux équestres commence à blanchir, tous en grand désordre se précipitent avant que la lumière solaire ait pris tout son éclat, au point de surpasser en rapidité les chars mêmes qui doivent disputer la course: sur l'issue de celle-ci, leurs vœux passionnés divergent et ils sont très nombreux à passer dans l'angoisse des nuits sans sommeil»³¹.

À titre d'objection, on pourrait faire remarquer que les cirques sont beaucoup moins nombreux que les théâtres et les amphithéâtres, en particulier dans certaines provinces septentrionales de l'Empire romain. Mais ce serait oublier que le cirque était un édifice de spectacle beaucoup plus grand et beaucoup plus coûteux que tous les autres, comme l'a bien montré John Humphrey dans sa monographie³²: il était donc normal qu'il fût nettement plus rare. Mais surtout, ce serait négliger le fait qu'on n'avait pas besoin d'un édifice aussi somptueux pour organiser des compétitions hippiques et en particulier des courses de chars: sur ce point, les découvertes épigraphiques sont révélatrices, et bien souvent on devait se contenter d'un simple

champ, à condition qu'il fût suffisamment long et plat, pour faire se disputer les courses hippiques. Quelques aménagements provisoires en bois pour les stalles de départ et les tribunes permettaient d'assurer la régularité de la course et une vision satisfaisante du spectacle sportif. Par ailleurs, l'incroyable diffusion des images de cirque dans tout l'Empire romain, des images de chevaux et de cochers, est à elle seule révélatrice de cette passion «planétaire»: depuis ces grands tapis qu'étaient les mosaïques jusqu'aux objets les plus petits comme les intailles, en passant par les reliefs de pierre, les terres cuites, les verres décorés, les lampes, les canifs pliants en os, l'iconographie du cirque était partout et était recherchée partout (cf. infra l'allusion aux «produits dérivés»).

On ajoutera enfin dans cette rubrique que tous les âges étaient touchés par cette passion dévorante. Les vieillards ne s'en détachaient pas, comme Ammien Marcellin le rappelle dans cette même citation dont nous avons déjà donné quelques extraits: «Dans le nombre, ceux auxquels la vie n'a plus rien à offrir, auxquels l'autorité de l'âge donne le premier rang, s'exclament souvent, invoquant leurs cheveux blancs et leurs rides, que l'État ne peut subsister, si dans la prochaine course le cocher à qui vont les préférences de chacun ne s'élance pas le premier hors des remises, et si avec ses chevaux de funeste augure il ne contourne pas la borne d'assez près.» Et même les enfants étaient marqués par ce «vice»,

31 Amm. 28,4,29–31.

32 Humphrey 1986, 1–4 et passim.



Fig. 4: Mosaïque du cirque de Lugdunum/Lyon (F) (vers 200 après J.-C.): à gauche les carcères, l'euripe et scène d'un naufrage à hauteur de la première ligne blanche. Au milieu en haut un hortator entre deux quadriges, l'euripe et son obélisque et les mécanismes compte-tours. En partie basse: le char des Blancs franchit en vainqueur la ligne d'arrivée, suivi du char des Rouges.

- s'il faut en croire un passage de Tacite: «Même les vices propres et particuliers à Rome me semblent mettre la main sur l'enfant presque dans le sein de la mère, je veux dire le goût du théâtre et la passion pour les combats de gladiateurs et les courses de chevaux (*equorum studia*)³³. On ne sera pas étonné de voir que Néron nous fournit le plus bel exemple de ce comportement précoce: «Pour les chevaux, il eut, dès son plus jeune âge, une passion particulièrement vive, et la plupart de ses conversations roulaient, quoiqu'on le lui défendît, sur les jeux du cirque; un jour, il s'apitoyait au milieu de ses condisciples sur un cocher du parti vert traîné par ses chevaux, et, comme son maître le grondait, il déclara qu'il parlait d'Hector.³⁴» Preuve en tout cas que les études littéraires sont toujours utiles ...
- 2). Si l'on regarde maintenant le *Circus Maximus* de Rome, force est de constater que ses dimensions sont sans comparaison avec celles des autres édifices de spectacle: une capacité de 150 000 spectateurs. Songeons que notre Stade de France ne peut accueillir que 80 000 spectateurs! Le Grand Cirque a été pendant très longtemps le plus grand édifice sportif du monde et il aura fallu attendre les dernières décennies pour voir un stade plus important avec le Maracanã de Rio au Brésil, et sa capacité de 200 000 spectateurs: ce gigantisme n'est d'ailleurs plus qu'un souvenir puisque la capacité de ce stade a été récemment ramenée à moins de 80 000 spectateurs, pour des raisons de sécurité essentiellement.

Quoi qu'il en soit, c'est dans les deux cas, antique et moderne, une construction colossale qui a été érigée pour satisfaire l'enthousiasme de foules immenses. Tout Rome était au cirque les jours de *ludi circenses*, et c'était alors «une journée particulière» propice aux activités des voleurs³⁵. Diverses anecdotes de Suétone viendraient facilement à l'appui de cette remarque, qu'il s'agisse des files d'attente devant le cirque dès potron-minet ou des patrouilles de police chargées de protéger les maisons désertées par leurs occupants. L'exemple du cirque montre bien en tout cas que les Romains n'ignoraient rien de ce qu'était un spectacle sportif de masse³⁶.

- 3). Toute l'organisation des *ludi circenses* reposait, sous l'Empire, sur l'existence de quatre factions, en latin *factiones* ou *greges*, à propos desquelles la comparaison avec nos grands clubs professionnels de football (ou de basket) s'impose absolument³⁷. Il s'agissait d'entreprises de spectacle qui se distinguaient par leurs couleurs: il y avait donc les Blancs, les Bleus, les Verts et les Rouges,

33 Tac. dial. 29,3.

34 Suet. Nero 22.

35 Thuillier 1996, 165–185.

36 Pour l'ensemble des cirques du monde romain, voir maintenant Nelis-Clément/Roddaz 2008, passim.

37 Pour toute cette question nous renvoyons à Thuillier 2012.

factio albata, factio veneta, factio prasina, factio russata (fig. 3)³⁸. Ces factions avaient un personnel très nombreux et très diversifié: outre les cochers, les cavaliers-acrobates (*desultores*) et tous ceux qui, comme les *sparsores* et les *hortatores*, intervenaient directement sur la piste, on y trouvait par exemple des employés, subalternes ou non, chargés de l'administration et de la garde des locaux, des comptables, des archivistes, des artisans et des techniciens comme les bourrelliers, des entraîneurs, des médecins, des vétérinaires; on peut faire un sort particulier au *sparsor* qui devait arroser régulièrement la tête des chevaux au cours de la course pour leur éviter la toux sauvage provoquée par la poussière, ainsi qu'au *conditor* qui avait la fonction essentielle de nourrir les chevaux de course – ces derniers pouvaient en effet valoir des sommes considérables, leurs noms étaient connus de tous, ils étaient aussi des vedettes (fig. 4)³⁹.

Les factions dirigées par des *domini* avaient en conséquence un budget très important, et pouvaient même exercer des pressions sur les magistrats et l'empereur, pour défendre leurs personnels et leurs intérêts, engageant parfois avec ces derniers un bras-de-fer qui allait jusqu'à la grève des courses: c'est une situation que l'on connaît bien aujourd'hui, lorsque les présidents de grands clubs de football ou de basket, aux USA ou en France, tentent d'infléchir par tous les moyens, y compris le recours à la grève des compétitions, ligues et fédérations nationales. Ces factions avaient des locaux de grande qualité, ce qu'ont confirmé les fouilles réalisées ces dernières années à Rome sous le Palazzo della Cancelleria qui recouvre le siège de la faction verte⁴⁰: à côté des écuries, on trouvait aussi des salles de réception et on se rappelle que, selon Suétone Caligula passait en effet son temps chez les Verts: «Il était si profondément attaché à la faction des cochers verts qu'il dînait et séjournait continuellement dans leur écurie, et que, un certain jour, l'un d'entre eux, nommé Eutychus, reçut de lui, au cours d'une orgie, deux millions de sesterces comme présent d'adieu»⁴¹. Les sièges des factions étaient donc situés au Champ-de-Mars, tout près du *Trigarium* qui était surtout un cirque d'entraînement. Des clubs de supporters, de tifosi, de *fautores* devaient acheter tout ce qu'il faut bien appeler des produits dérivés: lampes à huile, couteaux pliants en os décorés de l'image et du nom des vedettes de l'écurie. Sur les gradins du Grand Cirque, on encourageait les *Prasini*, les *Veneti* ou les *Russati*, comme on crie aujourd'hui en faveur des Verts ou des Reds: les médaillons d'applique de la vallée du Rhône en fournissent une belle illustration. Sur tous ces points, la structure et le fonctionnement des quatre *grege*s de Rome étaient bien semblables à ceux des clubs de football les plus connus en Espagne, en Italie, en Allemagne, en Grande-Bretagne, pour s'en tenir à la seule Europe.



Fig. 5: Statue en marbre d'un agitor (Vatican, Sala della Biga, I^{er} siècle après J.-C.): seul le torse est authentique, les autres parties dont la tête ont été rajoutées.

Il est difficile de savoir à quel moment précis ces entreprises de spectacles, attestées épigraphiquement au début du I^{er} siècle après J.-C., sont apparues dans l'univers du cirque romain: mais il est probable que c'est à la fin de la République, et sans doute à l'instigation

38 L'ajout de deux couleurs sous Domitien, la pourpre et la dorée, n'eut qu'une durée éphémère (Suet. Dom. 7,1): du point de vue de la gamme chromatique, c'était en quelque sorte un dédoublement des Rouges et des Blancs.

39 Decker/Thuillier 2004, 196–201.

40 Frommel/Pentiricci 2009.

41 Suet. Cal. 55.

d'Agrippa qui, en tant qu'édile, a joué un rôle essentiel dans l'urbanisation du Champ-de-Mars, et dans la question des jeux. Quand on voit la présence fréquente de ses affranchis au sein des factions, on peut rapprocher l'activité d'Agrippa de celle de Statilius Taurus, ce dernier pour les *munera* et l'amphithéâtre⁴². Les factions, rendues nécessaires par le développement des jeux et des spectacles à cette époque, ont dû alors succéder à une structure des courses hippiques qui reposait sur la seule opposition, sur la seule rivalité entre des couleurs, elles-mêmes liées à la division de l'*Urbs* en quatre régions, et cela depuis l'époque de Servius Tullius. En tout cas, et contrairement à ce que l'on a longtemps pensé, il n'y a jamais eu à Rome d'organisation des courses à la grecque, qui voyait de riches propriétaires engager chevaux, chars et cochers dans la compétition à titre individuel, et d'ailleurs être considérés comme les vrais vainqueurs. Comme on sait, ce n'est pas l'Aurige de Delphes qui, en ce début du Ve siècle avant J.-C., était le pythionique, c'était le tyran sicilien Polyzalos qui l'avait engagé et qui figurait sans doute lui-même sur le groupe de bronze mis au jour dans le sanctuaire d'Apollon. À Rome, un tel «Greek pattern» n'a jamais existé.

Une découverte récente a permis de confirmer que ces factions avaient des succursales dans diverses provinces occidentales, et cela dès le I^{er} siècle après J.-C. Pour prendre le seul cas de l'Espagne, on savait déjà qu'elles étaient présentes en Tarraconnaise: inscription du cocher Fuscus des Bleus à Tarragone même, et céramiques commémoratives de *Calagurris/Calahorra*⁴³. Mais on pouvait être surpris de voir que la Bétique n'avait livré aucun document en ce sens alors que les attestations épigraphiques de *ludi circenses* y étaient nombreuses. C'est une lacune comblée aujourd'hui puisqu'une *tabella defixionis* en plomb, mise au jour dans la colonie d'*Astigi/Ecija* – c'est d'ailleurs la première que l'on trouve en Espagne – a révélé la présence dans ce cirque des factions bleue et rouge (*veneta* et *russea*)⁴⁴. Et en Bétique trois cirques ont été identifiés sur le terrain ces dernières années dont un à *Astigi* précisément. S'il fallait prouver le caractère planétaire, la «mondialisation» de cette organisation sportive du monde romain, on aurait ici un élément supplémentaire.

Cette même tablette magique de plomb permet de comprendre que les factions bleue et rouge étaient alliées contre les Blancs et les Verts auxquels allait la faveur de l'auteur de cette malédiction. Ces alliances entre écuries ont existé en réalité dès l'origine des factions et ne sont pas tardives comme on l'a cru trop souvent à partir de la seule situation de Constantinople⁴⁵. Ces alliances sont bien attestées par les *defixiones* d'Afrique et de Rome, elles sont confirmées par l'étude de certains documents iconographiques, de mosaïques en particulier. Elles étaient à géométrie variable, ont dû



Fig. 6: Statue en marbre d'un sparsor (Carthage [TN], Musée de Byrsa, III^e siècle après J.-C.): le personnage tient un fouet et une amphore paillée.

changer selon les époques et les lieux, et on a même vu parfois l'alliance étonnante des Bleus et des Verts qui semblaient marqués par un antagonisme irréductible. Dans quelques cas exceptionnels, cette situation pouvait aboutir à une course-défi entre les deux meilleurs cochers représentant les deux équipes rivales⁴⁶: on le voit par le palmarès du cocher Dioclès dont nous allons reparler.

- 4). Enfin, et s'il ne fallait retenir que ce point pour la démonstration, le statut de la vedette, de la star du cirque romain serait éclairant: cette superstar – l'exemple le plus connu est donc celui du Lusitanien d'origine, C. Appuleius Dioclès aux 1462 victoires – porte le nom d'*agitator* à partir du moment où il conduit des qua-

42 Welch 2007, 114–119.

43 Ceballos Hornero/Ceballos Hornero 2003.

44 Garcia-Dils de la Vega/de la Hoz Montoya 2013.

45 Thuillier 2016 (à paraître).

46 Sablayrolles 2008. Pour une hypothèse différente, Thuillier 2015, 110–114.

drigés, le char par excellence: auparavant, le cocher qui est aux guides d'un bige n'a droit qu'au titre d'*auriga* ou de *bigarius*. Dioclès termine sa carrière comme *agitor primus* des Reds, ... je veux dire des *Russati* ... Comme Zidane, Messi ou Beckham, l'*agitor* jouit d'une popularité exceptionnelle et gagne des sommes exorbitantes (35 millions de sesterces pour Dioclès) qui font hurler les écrivains comme Martial, et sans doute tous ceux qu'on n'appelait pas encore des intellectuels, moins bien lotis comme le sont aujourd'hui les universitaires, en France en tout cas! Juvénal s'indigne qu'un cocher de la faction Rouge puisse gagner autant d'argent que cent juristes, et Martial de noter sans indulgence que le cocher Scopus puisse repartir avec quinze bourses d'or obtenues en une heure⁴⁷. Très révélateur de cette stariation est le fait que les grands cochers, mais aussi parfois les *sparsores*, aient pu bénéficier de statues en marbre dans les villes, un privilège que les gladiateurs par exemple ne pouvaient certainement pas obtenir (fig. 5; 6).

Mais le point commun aux deux sports antique et moderne qui frappe le plus est peut-être celui des transferts d'une faction à une autre: ainsi Dioclès est passé par deux autres écuries avant de se fixer chez les Rouges. Il serait évidemment passionnant de connaître les conditions financières de ces transferts mais la question n'est pas abordée dans les épitaphes qui nous livrent le palmarès de ces vedettes: on le sait depuis longtemps, les sources anciennes n'ont pas pour vocation première de satisfaire la curiosité des Modernes! En tout cas, le fait que Dioclès ait été originaire de Lusitanie est un autre aspect de cette «mondialisation» du grand spectacle des courses de chars romaines.

Une inscription romaine récemment publiée et datée de la première moitié du I^{er} siècle après J.-C. permet de voir le degré de sophistication qu'atteignait la gestion de la carrière de ces cochers, vedettes et futures vedettes. Un tout jeune aurige, Sex. Vistilius Helenus, mort à 13 ans et 8 mois, avait déjà été transféré de la faction verte à la faction bleue, et il est dit explicitement qu'un nouvel entraîneur, Datileus, devait parfaire sa formation (*per-docere*)⁴⁸. Ce jeune cocher n'avait encore gagné aucune course majeure: ce serait dit dans l'épitaphe; mais les Bleus qui avaient espionné ses débuts avaient jugé qu'il avait des qualités prometteuses, qu'il était un grand espoir de la piste. C'est exactement ce que font les grands clubs de football qui envoient en Afrique et ailleurs des rabatteurs, des recruteurs, lesquels ramènent en Europe de très jeunes joueurs alors placés loin de leur environnement familial, dans des conditions parfois dramatiques. On pourrait encore faire bien des rapprochements entre la carrière de notre aurige et les centres de formation des clubs professionnels.

Il est donc clair que le XX^e siècle n'a pas tout inventé en matière de sport-spectacle et même de ce qu'il faut

appeler le sport-business. Avec ses édifices d'une surprenante capacité, avec ses factions structurées comme les plus puissants clubs sportifs contemporains, avec ses superstars adulées et méprisées à la fois, et dont la carrière, les transferts et les gains semblent calquer ceux de nos footballeurs les plus célèbres, avec ses tifosi déchainés et ses paris, le sport romain et plus précisément les courses de chars ne peuvent pas ne pas nous apparaître comme le précédent indiscutable de ce que nous connaissons aujourd'hui. En ce qui concerne Rome elle-même, il ne faut pas oublier que la ville a pu avoir, à un moment de son histoire, un million d'habitants: ce caractère tout à fait exceptionnel, et les conséquences financières qui en découlaient, permettent sans doute de mieux saisir ce sentiment de familiarité que nous inspirent les jeux du cirque romains.

Une remarque de Symmaque, dans une de ses lettres datée des années 400 après J.-C., nous fournira notre conclusion, tant elle paraît refléter ou plutôt anticiper la situation sportive contemporaine. Q. Aurelius Symmachus veut que les jeux donnés à l'occasion de la prêtre de son fils soient remarquables, et pour cela il déploie des efforts incroyables pour acheter les meilleurs chevaux d'Espagne en particulier: la correspondance de cet auteur est ici une source de premier plan. Mais il veut aussi recruter de nouveaux cochers, par exemple en Sicile: à leur sujet, un passage de cette correspondance donne des informations vraiment révélatrices⁴⁹. Il s'agit certes d'abord de former techniquement ces nouveaux auriges: «*ipsos iungendis equis erudire debemus*». Il doit être nécessaire en effet de les habituer à ces nouveaux chevaux, à ces nouveaux attelages et ce sera le rôle des entraîneurs, des *doctores*, d'avoir à la fin des chars tout à fait performants, comme un coach intègre un nouveau joueur dans ce qui doit devenir une équipe homogène. Rien que de très normal sur ce point.

Mais Symmaque d'ajouter qu'il faudra aussi attirer la faveur du public romain «*novitati eorum*», c'est-à-dire sur les presque inconnus qu'ils sont encore pour les supporters du Grand Cirque. Et là on se trouve plongé dans une opération de communication des plus modernes. Les dirigeants d'un club, qui viennent de recruter un jeune footballeur venu du Brésil ou du Cameroun, organisent aujourd'hui des conférences de presse, convoquent tous les médias pour susciter reportages et émissions, permettent aux supporters d'assister à ses premiers entraînements au sein de sa nouvelle équipe.

47 Juv. 7,112-113; Mart. 10,74.

48 Evangelisti 2001; Thuillier 2004.

49 Symm. epist. 42,1.

On peut supposer que, de la même façon, les nouveaux auriges étaient présentés aux *fautores* de la faction dans les locaux de celle-ci, et que bientôt tout ce monde allait se diriger vers le *Trigarium* tout proche où se dérouleraient les premiers entraînements, sous l'œil plus ou moins critique du public. Du temps de Caligula,

la, les *domini* des Verts devaient attendre en tremblant les premiers jugements de cet empereur! Car si Caligula pouvait être follement généreux (au cours d'une orgie ...) comme on l'a vu plus haut, ses colères sportives étaient certainement encore plus redoutables pour ceux qu'il jugeait responsables d'un mauvais choix.

Bibliographie

- Arena 2010: P. Arena, Feste e rituali a Roma. Il principe incontra il popolo nel Circo Massimo (Bari 2010).
- Artaud 1835: F. Artaud, Histoire abrégée de la peinture en mosaïque suivie de la description des mosaïques de Lyon et du Midi de la France (Lyon 1835).
- Bevilacqua 2014: G. Bevilacqua, Athletai e palaistai in una *defixio* greca di Roma. Zeitschr. Papyr. u. Epigr. 188, 2014, 215–229.
- Bromberger 1995: Ch. Bromberger, Le match de football. Ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin (Paris 1995).
- Caldelli 1993: M. L. Caldelli, *L'agon capitolinus*. Storia e protagonisti dall'istituzione domiziana al IV secolo (Rome 1993).
- Ceballos Hornero/Ceballos Hornero 2003: A. Ceballos Hornero/D. Ceballos Hornero, Ludi circenses in Hispania. Nikephoros 16, 2003, 173–195.
- Chamberland 2012: G. Chamberland, La mémoire des spectacles: l'autoreprésentation des donateurs. In: Coleman/Nelis-Clément 2012, 261–303.
- Coleman/Nelis-Clément 2012: K. Coleman/J. Nelis-Clément (éds.), L'organisation des spectacles dans le monde romain. Entretiens sur l'Antiquité classique 58 (Vandœuvres/Genève 2012).
- Dagron 2011: G. Dagron, L'hippodrome de Constantinople. Jeux, peuple et politique (Paris 2011).
- Decker/Thuillier 2004: W. Decker/J.-P. Thuillier, Le sport dans l'Antiquité. Égypte, Grèce, Rome (Paris 2004).
- Evangelisti 2001: S. Evangelisti in: G. L. Gregori (ed.), La collezione epigrafica dell'Antiquarium Comunale del Celio (Rome 2001) 147–150 n° 52.
- Forichon 2012: S. Forichon, *Furor circensis*: étude des émotions et des expressions corporelles des spectateurs lors d'une course de chars. Nikephoros 25, 2012, 159–203.
- Frommel/Pentiricci 2009: C. L. Frommel/M. Pentiricci (a cura di), L'antica Basilica di San Lorenzo in Damaso. Indagini archeologiche nel Palazzo della Cancelleria (1988–1993) (Rome 2009).
- García-Díls de la Vega/de la Hoz Montoya 2013: S. García-Díls de la Vega/J. de la Hoz Montoya, Dos nuevas inscripciones de *Colonia Augusta Firma Astigi* (Ecija-Sevilla): Una *tabella defixionis* y un pavimento musivo de temática circense. Zeitschr. Papyr. u. Epigr. 184, 2013, 243–256.
- Golden 1998: M. Golden, Sport and Society in Ancient Greece (Cambridge 1998).
- Humphrey 1986: J. H. Humphrey, Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing (Berkeley-Los Angeles 1986).
- Inglebert 2013: H. Inglebert, Rezension zu: T. Mommsen/P. Meyer/P. Krueger (texte latin)/J. Rougé/R. Delmaire (traduction)/R. Delmaire (introduction et notes)/O. Huck/F. Richard/L. Guichard (collaboration), Les Lois Religieuses des Empereurs Romains de Constantin à Théodose II. (312–438). Volume 2: Code Théodosien I–XV, Code Justinien, Constitutions Sirmondienues (Paris 2009). Rev. Études Anciennes 115, 2013, 345.
- Marcattili 2009: F. Marcattili, Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia (Rome 2009).
- Murray 2014: S. C. Murray, The Role of Religion in Greek Sport. In: P. Christesen/D. G. Kyle (eds), A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity (Malden-Oxford-Chichester 2014) 309–319.
- Nelis-Clément/Roddaz 2008: J. Nelis-Clément/J.-M. Roddaz (éds.), Le cirque romain et son image (Bordeaux 2008).
- Newby 2005: Z. Newby, Greek Athletics in the Roman World. Victory and Virtue (Oxford 2005).
- Sablayrolles 2008: R. Sablayrolles, Un «pro» chez les Rouges: le fabuleux destin du cocher Dioclès. In: A. Bouet (dir.), D'Orient et d'Occident. Mélanges offerts à Pierre Aupert (Bordeaux 2008) 295–304.
- Scheid 1998: J. Scheid, La religion des Romains (Paris 1998).
- SHA: Scriptores Historiae Augustae.
- Thuillier 1982: J.-P. Thuillier, Le programme athlétique des Ludi circenses dans la Rome républicaine. Rev. Études Latines 60, 1982, 105–122.
- Thuillier 1996: J.-P. Thuillier, Le sport dans la Rome antique (Paris 1996).
- Thuillier 2004: J.-P. Thuillier, Du cocher à l'âne. Rev. Philol. 78, 2004, 311–314.
- Thuillier 2012: J.-P. Thuillier, L'organisation des *Ludi circenses*: les quatre factions (République, Haut-Empire). In: Coleman/Nelis-Clément 2012, 173–220.
- Thuillier 2015: J.-P. Thuillier, *Circensia* 2. De toutes les couleurs. Rev. Études Anciennes 117, 2015, 109–128.
- Thuillier 2016 (à paraître): J.-P. Thuillier, Factions du cirque et propriétaires de haras dans l'Espagne romaine. Nikephoros 26, 2016.
- Veyne 1976: P. Veyne, Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique (Paris 1976).
- Ville 1981: G. Ville, La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien (Rome 1981).
- Welch 2007: K. E. Welch, The Roman Amphitheatre. From Its Origins to the Colosseum (Cambridge 2007).

Crédits des illustrations

- Fig. 1; 2: Clichés Soprintendenza dell'Etruria meridionale.
- Fig. 3: Cliché Photothèque du Centre Henri Stern, AOROC, Paris.
- Fig. 4: J. Chamay/M. Guggisberg/K. Anheuser, L'aurige et les chasseurs. Chef-d'oeuvre d'orfèvrerie antique (Neuchâtel 2007) 37.
- Fig. 5: Cliché Musei Vaticani, Rome.
- Fig. 6: Cliché Véronique Brouquier-Reddé, CNRS-ENS, AOROC, Paris.

Gesellschaftliche Hintergründe:

Eine Annäherung an das Thema



Nutzungsaspekte «gallo-römischer» Theater: Forschungsstand, Fragestellungen, Zielsetzungen

Thomas Hufschmid¹

Zusammenfassung

Wenn mittlerweile die Architektur der «gallo-römischen» Theater gut bekannt ist, so sind die Kenntnisse zu den in den Bauten durchgeführten Veranstaltungen nach wie vor bescheiden. Grundsätzlich fällt auf, dass die Theater fast ausnahmslos in Zusammenhang mit Heiligtümern standen und offenbar als wichtiges Element im Kultablauf gedient haben. Quellen aus dem Osten des Imperiums machen deutlich, dass sie eine wichtige Bedeutung für den Kaiserkult besessen haben und dass Prozessionen, bei denen Götter- und Kaiserbilder mitgetragen wurden, von den Tempeln zu den Theatern führten (vgl. Gytheion, Arsinoë und Ephesos). Daneben ist aber auch die Bedeutung der römischen Theater als Mehrzweckbauten zu unterstreichen, da sie oft als politische und religiöse Versammlungsorte dienten. Zudem ist auf die Vielfalt der bekannten theatralischen Veranstaltungen hinzuweisen, die von Bühnenaufführungen über Tanz-, Musik- und Gesangsdarbietungen bis hin zu den legendären Pantomimendarstellungen der Kaiserzeit reichten. Für die Mehrheit dieser Veranstaltungen war eine Bühne im eigentlichen Sinn nicht zwingend notwendig.

Summary

Whilst the architecture of «Gallo-Roman» theatres is quite well known at this stage, our knowledge regarding the performances that were staged in these edifices is still rather limited. It is striking that almost all of the theatres were linked to sanctuaries and apparently played an important role during religious ceremonies. Sources from the east of the Empire show that theatres were important elements in the imperial cult and that processions, during which statues of the gods and the emperor were carried aloft, moved from the temples to the theatres (cf. Gytheion, Arsinoë and Ephesos). However, we can also say that Roman theatre buildings had several other uses since they also often served as venues for political and religious gatherings. Moreover, one must take note of the multitude of possible theatre events that existed, ranging from stage plays to dance, music and vocal performances to the legendary pantomime plays of the Imperial period. Most of these performances did not necessarily require an actual stage.

«Je ne serais cependant point étonné si les scènes de la Gaule avaient souvent donné asile à des pièces religieuses, analogues à nos anciens mystères ou à des pastorales si populaires dans notre Midi provençal ou basque.»²

Dieses Zitat aus der 1920 erschienenen «Histoire de la Gaule» von Camille Jullian ist von einer erstaunlichen Zeitlosigkeit und wir stellen mit Verblüffung, vielleicht auch leichter Resignation fest, dass sich unsere Kenntnisse zu den Veranstaltungen in den «gallo-römischen» Theatern nach fast einem Jahrhundert nicht wesentlich verändert haben. Der Grund für dieses Dilemma liegt vor allem in der schwierigen Quellenlage, wonach in unserem Forschungsgebiet –

Résumé

Si l'architecture du théâtre «gallo-romain» est à présent bien connue, les données concernant les manifestations se déroulant dans les édifices demeurent restreintes. On retiendra que les théâtres comportaient presque sans exception un lien avec des sanctuaires, et qu'ils constituaient vraisemblablement un élément important du déroulement du culte. Des sources provenant de l'est de l'Empire révèlent qu'ils jouaient un rôle majeur dans le culte de l'empereur et les processions, au cours desquelles on portait des images des dieux et de l'empereur, depuis les temples jusqu'aux théâtres (cf. Gytheion, Arsinoë et Ephesos). Par ailleurs, on soulignera l'importance des théâtres romains en tant que bâtiments à vocation multiple, puisqu'ils servaient souvent de lieux de réunion politique ou religieuse. On insistera encore sur la pluralité des manifestations théâtrales connues, allant du spectacle sur scène aux légendaires représentations de pantomimes, en vogue sous l'Empire, en passant par les manifestations de danse, de musique et de chant. Pour la majorité d'entre elles, une véritable scène n'était pas indispensable.

Riassunto

Nonostante l'architettura dei teatri «gallo-romani» sia ormai ben nota, le conoscenze a proposito delle attività che vi si svolgevano sono ancora modeste. Fondamentalmente risalta il fatto che i teatri fossero quasi senza eccezione relazionati a santuari e dunque rivestissero palesemente un ruolo importante nello svolgimento del culto. Fonti provenienti dall'est dell'Impero mostrano la grande importanza che essi detenevano nel culto imperiale e testimoniano dell'esistenza di processioni durante le quali immagini degli dei e dell'imperatore venivano portate dai templi ai teatri (cfr. Gytheion, Arsinoë ed Efeso). Occorre inoltre d'altro canto sottolineare l'importanza dei teatri romani quali edifici polifunzionali, poiché essi ospitavano spesso assemblee politiche e religiose. Degna di nota è poi la molteplicità delle attività ivi svolte che spaziava da rappresentazioni teatrali e spettacoli di danza, musica e canto fino ai leggendari spettacoli pantomimici dell'epoca imperiale. Per la maggioranza di queste manifestazioni non era strettamente necessario un palcoscenico vero e proprio.

der Verbreitzungszone der «gallo-römischen» Theaterbauten – für die Situation der Theater und Amphitheater ein sehr begrenztes epigraphisches Korpus existiert, von den literarischen Quellen schon ganz zu schweigen. Was die Theaterstiftungen anbelangt, liegt gerade mal eine Handvoll oft recht fragmentarisch erhaltener Inschriften vor, von denen ein grosser Teil 2002 durch Thomas Lobüscher zusam-

1 Responsable des monuments, Site et musée romains Avenches (CH); Forschungsprojekt Römisches Theater Augst (CH); thomas.hufschmid@vd.ch; thomas.hufschmid@bluewin.ch

2 Jullian 1920, 157.

menfassend publiziert worden ist³. Auf einige dieser Inschriften geht zudem Wolfgang Spickermann in seinem Beitrag in diesem Band näher ein⁴.

Der in Camille Jullians Äusserung deutlich in den Vordergrund gerückte Aspekt religiös-kultisch motivierter Aufführungen, die ein zentrales Element in der Nutzung «gallo-römischer» Bühnentheater dargestellt haben könnten, hat letztlich zur Prägung des Begriffs der «Kulttheater» (*théâtres cultuels*; *cultic theatres*) geführt⁵, dem so implizit die Vorstellung eines «profanen Theaters» gegenüber gestellt wird, wie Wilhelm Schleiermacher in seinem 1966 erschienenen Aufsatz «Zu den sogenannten Kulttheatern in Gallien» ausführt⁶. Eine Sichtweise, die lange Zeit auch durch die grundlegend unterschiedliche Darstellung von griechischem und römischem Theater in Margarete Biebers Standardwerk «The History of the Greek and Roman Theater» genährt wurde⁷. Die Aspekte einer Aufführung von kultisch und mythologisch motivierten Stoffen in antiken Theaterbauten hat Inge Nielsen in ihrem durchaus inspirierenden, zum Teil aber auch kritisch diskutierten Band «Cultic Theatres and Ritual Drama»⁸ und in verschiedenen Aufsätzen⁹ in einem breiten geografischen und entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang aufgezeigt und so, was das «gallo-römische» Gebiet betrifft, Camille Jullians prognostische Äusserungen an konkreten Befunden festzumachen versucht¹⁰.

In jedem Fall hat sich in Fachkreisen mittlerweile die Meinung durchgesetzt, dass die Veranstaltungen in den römischen Bühnen- und Amphitheatern spätestens seit der Kaiserzeit in starkem Mass religiöse und damit auch politische – präziser wohl imperialpolitische – Bedeutung besessen haben. Bereits 1923 hat André Piganiol in seinen Untersuchungen zu den römischen Spielen auf diesen Sachverhalt hingewiesen: «Les jeux sont un rite religieux»¹¹ betont er und doppelt mit einem Verweis auf Titus Livius nach: «*Ludorum primum initium procurandis religionibus datum*»¹². Diese Ansätze wurden ab den 1980er-Jahren v. a. von Monique Clavel-Lévêque und später dann auch von Egon Flaig weiterentwickelt¹³.

Die enge Verbindung zwischen den Bühnentheatern und dem Kaiserkult, wie sie sich sowohl in der Ausstattung der Bühnenfronten und der *orchestrae*¹⁴ als auch in der Architektur¹⁵ immer deutlicher zeigt, ist heute unbestritten. Dies illustrieren auch die wegweisenden Untersuchungen von Simon Price, Duncan Fishwick, Pierre Gros oder William Van Andringa, die allesamt aufzeigen, welche zentrale Rolle dem Kaiserkult im Rahmen der römischen *ludi* ab dem 1. Jahrhundert n. Chr. zukam¹⁶.

Ehe wir uns aber der Verbindung zwischen den Theaterbauten und den Heiligtümern und damit letztlich der Frage nach dem Zusammenspiel von Kult und Aufführung in diesen Baukomplexen widmen, wollen wir uns zunächst einen allgemeineren Blick auf die Vielfalt antiker Inszenierungen in den römischen Theatern erlauben. Da unser Fokus auf die «gallo-römischen» Theater gerichtet ist, bewegen wir uns bezüglich des Repertoires der Veranstaltungen in ei-

nem chronologisch und ideologisch klar umrissenen Raum, nämlich der römischen Kaiserzeit. Dies ist zu betonen, da unterdessen klar ist, dass sich die imperiale Propaganda die *ludi* zunutze machte, um dynastische und politische Ziele zu verfolgen. Was sich für die Amphitheater in den letzten Jahrzehnten durch Forscherinnen und Forscher wie Monique Clavel-Lévêque, Thomas Wiedemann, Keith Hopkins, Egon Flaig und diverse andere speziell für die Spiele in der Arena aufzeigen liess¹⁷, dürfte auch für die Bühnentheater gegolten haben.

Das grundlegende Problem bei der Frage nach den Veranstaltungen in den römischen Theatern liegt nicht so sehr in einer mangelhaften Kenntnis der *ludi scaenici* – zumal ja diverse Bühnenstücke, denken wir nur schon an Plautus und Terenz, durchaus auf uns gekommen sind –, als vielmehr im Mangel an Informationen über die Vielfalt der auf den Bühnen und vor allem in den *orchestrae* der Theater dargebotenen Veranstaltungen. Spätestens seit der Kaiserzeit deuten die Quellen auf ein breites Spektrum von Veranstaltungen, welches die römischen Theater als echte «Mehrzweckbauten» in Erscheinung treten lässt. Eine Zusammenstellung von Darbietungen, die gemäss der literarischen Überlieferung in den Bühnentheatern und in Zusammenhang mit periodisch abgehaltenen *ludi* stattfanden, unterstreicht deutlich die Multifunktionalität dieser Bauten.

An erster Stelle sind die *ludi scaenici* zu nennen, zu deren Inszenierung eine eigentliche Bühne im modernen Sinn und technische Installationen Voraussetzungen oder doch zumindest sehr willkommene Elemente darstellen. Gemäss Augustinus sollen die «heidnischen Götter selbst die Einführung szenischer Spiele zu ihren Ehren verlangt haben»¹⁸. Wem dies zu viel christliche Polemik ist, um an die Verbindung von Bühnenaufführungen und Kult zu glauben, für den sei zusätzlich auf Livius hingewiesen, der für die frü-

3 Lobüscher 2002.

4 Vgl. W. Spickermann in diesem Band, unten S. 37 ff.

5 Bouley 1983, 546; Nielsen 2002, 16 f.

6 Schleiermacher 1966, 205 f.; 211 f.

7 Bieber 1961.

8 Nielsen 2002; kritische Besprechungen bei Taylor 2005; Marinatos 2004.

9 Nielsen 2004; Nielsen 2007.

10 Nielsen 2002, 196.

11 Piganiol 1923, 137.

12 «... der früheste Anfang der Spiele ergab sich aus der Pflege der Religion» (Liv. 7,3,1).

13 Clavel-Lévêque 1984; Clavel-Lévêque 1986; Flaig 2003, 232 ff.

14 Vgl. etwa Moretti 2009; Ramallo Asensio/Rörling 2010.

15 Étienne 1985; Gros 1990; Martín-Bueno 1992.

16 Price 1984, 78 ff.; 101 ff.; Fishwick 1987, 131 ff.; Fishwick 1991, 552 ff.; Gros 1990; Van Andringa 2002, 221 ff.

17 Clavel-Lévêque 1984; Clavel-Lévêque 1986, 2410 ff.; Wiedemann 1992, 165 ff.; Hopkins 1983, 1 ff.; Flaig 2003, 232 ff.; Flaig 2007; vgl. zusammenfassend auch Hufschmid 2009, 266 ff.; Hufschmid 2011, 276 ff.; 286 f.

18 Aug. civ. 4,26.

hen *ludi scaenici* festhält, dass sie unter anderem helfen sollten, «die erzürnten Götter zu besänftigen»¹⁹. Bereits aus dieser Stelle geht der Charakter der Spiele als Gabe an die Götter, und damit ihr religiöser Aspekt, klar hervor. Fokussierten sich die *ludi scaenici* in republikanischen Zeiten noch auf die klassische Tragödie und Komödie, rückte in der Kaiserzeit der derbe, stark auf Improvisationen beruhende Mimus ins Zentrum²⁰ und der ohne gesprochene Sprache auskommende Pantomimus entwickelte sich gar – nicht zuletzt angesichts der Völker- und Sprachenvielfalt im römischen Imperium – zu einer der beliebtesten Darbietungen im kaiserzeitlichen Kunsttheater (Abb. 1). Mit dieser Entwicklung erfolgte auch eine Loslösung von architektonischen Sachzwängen, da die Pantomime nicht mehr an das *pulpitum* und die klassische *scaenae frons* gebunden war, sondern zuweilen sogar davon profitierte, sich im weiteren Raum einer grossen Plattform, einer *orchestra* oder, wie das bekannte Beispiel aus Apuleius' Metamorphosen zeigt, in der Arena eines Amphitheaters entfalten zu können²¹. Apuleius' Beschreibung einer Pantomimendarstellung des Parisurteils (Abb. 2) scheint für die Fragestellungen der vorliegenden Tagungsakten von einigem Wert, da der Autor Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. eine Aufführung beschreibt, welche zwar die *cavea* als Versammlungsort für die Zuschauer voraussetzt, aber keine Bühne für den Ort der spektakulären Darbietung benötigt. Im Weiteren umfasst die von Apuleius detailliert beschriebene Inszenierung mehrere Beispiele von römischen Theaterdarbietungen, so etwa:

- Tanzaufführungen von Jungen und Mädchen als Eröffnung; getanzt wurden Figuren und Formationen und wir denken bei dieser Art von Vorstellung unwillkür-



Abb. 2: Wandmalerei des 4. Stils mit Darstellung des Parisurteils; Pompeji, Haus V 2,15, triclinium (I), Westwand. Nationalmuseum Neapel, Inv. 119691.



Abb. 1: Nachgestellte Pantomimeninszenierung im Museo Nazionale Romano in Rom (I).

lich an die Eröffnungszeremonien von modernen Sportveranstaltungen.

- Das Pantomimenspiel *per se*, das den Jüngling Paris und die drei im Wettstreit stehenden Göttinnen zeigt und bei dem die Handlung ausschliesslich durch Gestik und Mimik erklärt wird.
- Tanzeinlagen, wenn beispielsweise Merkur herabsteigt und Paris den Apfel reicht.
- Musikalische Untermalung der Szenen mit Flötenspiel.
- Üppiger Bühnendekor und atemberaubende Kostüme, die offenbar genauso wichtig sind wie das Spiel selbst.
- Auftritt weiterer Gottheiten wie beispielsweise der Dioskuren.
- Inszenierung und Visualisierung eines mythologischen Stoffs, was der Sichtbarmachung von mythisch-historischer Identität dient.

So gesehen könnte man bei der von Apuleius beschriebenen Darbietung also von «Kultaufführung» im Sinne der

19 «... inter alia caelestis irae placamina» (Liv. 7,2,3).

20 Beacham 1991, 40 ff.; Weeber 1994, 100 ff.; Dunbabin 2016, 114 ff.; zusammenfassend auch Seidensticker 2010, 113 ff.

21 Apul. met. 10,29 ff., Vgl. auch Fick 1990. Apuleius spricht poetisch von «*consaeptum caveae*», der Umstand, dass im Rahmen der Spiele auch eine *venatio* und eine Hinrichtung stattfinden sollen und dass ein Graben im Zentrum der Arena den Dekor der Pantomimendarstellung verschluckt, macht deutlich, dass die Szene im Amphitheater, allenfalls in einem Mischbau, stattfindet und nicht in einem Theater.



Abb. 3: Mosaik (emblem) mit Schauspielern, Musikern und Tänzern; Pompeji, sogenannte Villa des Cicero, Raum 13. Nationalmuseum Neapel, Inv. 9985.

von Inge Nielsen erwähnten festivalartigen religiösen Feste, bei denen Heroenerzählungen oder Regionalmythen dargestellt wurden, sprechen.

Grundsätzlich waren mythologische Stoffe ein beliebtes Thema für Pantomimendarstellungen²², was zeigt, dass die Beschreibung bei Apuleius thematisch – und wohl auch in der Art der Inszenierung – kein aussergewöhnliches Spektakel darstellt. Auch scheint die Begleitung des Pantomimen durch Musik – nebst Flöten sind auch Saiteninstrumente, Orgeln und verschiedene Schlag- und Rhythmusinstrumente überliefert – und durch einen Chor die Regel gewesen zu sein (Abb. 3). Alle diese Aktivitäten verlangen allerdings keine Bühne im engeren Sinn und sind in Anbetracht der ballettartigen Choreografie des Pantomimen bestens für eine Aufführung in der *orchestra* geeignet.

Auch der von Apuleius beschriebene Tanz der Jungen und Mädchen scheint ein wiederkehrendes Element bei Theaterveranstaltungen gewesen zu sein (Abb. 4). In der erwähnten Vorführung handelt es sich zudem um einen speziellen Tanz; wenn der Autor von «*Graecanicam saltatURI pyrricam*» spricht²³, spielt er wohl auf eine in die römische Zeit tradierte Form der «*Pyrrhiche*» an, einen traditionellen griechischen Waffentanz mit ausgeprägter Siegesymbolik und enger religiöser Bindung²⁴.

Die Verwendung des Theaters als Schauplatz einer religiös motivierten Feier taucht auch noch an einer anderen Stelle in Apuleius' *Metamorphosen* auf. Die Rede ist von der nicht minder berühmten «*Gerichtsszene*» im Theater, die sich als eigentlicher Kult am regional verehrten «*Gott des Lachens*» erweist, zu dessen Ehren jährlich ein Festakt stattfindet²⁵. Die Details der Szene geben wiederum Aufschluss über die Multifunktionalität des Theaters, indem es auch als Gerichtssaal²⁶ und in diesem Sinne dann als Versammlungsraum Verwendung finden kann. Ein interessantes Detail: Der Protagonist Lucius, der in dieser Szene als Angeklagter vor ein Scheingericht gestellt wird, wird nicht etwa auf der Bühne postiert, wie man das in einem Theater vielleicht erwarten würde, sondern im Zentrum der *orchestra*.

22 Gemäss Wüst 1949 sind über 200 Pantomimentitel mit mythologischem Inhalt bekannt. Vgl. auch Dunbabin 2016, 85 ff.

23 Apul. met. 10,29,4.

24 Zur *pyrrhiche* vgl. zusammenfassend Harmon 2001 (mit weiterführender Literatur).

25 Apul. met. 3,2 f.

26 «... iudicium tantum theatro redderetur.» (Apul. met. 3,2,6).

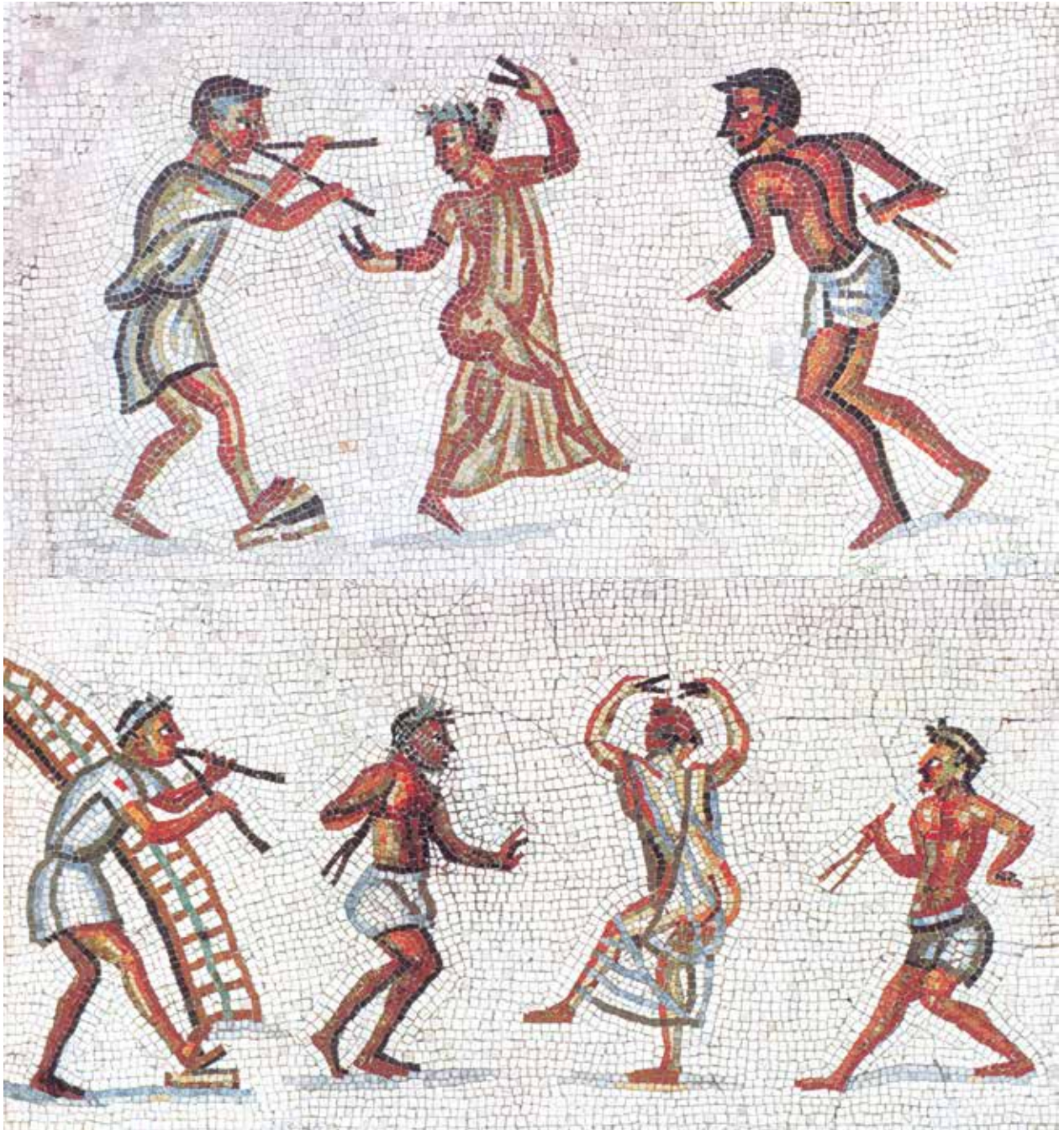


Abb. 4: Mosaik mit Darstellung von Tänzerinnen und Flötenspielern; Rom, Dianatempel auf dem Aventin, Mitte 3. Jahrhundert n. Chr. Vatikan, Museo Pio Clementino, Inv. 902.

ra²⁷. Wiederum wird ersichtlich, dass zum einen das Theater seiner *cavea* wegen Verwendung findet und die gesamte Bühnenarchitektur unbenutzt bleibt und dass zum anderen eine Form von Kulturausübung, also letztlich ein sakraler Akt, im Theater stattfindet!

Diese Szene wirft Licht auf eine weitere traditionelle Verwendung des Bautyps: den Einsatz als Versammlungsort, wie er in Athen für das Dionysostheater bereits für den Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. belegt ist (Abb. 5)²⁸. Auch die architektonische Form hat diesbezüglich Tradition, besass

doch schon die *Pnyx*, der Versammlungsort der athenischen Bürger, seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. einen halbkreisförmigen Grundriss²⁹. Die Verbindung zwischen Volksversamm-

27 «... me ... orchestrae mediae sistunt.» (Apul. met. 3,2,9).

28 Kolb 1981, 94 f.

29 Vgl. zusammenfassend Lazaridou/Dakoura-Vogiatzoglou 2010, 19 ff. (mit weiterführender Literatur).



Abb. 5: Blick von der Akropolis auf das Dionysostheater von Athen (GR).

lung, Kult und Theater im klassischen Griechenland hat unter anderen Frank Kolb in seiner 1981 erschienenen Habilitation deutlich herausgearbeitet und dabei auch auf die Bedeutung der *orchestra*, den «*hieros kyklos*», als Brennpunkt des Geschehens sowohl im sakralen Zusammenhang (Chortanz) als auch im politischen Kontext (Volksversammlung, «*agora*» und Gerichtsstätte) hingewiesen³⁰. Aus den Erkenntnissen F. Kolbs wird deutlich, dass die Gerichtsszene bei Apuleius eine direkte Reflexion einer alten griechischen Tradition darstellt, die sich auch 600 Jahre später in der römischen Kultur noch wiederfindet. Der Aspekt der Theater als Versammlungsraum tritt aber auch in römischer Zeit deutlich hervor, wenn wir uns in Erinnerung rufen, dass noch in spätrepublikanischer Zeit in Rom die Errichtung von festen Theatern aus Stein aus Angst vor demokratischer Agitation verboten war. Erst Pompeius gelang es, dieses Gesetz zu umgehen, indem er ein Heiligtum errichtete, das einen Theaterbau inkorporierte³¹.

Ein letzter wichtiger Verwendungszweck des Theaters, bei dem wiederum die Bühne und die Bühnenarchitektur nicht von Belang waren, bildeten verschiedene Formen von Prozessionen, bei denen der Prozessionszug (*pompa*) das

Theater durchquerte oder sogar von einem Tempel zum Theater hinführte³². Die Ausgangssituation für dieses Schema bot möglicherweise das Marcellustheater in Rom, durch welches sich gemäss der Hypothese von Antonio Monteroso Checa der Triumphzug von Mitgliedern der kaiserlichen Familie bewegte (Abb. 6)³³. Das Theater wurde dadurch zum Schauplatz für imperiale Machtdarstellung und erhielt, ähnlich wie die Amphitheater, ab der Kaiserzeit einen zusätzlichen Aspekt als Siegesmonument. Architektonisch konnte Philippe Bridel dies beispielsweise am Amphitheater von *Aventicum*/Avenches (CH) überzeugend aufzeigen, indem er auf die bekrönende Fassadenmauer der jüngeren, um 165 n. Chr. entstandenen Bauphase und vor allem auf das im gleichen Zusammenhang errichtete Propylon beim

30 Kolb 1981, 88 ff.

31 Der neueste Forschungsstand zum Pompeius-Theater bei Monteroso Checa 2010a; Gagliardo/Packer 2006; Gleason 1994; Richardson 1987.

32 Fishwick 1991, 550 ff.

33 Monteroso Checa 2010b, 24 f. mit Abb. 4c; 38 ff.

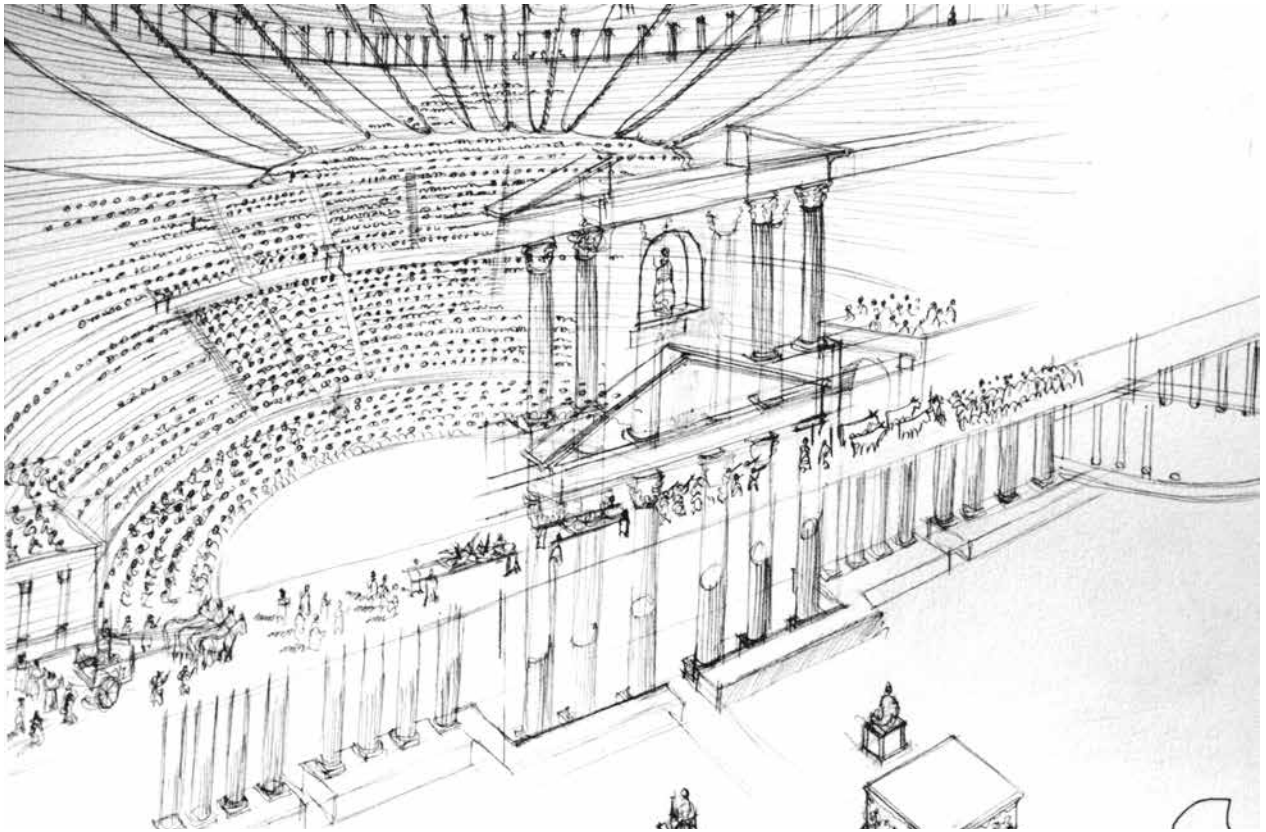


Abb. 6: Triumphzug beim Durchqueren des Marcellustheaters in Rom (I); Rekonstruktionsvorschlag von Antonio Monterroso Checa.



Abb. 7: Das Amphitheater von Aventicum/Avenches (CH) mit bekrönender Fassadenmauer und triumphbogenartigem Propylon, Rekonstruktionsvorschlag nach Philippe Bridel.

östlichen Arenazugang als Ausdruck einer propagandistischen Siegesideologie aufmerksam machte³⁴. Speziell das Propylon erinnert in seiner Erscheinung deutlich an einen Triumphbogen (Abb. 7). Vergleichbare Eingangsfassaden finden sich beispielsweise auch bei den Amphitheatern von *Sutrium/Sutri* (I), *Augusta Raurica*/Augst-Sichelengraben (CH) oder *Augusta Treverorum*/Trier (D). In Bezug auf die szenischen Theater ist dementsprechend zu hinterfragen, ob nicht den Gewölb Bögen in der Mündungszone zwischen

offenem und überwölbtem Aditusbereich bisweilen eine ähnliche ideologische Bedeutung zukommt. Zumindest lassen die Aditus-Fassaden der Theater von *Faesulum/Fiesole* (I) und von Avenches (gemäss neuestem Rekonstruktionsvorschlag)³⁵ einen solchen Rückschluss nicht ganz unwahrscheinlich erscheinen.

Zur religiösen Bedeutung der römischen und im speziellen der kaiserlichen Siegesideologie hat sich 1923 bereits André Piganiol Gedanken gemacht: «Si l'on veut comprendre les jeux qui présentent la forme d'un concours, on doit pas perdre de vue les interprétations que les primitifs donnent de la victoire», und ausserdem: «Par le fait même de sa victoire le triomphateur a prouvé qu'une vertu divine était en lui»³⁶. Just diese Siegesideologie, von der die imperiale Propagandapolitik seit Augustus durchdrungen ist und welche den Sieg in ein Macht legitimierendes und Einheit stiftendes religiöses Konzept einbindet – Pierre Gros hat diesbezüglich gar den treffenden Begriff einer «théologie de la victoire» geprägt³⁷ –, bildet möglicherweise einen der Schlüs-

34 Bridel 2004, 214 f.; Bridel 2011, 298 f.

35 Hufschmid/Terrapon 2013, 279 f.

36 Piganiol 1923, 122 f.

37 Gros 1994, 28; Flaig 2003, 245.



Abb. 8: Wandmalereidarstellung mit Ausschnitt aus einem Prozessionszug; vier Männer tragen ein ferculum mit Darstellung von u. a. handwerklichen Szenen; Pompeji, Bottega del Profumiere, VI 7,8. Nationalmuseum Neapel Inv. 8991.

sel zur Verbindung zwischen den Theatern und dem Kaiserkult und damit auch zu einem besseren Verständnis der «gallo-römischen» Theater.

Die Nähe zwischen Triumphzug sowie Spielen und Prozessionen in Zusammenhang mit religiösen Festen (Abb. 8)³⁸ ist evident. Über die Existenz von Prozessionen von einem Tempel zum Theater wissen wir durch das aus tiberischer Zeit stammende Dekret von *Gytheion*/Gythio (GR), einer Stadt auf der Peloponnes, Bescheid³⁹. Dort wird Folgendes erwähnt:

- Es findet eine feierliche Prozession vom Tempel des Asklepios und der Hygieia statt.
- Es werden *imagines* (gemalte *eikones* von Divus Augustus, Livia und Tiberius) von den *sebastophoroi* in einer Prozession mitgetragen.
- Die Festlichkeiten dauern fünf Tage, jeder Festtag beginnt mit einer Prozession, die Teilnehmer sind bekränzt und tragen weisse Kleider.

- Der Weg führt vom Asklepiosheiligtum zum kaiserlichen Kultschrein und von dort zum Theater, wo die mitgetragenen *imagines* platziert werden und vor ihnen Weihrauchopfer erfolgen.

Prozessionen von einem Tempel zu einem Theaterbau, verbunden mit der Platzierung von kaiserlichen Bildnissen im Theater oder Amphitheater sind gemäss der Zusammen-

38 Eine Vorstellung davon, was solche Prozessionen alles beinhalten konnten, mag die von Kallixeinos von Rhodos überlieferte Beschreibung der grossen, im Winter 275/274 v. Chr. inszenierten Prozession des Ptolemaios Philadelphos in Alexandria aufzeigen (Athen. 194D–195C; 197C–203B; vgl. auch Beschrieb und Diskussion bei Coleman 1996).

39 Vgl. dazu zusammenfassend Fishwick 1991, 552; Price 1984, 60 f.; 188; 210 f.

stellung von Duncan Fishwick noch für zwei weitere Orte mehr oder weniger nachweisbar. Es handelt sich einerseits um eine Überlieferung auf Papyrus aus *Arsinoë*/Madinat al-Fayyum (ET), zu dem D. Fishwick festhält:

«The clearest testimony is provided by papyri that record the office of *chomastes* of the divine busts and of the victory that leads the way. In the financial accounts of the temple of Jupiter Capitolinus at Arsinoë, for instance, a revealing passage relates to the visit of the provincial prefect Septimius Heraclitus in A. D. 215, when all the statues in the temple (these seem to be mainly imperial) were to be crowned and polished, presumably before being born in procession along with the crowned statue of Jupiter Capitolinus ... The same arrangements look to have marked the visit of the procurator Aurelius Italicus, and the accounts also show that on the birthdays of Caracalla and Divus Severus the cult image of the god was taken in procession to the theatre, doubtless accompanied by the imperial busts»⁴⁰.

Andererseits ist für *Ephesos*/Selçuk (TR) überliefert, dass Bilder (*eikones*), darunter solche von Trajan, Plotina und Divus Augustus, an Versammlungstagen (das Konzept des Theaters als Versammlungsraum scheint hier also nochmals auf) und bei verschiedenen Gelegenheiten im kultischen Jahresablauf vom Tempel der Artemis zum Theater getragen wurden. Dort wurden sie an neun definierten Plätzen, jeweils drei pro Basis, im Publikumsbereich aufgestellt⁴¹.

Als Quellenkritik ist anzumerken, dass die epigraphischen Belege, welche von Prozessionen berichten, fast ausschliesslich aus dem Osten des Reichs stammen, was bedeutet, dass theoretisch auch rein regionale Kultabläufe vorliegen könnten, welche nur in den entsprechenden Städten praktiziert wurden. Angesichts der für den Westen durchaus vorhandenen, wenn auch spärlichen ikonografischen Belege für Prozessionen, teilen wir allerdings Duncan Fishwicks Meinung, dass die epigraphischen Quellen aus dem Osten vermutlich gesamtimperiale Relevanz besitzen⁴².

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass eine Übersicht über die verschiedenen, in den Theatern durchgeführten Aktivitäten zeigt, dass die römischen Theaterbauten als multifunktionale Gebäude betrachtet werden müssen. Unsere moderne Vorstellung von «Theater» ist stark auf die Inszenierung von Bühnenstücken fixiert und geht von der Existenz einer eigentlichen Bühne und eines dazu gehörenden «Bühnenbilds» resp. einer damit vergleichbaren Bühnenfassade aus. In der römischen Kaiserzeit war das Spektrum der in den Theatern durchgeführten Veranstaltungen jedoch viel grösser und es lässt sich sogar eine Tendenz zu Spielen feststellen, die letztlich weitgehend ohne Bühne auskommen. Die Aufführung von Pantomimen-Spielen, Chorgesängen und Musik- und Tanzdarstellungen, die Inszenierung von mythologischen Stoffen, die Abhaltung von Versammlungen und die Durchführung von zum Theater führenden Prozessionen zur Feier der Götter und des Kaiserhauses bieten vielfältige Möglichkeiten für Darbietungen in den

«gallo-römischen» Theatern, ohne dass dazu grosse Bühneninstallationen notwendig sind.

Alle diese *spectacula* stehen aber, wie die römischen Spiele grundsätzlich, in engem Kontakt mit Kult und Religion. Ein Zusammenhang mit religiösen Festivitäten und damit einhergehend eine enge architektonische Anbindung der Theater an bereits bestehende oder neu errichtete Heiligtümer ist daher nur folgerichtig. Wesentlich scheint uns in Verbindung mit den Heiligtümern die Präsenz und die Bedeutung des Kaiserkults und der damit einhergehenden Siegesideologie. Diese überhöhte Siegesideologie, unter deren Deckmantel sich die unterschiedlichen Spiele in den verschiedenen Theaterbauten zusammen mit dem Opfer und dem Kult für den lebenden und die verstorbenen Kaiser sowie die mit ihnen verknüpften Gottheiten zu einem Gesamten fügen, bildete den Brennpunkt regionaler Festivitäten, deren Zielsetzung letztlich die Identitätsstiftung zugunsten einer *romanitas* und die Loyalitätsbekundung gegenüber dem *princeps* und den Göttern darstellt.

Bibliografie

- Beacham 1991:* R. C. Beacham, *The Roman Theatre and its Audience* (London 1991).
- Bieber 1961:* M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater* (Princeton 1961).
- Bouley 1983:* E. Bouley, *Les théâtres culturels de Belgique et des Germanies. Réflexions sur les ensembles architecturaux théâtres-temples*. *Latomus* 42, 1983, 546–571.
- Bridel 2004:* Ph. Bridel, *L'amphithéâtre d'Avenches*. *Cahiers Arch. Romande* 96 = *Aventicum* 13 (Lausanne 2004).
- Bridel 2011:* Ph. Bridel, *L'amphithéâtre d'Avenches*. *Originalité de quelques aspects architecturaux et fonctionnels*. In: Fuchs/Dubosson 2011, 293–306.
- Clavel-Lévêque 1984:* M. Clavel-Lévêque, *L'empire en jeux. Espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain* (Paris 1984).
- Clavel-Lévêque 1986:* M. Clavel-Lévêque, *L'espace des jeux dans le monde romain: hégémonie, symbolique et pratique sociale*. In: H. Temporini/W. Haase (Hrsg.), *ANRW* II, 16.3 (Berlin/New York 1986) 2405–2563.
- Coleman 1996:* K. M. Coleman, *Ptolemy Philadelphus and the Roman Amphitheatre*. In: W. J. Slater (ed.), *Roman Theater and Society*. *E. Togo Salmon Papers* 1 (Ann Arbor 1996) 49–68.
- Dunbabin 2016:* K. M. D. Dunbabin, *Theater and Spectacle in the Art of the Roman Empire* (Ithaca, New York 2016).
- Étienne 1985:* R. Étienne, *Un complexe monumental du culte impérial à Avenches*. *Bull. Assoc. Pro Aventico* 29, 1985, 5–26.

40 Fishwick 1991, 550 f.

41 Fishwick 1991, 551. Diese Art der Aufstellung lässt auch an das Theater von *Augusta Emerita*/Mérida (E) denken, wo in einer Nische am Fuss der *prima cavea* – also in der Zone der Ehrenplätze – ein *sacrarium Larum et imaginum* nachgewiesen werden konnte, bei dem ebenfalls jeweils drei Statuen pro Sockel existierten (Trillmich et al. 1993, 240 mit Abb. 105). Vgl. auch Th. Hufschmid in diesem Band, unten S. 175 ff.

42 Fishwick 1991, 556.

- Fick 1990: N. Fick, Die Pantomime des Apuleius (Met. X,30–34.3). In: J. Blänsdorf (Hrsg.), Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 4 (Tübingen 1990) 223–232.
- Fishwick 1987: D. Fishwick, The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire 1. Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 108 (Leiden 1987).
- Fishwick 1991: D. Fishwick, The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire 2/1. Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 108 (Leiden 1991).
- Flaig 2003: E. Flaig, Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im Alten Rom. Hist. Semantik 1 (Göttingen 2003).
- Flaig 2007: E. Flaig, Gladiatorial games: ritual and political consensus. In: R. Roth/J. Keller (eds), Roman by integration: dimensions of group identity in material culture and text. Journal Roman Arch., Suppl. 66 (Portsmouth 2007) 83–92.
- Fuchs/Dubosson 2011: M. E. Fuchs/B. Dubosson (éds.), *Theatra et spectacula*. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité. Études de Lettres 288 (Lausanne 2011).
- Gagliardo/Packer 2006: M. C. Gagliardo/J. E. Packer, A New Look at Pompey's Theater: History, Documentation, and Recent Excavation. Am. Journal Arch. 110/1, 2006, 93–122.
- Gleason 1994: K. L. Gleason, Porticus Pompeiana: a New Perspective on the First Public Park of Ancient Rome. Journal Garden Hist. 14/1, 1994, 13–27.
- Gros 1990: P. Gros, Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la péninsule ibérique. In: W. Trillmich/P. Zanker (Hrsg.), Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit (München 1990) 381–390.
- Gros 1994: P. Gros, L'amphithéâtre dans la ville. Politique «culturelle» et urbanisme aux deux premiers siècles de l'Empire. In: J. M. Álvarez Martínez/J. J. Enríquez Navascués (eds.), El anfiteatro en la Hispania Romana. Colloquio internacional, Mérida, 26–28 de noviembre 1992 (Mérida 1994) 13–29.
- Harmon 2001: R. Harmon, Pyrrhiche. In: H. Cancik/H. Schneider (Hrsg.), Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike 10 (Stuttgart/Weimar 2001) 642 f.
- Hopkins 1983: K. Hopkins, Death and Renewal (Cambridge 1983).
- Hufschmid 2009: Th. Hufschmid (mit Beiträgen von Ph. Rentzel/N. Frésard/M. E. Fuchs), Amphitheatrum in Provincia et Italia. Architektur und Nutzung römischer Amphitheater von Augusta Raurica bis Puteoli. Forsch. Augst 43 (Augst 2009).
- Hufschmid 2011: Th. Hufschmid, Funktionale Gesichtspunkte des Theaters und des Amphitheaters im architektonischen, sozialen und politischen Kontext. In: Fuchs/Dubosson 2011, 263–291.
- Hufschmid/Terrapon 2013: Th. Hufschmid/N. Terrapon (avec une contribution de H. Amoroso), Le théâtre romain d'Avenches. Travaux de recherches et de consolidation en 2012. Bull. Assoc. Pro Aventico 54, 2012 (2013) 267–299.
- Jullian 1920: C. Jullian, Histoire de la Gaule 6: État moral (Paris 1920).
- Kolb 1981: F. Kolb, Agora und Theater, Volks- und Festversammlung (Berlin 1981).
- Lazaridou/Dakoura-Vogiatzoglou 2010: K. Lazaridou/O. Dakoura-Vogiatzoglou, Hills of Philopappos – Pnyx – Nymphs. Brief History and Tour. Archaeological Promenades around the Acropolis 7 (Athens 2010³).
- Lobüscher 2002: Th. Lobüscher, Tempel- und Theaterbau in den Tres Galliae und den germanischen Provinzen. Ausgewählte Aspekte. Kölner Stud. Arch. Röm. Provinzen 6 (Rahden 2002).
- Marinatos 2004: N. Marinatos, Review of I. Nielsen, Cultic Theatres and Ritual Drama. Gnomon 76/8, 2004, 690–693.
- Martin-Bueno 1992: M. Martín-Bueno, Utilización politico-religiosa de los teatros romanos: In: Ch. Landes (éd.), Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles (Lattes 1992) 233–240.
- Monterroso Checa 2010a: A. Monterroso Checa, Theatrum Pompei. Forma y arquitectura de la genesis del modelo teatral de Roma (Madrid 2010).
- Monterroso Checa 2010b: A. Monterroso Checa, La scaenae frons en los teatros de Roma. Entre liturgia, formas y modelos. In: Ramallo Asensio/Röring 2010, 15–55.
- Moretti 2009: J.-Ch. Moretti (éd.), Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique (Lyon 2009).
- Nielsen 2002: I. Nielsen, Cultic Theatres and Ritual Drama. A Study in Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity (Aarhus 2002).
- Nielsen 2004: I. Nielsen, Theater und Kult im antiken Italien. In: W. Hübner/K. Stähler (Hrsg.), Ikonographie und Ikonologie (Münster 2004) 65–91.
- Nielsen 2007: I. Nielsen, Cultic Theatres and Ritual Drama in Ancient Rome. In: A. Leone/D. Palombi/S. Walker (a cura di), Res bene gestae. Ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby (Roma 2007) 239–255.
- Piganiol 1923: A. Piganiol, Recherches sur les jeux romains. Notes d'archéologie et d'histoire religieuse. Publ. Faculté Lettres Univ. Strasbourg 13 (Strasbourg/Paris 1923).
- Price 1984: S. R. F. Price, Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor (Cambridge 1984).
- Ramallo Asensio/Röring 2010: S. F. Ramallo Asensio/N. Röring (eds.), La scaenae frons en la arquitectura teatral romana. Actas del Symposium Internacional celebrado en Cartagena los días 12 al 14 de marzo de 2009 en el Museo del Teatro Romano (Murcia 2010).
- Richardson 1987: L. Richardson, A Note on the Architecture of the Theatrum Pompei in Rome. Am. Journal Arch. 91/1, 1987, 123–126.
- Schleiermacher 1966: W. Schleiermacher, Zu den sogenannten Kulttheatern in Gallien. Röm. Forsch. Niederösterreich 5, 1966, 205–213.
- Seidensticker 2010: B. Seidensticker, Das antike Theater (München 2010).
- Taylor 2005: R. Taylor, Review of I. Nielsen, Cultic Theatres and Ritual Drama. Bryn Mawr Classical Review, Sept. 2005.
- Trillmich et al. 1993: W. Trillmich/Th. Hauschild/M. Blech/H. G. Niemeyer/A. Nünnerich-Asmus/U. Kreilinger (mit Beiträgen von H. von Hesberg et al.), Hispania antiqua. Denkmäler der Römerzeit (Mainz 1993).
- Van Andringa 2002: W. Van Andringa, La religion en Gaule romaine. Piété et politique (I^{er}–III^e siècle apr. J.-C.) (Paris 2002).
- Weeber 1994: K.-W. Weeber, Panem et circenses. Massenunterhaltung als Politik im antiken Rom. Zaberns Bildbände Arch. 15 (Mainz 1994).
- Wiedemann 1992: Th. Wiedemann, Emperors and Gladiators (London 1992).
- Wüst 1949: E. Wüst, Pantomimus. RE XVIII 3 (1949) 833–869.

Abbildungsnachweis

Abb. 1; 2:

Fotos Thomas Hufschmid.

Abb. 3:

Nach: J.-M. Croisille, La peinture romaine (Paris 2005) 268 Abb. 411.

Abb. 4:

Nach: N. Savarese (ed.), In scaena (Roma 2007) 106 f.

Abb. 5:

Foto Thomas Hufschmid.

Abb. 6:

Zeichnung J.-M. Gassend, in: Ramallo Asensio/Röring 2010, 25 Abb. 4.

Abb. 7:

3-D-Rekonstruktion: Olivier Feihl, Archéotech/Philippe Bridel, Avenicum.

Abb. 8:

Foto Thomas Hufschmid.

Inschriftlich bezeugte Stiftungen von Theatern und Kultgebäuden in Gallien und Germanien

Wolfgang Spickermann¹

Zusammenfassung

Die Stiftung eines Theaters gehörte in der Antike zu den aufwendigsten und kostspieligsten Gebäudestiftungen überhaupt. Dass der oder die Stifterinnen und Stifter ein grosses Interesse daran hatten, sich und ihre Familien durch Stiftungsinschriften für ganze oder auch nur Teile von Bauten zu verewigen, versteht sich fast von selbst. Leider sind diese auch in Gallien und Germanien in vielen Fällen nicht oder nur sehr fragmentarisch erhalten. Dieser Beitrag stellt die erhaltenen oder überlieferten Inschriftentexte vor und versucht sie in einen historischen Kontext zu stellen.

Summary

A theatre was one of the most elaborate and costly buildings one could have sponsored in Antiquity. It is therefore rather obvious to conclude that the patrons were interested in immortalising themselves and their families by means of inscriptions on the building or parts of it. Unfortunately, these inscriptions are often only partially or not at all preserved in Gaul and Germania. The paper presents the inscriptions that have survived either in reality or by references elsewhere and attempts to put them in their historical context.

Einleitung

Der römische Historiker und Senator Publius Cornelius Tacitus sagt in der Biografie seines Schwiegervaters Agricola, der unter Domitian Statthalter in Britannien war, über diesen: «Um nämlich die zerstreut wohnenden und unzivilisierten und deshalb zum Krieg neigenden Menschen durch Genüsse an Ruhe und Musse zu gewöhnen, bewog er sie durch persönliche Aufforderung und öffentliche Förderung, dass sie Tempel, Marktplätze und Häuser errichteten, wobei er die Tätigen lobte und die Säumigen tadelte»². Tacitus beschreibt hier einen Prozess der Romanisation, der Selbst-Romanisierung, der spätestens unter den Flaviern in den gallischen und germanischen Provinzen erfolgreich in Gang gekommen war und so auch in Britannien Früchte tragen sollte. Von Agricola persönlich angesprochen wurden Mitglieder der einheimischen Stammeseliten, die in der Lage waren, kostspielige Bauwerke zu errichten. Zu den teuersten zählten sicherlich die bei Tacitus nicht eigens erwähnten Theater, die aber selbstverständlich zur römischen Zivilisation gehörten und so auch in die Randprovinzen gelangten. Die Stiftung eines Theaters blieb dabei in den allermeisten Orten konkurrenzlos, da anders als z. B. bei Kultbauten und Portiken, sich am selben Ort selten ein zweites Bauwerk dieser Art befand. Die Motivation zu ihrer Erbauung an

Résumé

Durant l'Antiquité, fonder un théâtre comptait parmi les tâches les plus complexes et les plus onéreuses parmi les fondations d'édifices. Le donateur ou la donatrice avait donc un intérêt majeur à ce que son nom et celui de sa famille passe à la postérité, ce qu'on concrétisait par des inscriptions de fondation pour un bâtiment, parfois aussi pour certains éléments de celui-ci. Malheureusement, en Gaule et en Germanie, ces dernières ne sont souvent pas conservées, ou alors de manière très fragmentaire seulement. La présente contribution s'attache aux inscriptions qui sont parvenues jusqu'à nous, que ce soit sous forme de gravure ou de texte uniquement, en tentant de les replacer dans leur contexte historique.

Riassunto

La committenza di un teatro era in Antichità una delle più impegnative e costose forme di evergetismo. Va da sé che i benefattori e le benefattrici avessero un grande interesse ad immortalare loro stessi e le loro famiglie in iscrizioni donatorie, spesso integrate nell'edificio offerto stesso. Purtroppo esse in molti casi in Gallia e Germania non si sono conservate oppure solamente in stato frammentario. Questo contributo presenta i testi delle iscrizioni conservate o tramandate e tenta di situarle in un contesto storico.

den Rändern des Reiches war – und dies ist meine zentrale These – zunächst nicht so sehr das Streben nach Genuss und Ruhe, die Kopie des römischen kulturellen Lebens, sondern der Kaiserkult, der diese Theater für grössere spektakuläre Zeremonien benötigte.

Die ersten Theater findet man daher auch in *Lugdunum*/Lyon (F) an der Rhone und in *Mogontiacum*/Mainz am Rhein (D). Am Zusammenfluss von Rhone und Saône bei Lyon hatte der Feldherr Drusus am 1. August 12 v. Chr. bekanntlich die *ara Romae et Augusti* als Kaiserkultzentrum für die drei Gallien eingerichtet. Künftig trafen sich dort jährlich die gallischen Stammesgemeinden zum Provinziallandtag. Unter Tiberius war hier 19 n. Chr. durch den Provinzialpriester C. Iulius Rufus ein Amphitheater errichtet

1 Univ. Prof. Dr. Wolfgang Spickermann, Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde Universität Graz; wolfgang.spickermann@uni-graz.at

2 Tac. Agr. 21,1–2: *Namque ut homines dispersi ac rudes eoque in bellum faciles quieti et otio per voluptates assuescerent, hortari privatim, adiuvare publice, ut templa fora domos extruerent, laudando promptos et castigando segnes.*

worden, in welchem man reservierte Sitze für die Delegierten der gallischen Stammesgemeinde fand³. Aber schon 16–14 v. Chr. war in *Lugdunum* selbst ein Theater von 90 m Durchmesser errichtet worden – das älteste in den drei Gallien –, welches ebenfalls in engem Zusammenhang mit der Verehrung des Augustus gestanden haben muss.

Als Drusus 9 v. Chr. in Germanien vom Pferd fiel und bald darauf verstarb, errichteten ihm seine Soldaten in einem spontanen Akt einen Ehrentumulus im Truppenhauptquartier *Mogontiacum*, der mit dem heutigen Eichelstein identifiziert wird. Teil dieses Kultensembles scheint auch das im Bereich des heutigen Südbahnhofs gefundene Bühnentheater gewesen zu sein, das 340 m nordöstlich des Eichelsteines lag⁴. Es war mit einem Durchmesser des Zuschauerraumes von 116,25 m grösser als die südgalischen Theater und auch als das Theater von *Lugdunum*. Das Mainzer Theater ist in auffälliger Weise axial auf das Drusus-Monument ausgerichtet. Seine Bauzeit ist nach neuesten archäologischen Erkenntnissen in die frühe Kaiserzeit zu setzen⁵. Hier dürften die Festlichkeiten zu Ehren des Drusus und später dann auch zu Ehren seines Sohnes Germanicus einen Höhepunkt gefunden haben. Dafür, dass es im Jahre 39 n. Chr. schon bestand, spricht auch eine Nachricht des Sueton. Demnach habe Galba anlässlich seines Amtsantritts als Befehlshaber des obergermanischen Heeres seine Soldaten dazu angehalten, ihre Hände unter dem Mantel zu halten, da sie während eines feierlichen Schauspiels Beifall gespendet hätten⁶. Ein solches *solemnne spectaculum* ist am ehesten in Verbindung mit einem Theater vorstellbar und hat wahrscheinlich am 25. oder 26. Oktober aus Anlass des Geburtstages der älteren Agrippina, der Mutter des Kaisers Caligula, stattgefunden⁷.

Die frühe Errichtung dieser grossen Theaterbauten im Zusammenhang mit Elementen des Kaiserkults hatte Vorbildwirkung auf die weitere Entwicklung. Für grössere Ereignisse und vor allem religiöse Festtage bedurfte es gegebenenfalls einer Versammlungsstätte, die eine möglichst grosse Öffentlichkeit aufnehmen konnte. Hierzu werden die Theater und oft auch die Amphitheater gedient haben, die in mehreren Fällen direkt mit den Kultplätzen verbunden waren. Solche Kulttheater finden sich insbesondere in Gallien und dem obergermanischen Helvetier- und Treverergebiet⁸, was im Folgenden an inschriftlich bezeugten Theaterweihungen aus Gallien und Germanien gezeigt werden soll. Dabei wird aus Platzgründen auf die Analyse der sogenannten Sitzinschriften verzichtet, die an zahlreichen Orten gefunden wurden. Eine Gesimsplatte aus dem ältesten Theater von *Augusta Raurica*/Augst (CH) mit dem mutmasslichen Rest einer Stiftungsinschrift ist im Anhang erwähnt (Nr. 20). Die nur der Vollständigkeit halber aufgenommene Inschrift Nr. 19 aus *Portus*/Pforzheim (D) fand sich schon im 18. Jahrhundert in einer Gartenmauer und ist heute leider verschollen⁹. Die im Titel genannten Kultbauten sollen dabei nur partiell zum Vergleich herangezogen werden.

Stiftungen und Weihungen von Theaterbauten

Gallia Narbonensis

Nur in einigen Fällen lassen sich die inschriftlich bezeugten Theater – im Falle der Fragmente möglicherweise auch Amphitheater – archäologisch nachweisen. Ist dies nicht möglich, wissen wir nichts über die Beschaffenheit und die Ausmasse des inschriftlich bezeugten Bauwerks. Rückschlüsse aufgrund der Grösse der Inschrift sind immer problematisch. Obwohl man aus Südgallien mehrere Theater kennt – das von *Arausio*/Orange (F) aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. gehört schliesslich zu den am besten erhaltenen der Welt –, sind nur für Vaison-la-Romaine, Cran-Gevrier, Bram, Narbonne und Nîmes Inschriften überliefert, die meisten davon für Vaison-la-Romaine (Nr. 1–3). In *Vasio*/Vaison-la-Romaine (F), Hauptort der *Vocontii*, sind noch beachtliche Reste des Theaters erhalten. Dieses bot für ca. 6000 Zuschauer Platz. Die *cavea* hat einen Durchmesser von 96 m. Der Baubeginn des Theaters wird unter Tiberius datiert, eine Renovierung, die wir insbesondere durch die erste Inschrift des *praefectus fabrum* und städtischen Ädilen Rufus fassen können (Nr. 1), wird unter Hadrian angesetzt¹⁰. Rufus war demnach ein Mitglied der städtischen Oberschicht von *Vasio*, möglicherweise gehörte er zu den Domitiern¹¹. Er vermehrte jedenfalls das Ansehen seiner *gens* dadurch, dass er testamentarisch das *proscenium* des Theaters mit Marmor auskleiden liess. Auch bei Nr. 2 und Nr. 3 scheint es sich um ähnliche Stiftungen aus eigenen Mitteln gehandelt zu haben¹². Im Bereich des Theaters wurden neben den genannten Inschriften mehrere Statuen gefunden, darunter solche der Kaiser Tiberius, Claudius, Domitian (?), Hadrian und Sabina sowie eine Götterstatue des Apollon Sauroktonos, des Echsentöters¹³.

3 Frei-Stolba 1994, 38; grundlegend: Dumasy 2011, 203 f.

4 Vgl. zum Folgenden Spickermann 2003, 85–93 und besonders Spickermann 2006, 168–174.

5 Witteyer 1999, 1042 f.

6 Suet. Galba 6,2 f.: *A Gaio Caesare <(---)in locum Gaetu>lici substitutus, postridie quam ad legiones venit, solenni forte spectaculo plaudentes inhiuit data tessera, ut manus paenula[s] continerent; statimque per castra iactatum est: Disce miles militare: Galba est, non Gaetulicus.*

7 Herz 2001, 109 f.; vgl. Spickermann 2003, 88; zum Theater vgl. zuletzt Rupprecht 2010.

8 Vgl. die Karte bei Bouley 1983, 547 Taf. 9 und die verbesserte Karte bei Derks 1998, 192 Abb. 4.22. Inschriftliche Zeugnisse bei Lobüsch 2002. Eine erste Behandlung hatte dieses Thema durch Schleiermacher 1966 erfahren.

9 Kortüm 1995, 133 Nr. 27.

10 de Kisch 1989, 42 ff.; Gascou/Guyon 2005, 74–76 Nr. 71; Sear 2006, 250 f. Abb. 216.

11 Zur Inschrift vgl. Blänsdorf 2004, 115 f.

12 Vgl. Gascou/Guyon 2005, 83 f. Nr. 75.

13 Zusammenfassend: Grenier 1958, 766 ff.

Die Kombination von Apollon mit dem Kaiserkult findet sich auch auf der Theaterstiftung der *vici magistri* von *Eburomagus*/Bram (F) im Languedoc-Roussillon (Nr. 5). Die Inschrift enthält ein regelrechtes Weiheformular, welches auch für ein Sakralgebäude Verwendung finden könnte. Es handelt sich demnach um eine öffentliche Dedikation der höchsten Magistrat des *vici* an die *numina* mehrerer Kaiser und an Apollon, der hier als Schutzgottheit der bildenden Künste oder gar des ganzen Ortes stehen kann. Samtherrschaften finden sich bekanntlich seit Marcus Aurelius und Lucius Verus, sodass der *terminus post quem* hier anzusetzen ist. Leider ist das Theater bis heute nicht gefunden worden¹⁴.

Das Fragment einer Inschrift aus *Narbo*/Narbonne (F) (Nr. 6) erwähnt die Stiftung einer silbernen Statue, von bronzenen Figuren (?) und der Summe von 53 000 (?) Sesterzen (LIII) als Spende zur Ausschmückung eines Theaters, von dem ebenfalls weiter nichts bekannt ist¹⁵. Gleiches gilt für das Fragment Nr. 4 aus *Boutae*/Cran-Gevrier bei Annecy (F), welches sich auch auf ein Amphitheater beziehen könnte und wohl verschleppt ist.

Die Inschrift auf dem Sockel einer Ehrenstatue, die wohl ursprünglich im Theater von *Nemausus*/Nîmes (F) aufgestellt war (Nr. 7), erwähnt, dass der Geehrte, Quintus Avilius Sennius Cominianus, wie wohl auch sein Vater Quintus Avilius Hyacinthus, sich stets freigebig gegenüber der Stadt und ihren Vertretern gezeigt und auf eigene Kosten die Sonnensegel des Theaters samt Zubehör finanziert hat¹⁶. Die sehr wohlhabende Familie dürfte ursprünglich aus dem Freigelassenenstand gekommen sein, zumal der Adoptivvater noch ein griechisches Cognomen trägt. Er dürfte Cominianus, ein Mitglied der ebenfalls gut belegten *gens* der Sennii, adoptiert haben. Eine *gens* Avila ist dabei durch mehrere Inschriften in *Nemausus* repräsentiert¹⁷. Die Aufstellung einer Ehrenstatue durch den Stadtrat selbst ist eine hohe Auszeichnung, die grösste Aufmerksamkeit hervorrief¹⁸. Die Inschrift offenbart die Ambitionen eines reich gewordenen Freigelassenen, der durch grosszügige Stiftungen in die High Society von *Nemausus* aufsteigen konnte und später durch den ebenfalls reichen Adoptivsohn auf einer öffentlich vom Stadtrat aufgestellten Inschrift quasi mit geehrt wurde¹⁹. Das Theater ist archäologisch nachgewiesen²⁰.

Gallia Lugdunensis

Die Bauinschrift auf einer Kalksteintafel (Nr. 8) aus dem Theater von *Forum Segusiavorum*/Feurs (F) im Rhonetal, dem Hauptort der *civitas Segusiavorum*, dokumentiert die Monumentalisierung des Holztheaters der Stadt in Form eines Steinbaus, den der Kaiserpriester Tiberius Claudius Capito aus eigenen Mitteln errichten liess²¹. Dieser weihte seine nicht unerhebliche Stiftung dem vergöttlichten Augustus zum Heil des regierenden Kaisers Claudius. Das Theater steht damit in unmittelbarem Zusammenhang mit dem

Kaiserkult, und auch aus den helvetischen Städten *Augusta Raurica*/Augst (CH) und *Aventicum*/Avenches (CH) sind Steintheater in Verbindung mit mutmasslichen Kaiserkulttempeln bekannt, wobei eine «Prozessionsstrasse» die beiden Bauwerke miteinander verband²². Während dort die Inschriften verloren gegangen sind, fehlt uns in Feurs der archäologische Kontext. Es spricht vieles dafür, dass in den drei gallischen Provinzen der Ausbau der Hauptorte der *civitates* verbunden mit neuen Kaiserkultzentren, zu denen wohl auch das Theater in Feurs zu zählen ist, schon in claudischer Zeit einsetzte. Dieser Impuls dürfte sich über das Rhonetal ausgebreitet haben. Aufgrund seiner Filiation müsste der Stifter zu den führenden Familien der *Segusiavi* zu zählen sein, Spross einer Familie, die kurz vor der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. zum römischen Bürgerrecht gelangt war. Sein Vater trug noch einen keltischen Namen und auch der Stifter des hölzernen Vorgängerbaus, Lupus, Anthi filius, führte noch eine rein peregrine Namensform. Die Inschrift lässt vermuten, dass es in zahlreichen grösseren Städten Galliens vor einer ab Claudius einsetzenden Monumentalisierung in Stein hölzerne Vorgänger von Theaterbauten gegeben habe²³.

Die Inschrift Nr. 9 nimmt offenbar auf die Restaurierung des Theaters, vielleicht auch des Amphitheaters von *Augustodunum*/Autun (F) Bezug, die man nach der Kaisertitulatur um das Jahr 104/105 n. Chr. ansetzen kann. Der Kaisername sollte in den Dativ und nicht in den Ablativ aufgelöst werden, sodass, wie auch in Nr. 10, der Kaiser selbst der Adressat ist. Es handelt sich damit um eine mit dem Kaiserkult verbundene Weihung, welche durch ein Mitglied der Elite der *civitas Haeduarum* in deren Namen offiziell ausgeführt wurde²⁴. *Augustodunum* liegt 25 km entfernt von *Bibracte* und war unter Augustus zum Hauptort der Haeduer gemacht worden. Ein städtisches Theater in Nachbarschaft zu einem Amphitheater und eine durch Luftbilder entdeckte ausserstädtische Anlage in unmittelbarer Nähe zu einem monumentalen Umgangstempel (sogenannter «temple de Janus») sind nachgewiesen. Die *cavea* des städtischen Theaters hat den beträchtlichen Durchmesser von 148 m. Der aussergewöhnlich grosse Zuschauerraum – der grösste in Gallien – soll bis zu 33 000 Zuschauer aufgenommen

14 Sear 2006, 248; vgl. Passelac 1989, 229 f.

15 Sear 2006, 249.

16 Vgl. Christol 1992, 243 ff.

17 Vgl. Christol 248 ff.

18 Vgl. Christol 243.

19 Christol 1992, 257 hält Hyacinthus für einen *sevir Augustalis*.

20 Sear 2006, 249 f. Abb. 213; vgl. Dumasy 2011, 196.

21 Vgl. jetzt auch Spickermann 2015, 418 f.

22 Spickermann 2003, 4 ff.; 151 ff.; zu Augst jetzt auch Hufschmid 2012, 110 ff.; zu Avenches Matter 2009, 175 ff.

23 Schumacher 1988, 118 Nr. 42; vgl. Lobüscher 2002, 39 ff.; Blänsdorf 2004, 115.

24 Vgl. Blänsdorf 2004, 115.

haben! Die erste Bauphase wird in flavische Zeit datiert, ohne dass es dafür allerdings gesicherte Erkenntnisse gibt²⁵.

Ob der in Inschrift Nr. 10 genannte Kaiserpriester aus *Iantinum*/Meaux (F) in der Île-de-France, dem Hauptort der *Meldi*, tatsächlich Gaius Iulius hiess, wie im CIL vorgeschlagen, ist nicht sicher zu behaupten. Eine derartige Ergänzung setzt voraus, dass seiner Familie unter der iulischen Dynastie das Bürgerrecht verliehen wurde, welches er als *flamen* der *civitas* zweifellos besessen haben musste. Dass er seinen Vatersnamen jedoch in Form einer peregrinen Filiation hinten anführt, spricht eher dafür, dass das Bürgerrecht noch relativ neu war. Sein Cognomen Orgetorix ist jedenfalls keltisch, sein helvetischer Namensvetter war schliesslich einer der wichtigsten Gegner Caesars. Der Orgetorix der Inschrift gehörte zur Oberschicht der *Meldi* und hat das Theater als eindrucksvolle *summa legitima* wegen seines Aufstiegs zum Flaminat errichtet²⁶. Damit ist es indirekt auch mit dem Kaiserkult verbunden. Eine ähnliche Inschrift eines *flamen Romae et Augusti* aus claudischer Zeit ist im Theater von *Mediolanum Aulercorum*/Évreux (F) gefunden worden. Leider fehlt der untere Teil, sodass nicht überliefert ist, was der *flamen* Tiberius Claudius gestiftet hat²⁷. Doch spricht vieles dafür, dass er sich am Bau des Theaters oder an der Finanzierung von Veranstaltungen beteiligt hat. Im Theater dürften für die *flamines* ohnehin Sitze in der ersten Reihe reserviert gewesen sein. Das Statut über das Flaminat der Provinz Narbonensis aus vespasianischer Zeit führt in Zeile 5 aus, dass der *flamen* das Recht habe, «unter den Dekurionen] oder den Senatoren in der ersten Reihe [die öffentlichen Spiele] zu betrachten»²⁸. Die Inschrift Nr. 10 wird, wie Nr. 11 (aus Jublains), in domitianische Zeit datiert²⁹. Für die Ausführung der Stiftung dürften die Söhne des Orgetorix gesorgt haben, von denen der zweite schon ein lateinisches Cognomen trägt, was die Romanisierung der Familie zeigt. Die Grösse der Stiftung und die Form des Namens lassen darauf schliessen, dass Orgetorix das erste Mitglied seiner Familie war, das in der *civitas* zu hohen Würden aufgestiegen ist. Reste eines Theaters, auf das sich diese Stiftung beziehen könnte, wurden in der heutigen Rue Camille Guérin gefunden³⁰.

Kurioserweise heisst der Stifter des Theaters von *Noviodunum*/Jublains (F), dem Hauptort der *Diablintes*, ebenfalls Orgetorix (Nr. 11). Anders als der Kaiserpriester hat er eine rein peregrine Namensform und widmet seine Stiftung direkt dem Kaiser zum Nutzen seiner Mitbürger in der *civitas*. Der Anlass ist leider nicht genannt. Obwohl dieser Orgetorix offenbar kein römisches Bürgerrecht hatte und auch sein Vater einen keltischen Namen trug, scheint er ein grosses Interesse daran gehabt zu haben, bei seinen Mitbürgern als romanisierter und freigebiger Euerget zu gelten. Dass er ein grosses Vermögen besessen haben muss, ist aufgrund des Umfangs der Stiftung evident. Es gibt Ansätze, die Inschrift zwischen 81 und 83 n. Chr., also noch in frühdomitianische Zeit zu datieren³¹. Das gallo-römische Theater von Jublains ist archäologisch gesichert und wird in das 1. Jahr-

hundert n. Chr. datiert. Es liegt in Blickachse mit dem gegenüber der Stadt befindlichen Heiligtum; hinter dem Scheitel seiner *cavea* liegt eine Thermenanlage. Alle drei Komplexe nehmen architektonisch Bezug aufeinander. Der Durchmesser der Orchestra beträgt 79 m. Eine zweite Bauphase ist um 150 n. Chr. anzusetzen. Vom ältesten Theater sind allein die Orchestra und die daran angrenzende Bühnenwand erhalten. Darüber wurde eine Arena erbaut, deren Aussenmauer und nach innen weisende horizontale Entlastungsbögen erhalten sind, die den Schub der als Fundament für die Zuschauerränge dienenden Verfüllung auf die Aussenmauern verringern sollten. Über diesem Bau wurde ein zweites Theater errichtet, von dem im Wesentlichen die hufeisenförmige Umfassungsmauer des Zuschauerraumes bekannt ist³².

Camulia Attica, die Dedikantin von Inschrift Nr. 12, weihte in *Ambarri*/Briord (F) ein *proscenium omni impendio suo* dem Gott Mercurius. Sie hat noch einen Altar (Nr. 12a) geweiht, der wohl ursprünglich auch nach Briord gehört, und ausserdem offenbar als Erbin einen Grabstein (Nr. 12b) für eine Frau mit Namen Campana gesetzt³³. Da der Grabstein wegen der Formel *memorie aterne* (sic!) frühestens in das 3. Jahrhundert fällt, dürfte auch die Dedikation in die erste Hälfte dieses Jahrhunderts zu datieren sein³⁴. Der Grabstein könnte einer Sklavin oder Freigelassenen, möglicherweise auch einer Verwandten der Camulia Attica gegolten haben. Auffällig ist, dass die Verstorbene nur mit dem Cognomen, Camulia Attica als Erbin und Stifterin des Steins aber mit vollem Namen genannt ist. André Buisson vermutet daher, dass die Verstorbene ebenfalls den Gentilnamen Camulia getragen hat³⁵.

Camulia Attica muss somit sehr wohlhabend gewesen sein. Unabhängig davon, ob die Bühne zu einem allein stehenden Theater³⁶ oder zu einem Kultensemble gehört hat³⁷, ist es in jedem Falle eine bemerkenswerte Stiftung für

25 Rebourg 1998, 188 ff.; vgl. Sear 2006, 225 f.

26 Vgl. Blänsdorf 2004, 116; Dumasy 2011, 199.

27 CIL XIII 3200: *Ti(berio) Clau[dio] Caes(ari) Aug(usto)] / Ger[manico p(atrici) p(atriciae)] / Ti(berius) Cl[audius] 3] / fl[amen] / Rom[ae et Augustorum]*.

28 CIL XII 6038 = ILS 6964 = AE 1987, 749.

29 Meaux gallo-romain: *Iantinum*, in: www.tabbourt.com (letzter Zugriff am 7. Mai 2014 um 17 Uhr).

30 Magnan 2005.

31 Meaux gallo-romain: *Iantinum*, in: www.tabbourt.com (letzter Zugriff am 7. Mai 2014 um 17 Uhr).

32 Sear 2006, 240; vgl. Dumasy 2011, 202.

33 Auf dem Stein steht *Camul(ia) Aticatia*, wohl ein Versehen des Steinmetzen; vgl. den Kommentar zu CIL XIII 2467 sowie Buisson 1985, 32 f.

34 Nach HM 182 ist die Formel *memoriae aeternae* erst seit dem 3. Jahrhundert belegt; vgl. Buisson 1985, 33 mit Anm. 14; 15.

35 Buisson 1985, 32 f.

36 Buisson 1985, 34; vgl. Pelletier 1984, 110.

37 In diesem Sinne F. M. Heichelheim, RE XV 1 (1931) Sp. 982–1016 s. v. Mercurius (keltisch und germanisch), Sp. 1013.

eine Einwohnerin eines *vicus*³⁸. Allerdings sind in Briord bisher weder ein entsprechender Kultbau noch ein Theater archäologisch nachgewiesen, der *vicus* könnte allerdings auch ein Theater aus Holz besessen haben³⁹.

Gallia Belgica

Um eine kleinere Ansiedlung an einer Strassenstation hat es sich auch bei Nizy-le-Comte (F) gehandelt, welches mit dem auf der Tabula Peutingeriana erwähnten *Minatiacum* identifiziert wird. Der Ort liegt im Gebiet der belgischen Remer⁴⁰. In der Inschrift Nr. 13 ist ein *pagus Vennectis* genannt, dem L. Magius Secundus eine Bühne, die er dem *numen Augusti* und Apollon weiht, zum Geschenk macht. Die Inschrift ist der einzige Beleg für ein Theater an diesem Ort⁴¹. Sie legt nahe, hier den Hauptort des Gaues der Vennectier zu sehen, dem einzigen bisher bekannten *pagus* der Remer⁴², zumal hier schon im 19. Jahrhundert ein 50 m × 70 m grosser, reich ausgemalter Peristyltempel ergraben wurde, in dem man eine Theatermaske fand⁴³. Vielleicht handelt es sich um ein dem Kaiserkult gewidmetes Heiligtum, welches mit einem Theater verbunden war⁴⁴.

Ähnliches ist für *Beda*/Bitburg (D) im Gebiet der Treverer anzunehmen, obwohl auch hier archäologisch kein Theater nachgewiesen ist. Die Inschrift Nr. 14 erwähnt den Bau von *proscenium* und *tribunal* sowie die Finanzierung der jährlichen *ludi* durch L. Ammianus Gamburio. Die Erwähnung von *proscenium* und *tribunal* deutet immerhin auf einen solchen Bau hin. Der 30. April war in Rom der Festtag der Floralia, der in der Tat mit szenischen Spielen verbunden war. Ob diese in *Beda* ebenfalls gefeiert wurden oder ob es sich um ein lokales Fest handelte, bleibe dahingestellt. Der Stifter gehörte der lokalen Oberschicht an und seine aufwendige Weihung an die *numina Augustorum* und Jupiter datiert in das Jahr 198 n. Chr. Die Verwendung von *in h(onorem) d(omi)ni d(ivinae)* in Kombination mit den *numina Augustorum* ist auffällig⁴⁵. Das Theater scheint jedenfalls mehr als 50 Jahre später unter der Herrschaft des Soldatenkaisers Trebonianus Gallus und seines auf der Inschrift erwähnten Sohnes Volusianus noch einmal renoviert worden zu sein. Leider ist der Stein Nr. 15 nur fragmentarisch überliefert. Offenbar handelt es sich bei den Stiftern um ein Ehepaar, welches der göttlichen Kraft des Kaisers und der Schutzgottheit des Hauptortes weihte⁴⁶. Auch hier ist der Bezug zum Kaiserkult über einen langen Zeitraum evident. *Beda* war ein Strassenort mit Marktfunktion an der Römerstrasse Trier-Köln, neben dem Theater ist für das Jahr 245 n. Chr. auch noch ein ebenfalls den *numina Augustorum* geweihter als *pharos* bezeichneter Signalturm epigraphisch nachgewiesen⁴⁷. Unter Konstantin wurde der Ort zu einem Strassenkastell ausgebaut, was seine Bedeutung unterstreicht. Leider ist über die kaiserzeitliche Bebauung archäologisch wenig bekannt⁴⁸.

Anders als die Bitburger Inschriften, welche die Gottheiten in den Vordergrund stellen, nennt L. Cerialius Rectus,

der Stifter von Inschrift Nr. 16 aus *Briga*/Eu (F) seinen Namen und seinen *cursus honorum* zuerst, bevor er die Adressaten der Weihung seines Theaters mit Bühne, die *numina Augustorum*, den *pagus Catuslouvio*, dessen Namen wir durch Inschrift Nr. 16a nun eindeutig rekonstruieren können, und einen weiteren Gott, möglicherweise wie in Nr. 16 Mercurius, anführt⁴⁹. Die sehr repräsentative, ursprünglich 11 m breite Inschriftentafel hat damit auch Züge einer Ehreninschrift. Die doppelte Funktion von Personenehrend und Götterweihung im Zusammenhang mit einer grösseren Stiftung wird ausserdem durch die Verteilung auf zwei lange Zeilen unterstrichen⁵⁰. Rectus dürfte einer der prominentesten Vertreter der *civitas Ambianorum* gewesen sein, er war mehrmals einer ihrer höchsten Magistrate, der es dann sogar zum Priester an der *ara Romae et Augusti* in *Condate*/Rennes (F) brachte. François Eygun versucht übrigens aus dem Stifter eines Theaters im aquitanischen Vendeuvedu-Poitou (F) (Nr. 21) ebenfalls einen *sacerdos Romae et Augusti* zu machen, doch bleibt diese Ergänzung angesichts des fragmentarischen Zustandes der Inschrift mehr als unsicher⁵¹. Die prominente Erwähnung des *pagus* spricht dafür, in *Briga* dessen Hauptort zu sehen. Dafür lässt sich auch die neu gefundene Inschrift Nr. 16a heranziehen, welche die Stiftung der Forumsbasilika dokumentiert. In Bois l'Abbé bei Eu sind zahlreiche römische Reste gefunden worden, darunter ein Forum, Thermen, Wohnhäuser und Wasserleitungen. Das Theater liegt gegenüber dem Forum mit dessen Heiligtum. Unter dem jüngeren Bau aus dem späten 2. Jahrhundert befindet sich ein älterer, der in den Zeitraum vom Ende des 1. bis zur Mitte des 2. Jahrhunderts datiert wird⁵². *Briga* hatte wie *Beda*/Bitburg markttörtliche Funktionen und war der Hauptort eines *pagus*⁵³. Der Kaiserkult wie auch die göttliche Verkörperung des *pagus* scheinen eine grosse Rolle gespielt zu haben.

38 Vgl. auch Hupe 1997, 133 f.; Sear 2006, 227.

39 Buisson 1985, 34; vgl. Spickermann 1994, 177 ff.

40 Ben Redjeb 1987, 39 ff.

41 Vgl. Lobüscher 2002, 36.

42 Liertz 1998, 131; vgl. Sear 2006, 211.

43 Ben Redjeb 1987, 41 ff.

44 Vgl. Bouley 1983, 548.

45 Liertz 1998, 131.

46 Vgl. dazu Spickermann 1994, 218 f.

47 CIL XIII 4131 = ILS 7065.

48 Cüppers 1990, 336 f.; vgl. Trunk 2007, 329.

49 Vgl. Lobüscher 2002, 25; 36.

50 Liertz 1998, 131.

51 Eygun 1967, 269 f. Abb. 53.

52 Sear 2006, 210 Abb. 144.

53 Buisson 1985, 35 zieht die in Briord gefundene Inschrift eines Einwohners eines *pagus Viennetonimagus* (ILTG Nr. 303), der in Vieue-en-Valromey (F) mehrfach bezeugt ist (CIL XIII 2541, 2544 und 2564) als Beispiel dafür heran, dass die benachbarten Orte Handelsbeziehungen mit regelmässigen Markttagen pflegten; vgl. auch Spickermann 1994, 178.

Germania Superior

Möglicherweise sind auch die ersten Zeilen der heute verschollenen Inschrift aus Mirebeau-sur-Bèze (F) (Nr. 17) nicht mehr überliefert, aber auch hier ist eine Weihung denkbar. Die Inschrift erwähnt allerdings nicht die Stiftung, sondern die Restaurierung eines *prosaenium*. Die Dedikantin ist eine Frau mit Namen *Attia Sacrata C(ai) f(ilia)*⁵⁴. Auch in Mirebeau-sur-Bèze ist bisher kein Theater archäologisch nachgewiesen, doch ist hier seit der Eisenzeit ein grösserer Kultplatz mit Zentralfunktionen für die lingonische *civitas* bekannt, in dessen Kontext sich das Theater befunden haben wird, das von der genannten Frau restauriert wurde⁵⁵. Die Stifterin gehörte zur einheimischen Oberschicht ihres *vicus*.

Für den *vicus Belginum*/Wederath (D) an der Grenze zum Gebiet der Gallia Belgica sind drei Tempelbezirke bekannt, wobei zu demjenigen im Westen der Siedlung auch ein Kulttheater gehörte. Dort wird ein rechteckiger Einbau an der nördlich vorspringenden Mauer des Temenos als Bühnengebäude interpretiert. Tempel und Kulttheater waren durch eine gemeinsame Umfassungsmauer als eine Einheit von 120 m × 70 m Grundfläche konzipiert. Den Kultbezirk und die zivile Siedlung trennte eine 2–3 m breite Gasse. Beim Tempel handelt es sich um einen gallo-römischen Umgangstempel von 17,5 m × 16 m Grundfläche. Östlich dieses Baus befand sich zudem ein kleiner Quadrattempel von 4 m Seitenlänge. Das hier gefundene keramische Material wird vom 1. bis in das 4. Jahrhundert datiert⁵⁶. Beim Träger des Kultplatzes wird es sich um einen *pagus* gehandelt haben, da ein solcher in der Bauinschrift des *prosaenium* (Nr. 18) belegt ist⁵⁷. Ferner ist eine Tafel mit der (Bau?)Inschrift eines Quästors der *vicani Belg(inates)* bekannt (Nr. 18a), die der Dea Epona geweiht ist, sowie eine bronzene Servierplatte mit Mercuriusweihung⁵⁸. Es darf daher angenommen werden, dass auf einem der Kultplätze Epona als Schutzgottheit des *vicus Belginum* verehrt wurde. Während im Tempelbezirk 1 mit seinem Kulttheater Cretus und der *genius pagi* verehrt wurde, wird zumindest einer der beiden anderen Tempelbezirke in Trägerschaft des *vicus* gelegen haben. Jedenfalls hatte dieser Ort mit mindestens drei Kultplätzen die Funktion eines regionalen Zentrums, in dem die *pagani* zu regelmässigen Festen zusammenkamen. Dies lässt auf eine gewisse lokale Tradition schliessen, die bisher archäologisch allerdings noch nicht nachgewiesen werden konnte. Die Anlage enthält die typischen Merkmale eines Grenzheiligtums und Mittelpunktes eines *pagus*, von denen besonders in Innergallien und im Mittelwesten einige bekannt geworden sind⁵⁹.

Schluss

Ausserhalb der früh romanisierten Gallia Narbonensis ist die Verbreitung der Theater in der Lugdunensis und der Belgica sowie in den gallischen Gebieten der Germania Su-

perior auffällig. Dort war das sogenannte gallo-römische Theater vorherrschend, welches ähnlich dem gallo-römischen Tempel eine spezifische architektonische Variante innerhalb der gallischen Provinzen darstellt. Unterschiede zum klassischen römischen Theater existieren insbesondere in der Form der *cavea*, der Grösse der *orchestra* und in Bezug auf die Lage der Eingänge. Ausserdem ist diese Form des Theaters in der Regel nicht in die Ebene, sondern unter Ausnutzung der natürlichen Gegebenheiten in einen Hügel oder Hang hinein gebaut⁶⁰. Das Fehlen solcher Theater in Niedergermanien wird an unterschiedlichen Traditionen seiner Bevölkerung liegen, offenbar fanden hier kultische Spiele auf offenen Plätzen statt. Auch sind Holz-Erde-Konstruktionen wie im Falle des Amphitheaters von *Castra Vetera* bei Xanten-Birten (D) denkbar, die vielleicht, anders als im Süden, nicht monumentalisiert wurden⁶¹. Zu bestimmten Anlässen sind auch leicht auf- und wieder abbaubare temporäre Holzkonstruktionen zu erwägen.

Grundsätzlich ist zu bedenken, dass ein Theater niemals nur rein profan genutzt wurde, sondern immer auch mit kultischen Spielen verbunden war. Das scheinen nicht nur bauliche Zusammenhänge, sondern auch die Inschriften zu belegen. Die tatsächliche Verbindung von Theaterbau zu Götter- und besonders Kaiserkult ist in mehreren Fällen inschriftlich abgesichert, sodass man in diesen Fällen durchaus von Kulttheatern sprechen kann (Nr. 5, 8, 9, 11–16, 18)⁶². Neben Apollon (Nr. 5 und 13) gelten die Stiftungen Mercurius (Nr. 12 und 16a), Jupiter (Nr. 14), dem *genius vicanorum* (Nr. 15) und dem *genius pagi* (Nr. 18), dem *pagus Catuslouius* (Nr. 16) und dem Gott Creto (Nr. 18), wobei Apollon für das Theaterwesen steht, während die anderen als Schutzgottheiten von Gruppen zu verstehen sind.

54 Nach CIL könnte das C. F. hinter dem Namen der Attia Sacrata auch für *c(larissima) f(emina)* stehen, womit die Frau aus dem Senatorenstand stammen würde. Die Abkürzung findet sich allerdings in diesem Sinne nur an der *ara Romae et Augusti* und in *Lugdunum*/Lyon: CIL XIII 1673; 1801; 1811. Attius ist im Bereich des Lingonengebiets in *Andematunum*/Langres (F) dreimal belegt: CIL XIII 5684; 5685; 5720. Für Sacratius, -a ist hier kein weiteres Zeugnis bekannt. Das Cognomen Sacratius ist typisch für den keltischen Bereich; vgl. Spickermann 1994, 429.

55 Zum Heiligtum Spickermann 2003, 69 ff.

56 Cordie-Hackenberg 2000, 410 ff.; vgl. Lobüscher 2002, 34 f.

57 Vgl. Bouley 1983, 548; Lobüscher 2002, 156 Nr. 172.

58 CIL XIII 7555a = ILS 7057 = Euskirchen 1993, 819 Nr. 260 = Lobüscher 2002, 140 f. Nr. 45; vgl. auch die Eponaweihung CIL XIII 7555b = Euskirchen 1993, 819 Nr. 261; Mercurius: CIL XIII 10027,68 = Klein 2003, 125 Abb. 29a.b.

59 Vgl. dazu Spickermann 2003, 11.

60 Derks 1998, 191; vgl. auch die Definition des gallo-römischen Theaterstyps bei Ciano Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996, 140 f.

61 Vgl. Derks 1998, 193, der eine leere Zone im Bereich des Heiligtums von Empel (NL) für solch einen Versammlungsplatz hält.

62 Vgl. die Beispiele bei Bouley 1983, 548 f.; ferner Fellmann 1988, 245; 604 mit Anm. 44.

Im Falle der auf dem Lande gelegenen Zentralheiligtümer mit Kulttheatern und Thermen wird man aufgrund des Festkalenders der *civitates* zu regelmässigen Festen kulturelle Aufführungen zu Ehren der Schutzgottheiten zu erwarten haben, von deren Inhalt wir aber leider nichts wissen. Die antike Theatertradition ist bekanntlich aus dem Dionysoskult erwachsen, sodass eine Verbindung von Schauspiel und Götterkult traditionell immer gegeben war⁶³. Besonders erwähnenswert sind die «Grenzheiligtümer», von denen zahlreiche nach 70 n. Chr. errichtet oder planmässig erweitert worden zu sein scheinen. Dass öffentliche Kulte auch auf dem Lande eine grosse Rolle spielten, zeigt der Ausbau dieser zentralen Kultanlagen in Randlage, von denen vor allem in Innergallien und im Mittelwesten mehrere entdeckt werden konnten. Diese ländlichen Kultzentren werden bis heute oft fälschlicherweise mit den literarisch bezeugten *conciliabula* (reinen Marktplätzen mit öffentlichen Gebäuden ohne zugehörige Siedlungen) gleichgesetzt. Allerdings handelt es sich durchaus um bereits stadähnliche Siedlungszentren, welche grösstenteils im 3. Jahrhundert zerstört und nicht wieder aufgebaut wurden⁶⁴. Abgesehen von vorrömischen Traditionen der gallischen Stammesgemeinden markierten und demonstrierten diese «Grenzheiligtümer» auch die neue Territorialordnung⁶⁵. Diese Kultbezirke in Form von lokalen Zentren an der Peripherie der *civitates* dienten der ländlichen Gesellschaft offenbar als Versammlungsorte für kulturelle, wirtschaftliche und vielleicht auch rechtliche Bedürfnisse, vor allem aber zur Pflege des gemeinsamen Kultes von Unterabteilungen (*pagi*) der *civitates*. Dabei konnten die Heiligtümer und dortige Zusammenkünfte der Landbevölkerung durchaus vorrömische Traditionen weiterführen, was beispielsweise für Mirebeau-sur-Bèze (F) durch das erwähnte Heiligtum «La Fenotte» nahe liegt⁶⁶. Diese Art der religiösen Zentren mit Kulttheatern und Thermen findet sich aber nur im Gebiet der traditionellen Stammesgemeinden in Gallien und im Südwesten Germaniens, nicht aber am Niederrhein oder in den Mittelgebirgsregionen⁶⁷. Die endgültige Festlegung der Civitasgrenzen nach dem Bataveraufstand und die damit verbundene Neukonstituierung einiger Gebietskörperschaften haben den Ausbau solcher peripherer Zentren somit enorm gefördert.

Noch mehr als Kultbauten waren Theater Zeugnisse der Romanisation eines Ortes und des Romanisierungsgrades ihrer Stifter. Ein besonders beredtes Zeugnis ist in dieser Hinsicht die Inschrift Nr. 8 aus *Forum Segusiavorum/Feurs* (F). Hier erfährt man, dass ein offensichtlich einheimischer Gallier ohne römisches Bürgerrecht in seiner Gemeinde ein Holztheater stiftete, welches bereits in claudischer Zeit von einem ebenfalls einheimischen Kaiserpriester, dessen Vater noch einen keltischen Namen trug, in Stein monumentalisiert wurde. Er selbst hatte wohl noch unter Claudius das Bürgerrecht erhalten. Keltischer Abstammung waren auch die beiden Orgetorix Nr. 10 und Nr. 11, wobei ersterer als *flamen Augusti* sicherlich das Bürgerrecht beses-

sen hat, aber seinen gleichnamigen Vater in Form einer peregrinen Filiation nennt. Der Orgetorix der Inschrift Nr. 11, der sein Theater um dieselbe Zeit stiftete, verfügte noch nicht über das römische Bürgerrecht. Aber auch die Stifter von späteren Theaterbauten, Camulia Attica (Nr. 12), L. Magius Secundus aus dem *pagus Vennectis* (Nr. 13), L. Ammiatius Gamburio (Nr. 14), Attia Sacrata (Nr. 17) und Publius Capitonius aus einem unbekannten *pagus* bei *Belginum* (Nr. 18) waren der Genese oder Verbreitung ihrer Namen nach sowie wegen der Zugehörigkeit zu einem lokalen *pagus* offenbar Mitglieder einheimischer Familien. Dass sich dabei gleich zwei Frauen (Nr. 12 und 17) und ein Ehepaar (Nr. 15) unter den Stiftern kostspieliger Bühnen befinden, spricht nicht nur für ihr grosses Vermögen, sondern auch dafür, dass sie als Repräsentantinnen ihrer Familie in der Öffentlichkeit als romanisierte Mäzeninnen auftraten.

Das Formular der Theaterstiftungen entspricht weitgehend demjenigen von Kultbauten, wobei aber, anders als bei Kultbauten, kein Votum dokumentiert ist. Dies gilt auch für frühe Weihungen im Rahmen des Kaiserkultes. Verwiesen sei noch einmal auf die Formulare anderer Gebäudestiftungen wie das eines *flamen Romae et Augusti* aus Vendeuvre-du-Poitou (F) in Aquitanien, der seiner Gemeinde eine Basilika samt ihrer Ausschmückung, weitere Basiliken und einen Ort für die Verteilung von Stimmtäfelchen sowie Säulenhallen, die zu den Thermen (?) und dem Forum gehörten, stiftete⁶⁸.

Wenn man mit gewissem Recht davon ausgehen kann, dass alle Theaterstiftungen inschriftlich dokumentiert waren, so sind die 21 aufgeführten Beispiele angesichts von ca. 165 dokumentierten Theaterbauten in Gallien und Germanien ein relativ kleiner Anteil. Dies gilt auch dann, wenn man die 19 Orte hinzurechnet, an denen Sitzinschriften oder weitere inschriftliche Hinweise auf zum Theater gehörende Personen oder Zeremonien belegt sind. Ein ähnliches Verhältnis ergibt sich bei den bekannt gewordenen Tempelbauinschriften und den gefundenen Kultbauten. Die Stiftungsinschriften dokumentieren aber, dass sich der Impuls zur Errichtung von Theaterbauten ab claudischer Zeit von Südgallien rhoneaufwärts ausgebreitet zu haben scheint. In den *coloniae* und *municipiae*, aber insbesondere in den Hauptorten der *civitates* scheinen die Mitglieder der ein-

63 Fellmann 1988, 245; vgl. allgemein die Beiträge in Landes 1992.

64 Vgl. zusammenfassend Spickermann 2003, 261 ff.

65 Vgl. Scheid 1999, 402.

66 Spickermann 2003, 69 ff.

67 Vgl. die zusammenfassenden Bemerkungen bei Derks 1998, 244; Lobüscher 2002, 33 ff.

68 CIL XIII 11151: *Num(inibus) Aug(ustorum) 3]li deae / [3 usibus]ue vicanor(um) / [3]r Ilvir bis flam(en) / [e]t ex decreto ordin(is) / [flamen A]ug(usti) basilicam cum su/[is ornamentis 3 b]asilicas diribitoria por/[ticus quibus thermae cinguntur] et a foro adeuntur / [s(enatus) p(opulus-que) fecerunt et titulu]m posuerunt.*

heimischen gallo-römischen Eliten diese kostspieligen Stiftungen auf sich genommen zu haben. Sie taten das als Zeichen ihrer Romanisation – Anlass war ja mehrfach auch die Übernahme von Ämtern – und als Loyalitätsbekundung gegenüber dem Kaiser, was durch die häufige Verbindung der Stiftungen mit dem Kaiserkult auffällig dokumentiert wird. Aufwendige Stiftungen wie diese blieben in der Regel konkurrenzlos und sicherten der Familie von Stifter oder Stifterin über Generationen Einfluss in der *civitas*. Jeder Theaterbesucher nahm den Namen ja zur Kenntnis. Dass Theater häufig zu kultischen Zwecken genutzt wurden, ja wie in *Augusta Raurica*/Augst (CH) und *Aventicum*/Avenches (CH) direkt mit Kultgebäuden verbunden waren, wird durch die Analyse der Inschriften sehr unterstützt. Das muss selbstverständlich nicht heissen, dass sie ausschliesslich zu kultischen Zwecken genutzt wurden, ihre Verbindung mit den Göttern war aber immer evident. Dies zeigt unter anderem auch die heftige Reaktion von christlichen Apologetikern wie Salvianus von Massilia (400–475 n. Chr.) auf die Schauspiele, der zum Schluss zitiert werden soll: «Man kann freilich entgegnen, dass es keine Spiele in den römischen Städten mehr gibt, auch dort nicht, wo sie vorher immer stattfanden. Man spielt nicht in der Stadt Mainz, weil sie verwüstet und zerstört ist; man spielt nicht in Köln, weil es voll von Feinden ist; man spielt nicht in der berühmten Stadt Trier, weil sie durch viermalige Zerstörung zugrunde gegangen ist; man spielt schliesslich nicht mehr in den meisten Städten Galliens und Spaniens»⁶⁹.

Bibliografie

- AE: L'année épigraphique (Paris 1888–).
- Audin 1979: A. Audin, L'amphithéâtre des Trois Gaules à Lyon. Nouvelles campagnes de fouilles (1971–1972, 1976–1978). *Gallia* 37/1, 1979, 85–100.
- Ben Redjeb 1987: T. Ben Redjeb, Une agglomération secondaire des Remes, Nizy-le-Comte. *Rev. Arch. Picardie* 1–2, 1987, 33–60.
- Blänsdorf 2004: J. Blänsdorf, Das römische Theaterwesen der Kaiserzeit im Spiegel der Inschriften. In: J. Fugmann et al. (Hrsg.), Theater, Theaterpraxis, Theaterkritik im kaiserzeitlichen Rom. Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Prof. Dr. Peter Lebrecht Schmidt, 24./25. Juli 2003 Universität Konstanz (München/Leipzig 2004) 101–131.
- Bouley 1983: E. Bouley, Les théâtres culturels de Belgique et des Germanies. *Réflexions sur les ensembles architecturaux théâtres-temples*. *Latomus* 42, 1983, 546–571.
- Buisson 1985: A. Buisson, Trois inscriptions romaines de Briord: Camulia Attica. *Cahiers René de Lucinge. Art et Archéologie dans l'Ain et Rhône-Alpes* 1, 1985, 31–39.
- CAG: Carte archéologique de la Gaule:
1: L'Ain (Paris 1990).
2: L'Aisne (Paris 2002).
11/1: Narbonne et le Narbonnais (Paris 2003).
11/2: L'Aude (Paris 2009).
21/2: La Côte-d'Or (Allerey–Normier) (Paris 2009).
42: La Loire (Paris 1997).
53: La Mayenne (Paris 1992).
71/1: Autun (Paris 2008).
77/2: La Seine-et-Marne (Paris 2008).
74: La Haute-Savoie (Paris 1999).
76/1: La Seine-Maritime (Paris 1997).
84/1: Vaison-la-Romaine et ses campagnes (Paris 2003).
- Christol 1992: M. Christol, Les ambitions d'un affranchi à Nîmes sous le Haut-Empire: l'argent et la famille. *Cahiers Centre Gustave Glotz* 3, 1992, 241–258.
- Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996: P. Ciancio Rossetto/G. Pisani Sartorio (eds.), *Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato* (Torino 1994–1996).
- CIL: Corpus Inscriptionum Latinarum (Berlin 1899–).
- Cordie-Hackenberg 2000: R. Cordie-Hackenberg, Die Tempelbezirke von Belgium. In: A. Haffner/S. von Schnurbein (Hrsg.), Kelten, Germanen, Römer im Mittelgebirgsraum zwischen Luxemburg und Thüringen. Akten des Internationalen Kolloquiums zum DFG-Schwerpunktprogramm «Romanisierung» in Trier vom 28. bis 30. September 1998 (Bonn 2000) 409–420.
- CSIR-D 4.3: W. Binsfeld et al., Katalog der römischen Steindenkmäler des Rheinischen Landesmuseums Trier. 1: Götter- und Weihedenkmäler. *Corpus Signorum Imperii Romani = Corpus der Skulpturen der Römischen Welt, Deutschland* 4.3 (Mainz 1988).
- Cüppers 1990: H. Cüppers (Hrsg.), *Die Römer in Rheinland-Pfalz* (Stuttgart 1990).
- de Kisch 1989: Y. de Kisch, Vaison-la-Romaine. Renaissance d'une fonction théâtrale. *Dossiers Hist. et Arch.* 134, 1989, 42–45.
- Derks 1998: T. Derks, Gods, Temples and Ritual Practices. The Transformation of Religious Ideas and Values in Roman Gaul. *Amsterdam Arch. Stud.* 2 (Amsterdam 1998).
- Dumasy 2011: F. Dumasy, Théâtres et amphithéâtres dans les cités de Gaule romaine: fonctions et répartition. In: M. E. Fuchs/B. Dubosson (eds.), *Theatra et spectacula. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité. Études de Lettres* 288 (Lausanne 2011) 193–222.
- Euskirchen 1993: M. Euskirchen, Epona. *Ber. RGK* 74, 1993, 607–838.
- Eygun 1967: F. Eygun, Poitou-Charentes. *Gallia* 25, 1967, 239–270.
- F: H. Finke, Neue Inschriften. *Ber. RGK* 17, 1927 (1929) 1–107; 198–231.
- Fellmann 1988: R. Fellmann, Die Siedlungen des Landes. In: W. Drack/R. Fellmann (Hrsg.), *Die Römer in der Schweiz* (Stuttgart/Jona 1988) 101–137.
- Frei-Stolba 1994: R. Frei-Stolba, Die Kaiserpriester am Altar von Lyon. In: Ch.-M. Ternes/P. F. Burke jr. (eds.), *Roman Religion in Gallia Belgica and the Germaniae. Bull. Ant. Luxembourgeoises* 22 (Luxembourg 1994) 35–54.
- Gascou/Guyon 2005: J. Gascou/J. Guyon, La Collection d'Inscriptions gallo-grecques et latines du Musée Calvet. 2: Planches (Paris 2005).
- Grenier 1959: A. Grenier, Manuel d'archéologie gallo-romaine III. L'architecture 2. Ludi et circenses: théâtres, amphithéâtres, cirques (Paris 1958).
- Herz 2001: P. Herz, Das römische Heer und der Kaiserkult in Germanien. In: W. Spickermann (Hrsg.), *Religion in den germanischen Provinzen Roms* (Tübingen 2001) 91–116.
- HM: E. Howald/E. Meyer, *Die römische Schweiz. Texte und Inschriften mit Übersetzung* (Zürich 1941).
- Hufschmid 2012: Th. Hufschmid, Die Theaterbauten von Augst-Neun Türme. In: L. Berger (mit Beitr. v. Th. Hufschmid, Gemeinschaftsbeitr. v. S. Ammann/L. Berger/P.-A. Schwarz u. Beitr. v. U. Brombach), *Führer durch Augusta Raurica* (Basel 2012⁷) 79–117.
- Hupe 1997: J. Hupe, Studien zum Gott Merkur im römischen Gallien und Germanien. *Trierer Zeitschr.* 60, 1997, 53–227.
- ILAin: F. Bertrand et al., *Inscriptions latines de l'Ain* (Chambéry 2005).

69 Salv. gub. 6,39.

ILGLyonnaise: F. Bérard/Y. Le Bohec (éds.), *Inscriptions latines de Gaule lyonnaise* (Lyon 1992).

ILGN: E. Espérandieu, *Inscriptions latines de Gaule (Narbonnaise)* (Paris 1929).

ILHSavoie: B. Rémy (éd.), *Inscriptions Latines de Haute-Savoie* (Annecy 1995).

ILlings: Y. Le Bohec, *Inscriptions de la cité des Lingons. Inscriptions sur pierre* (Paris 2003).

ILN 5.3: B. Rémy, *Inscriptions latines de Narbonnaise 5. Vienne 3. Gallia, Suppl. 44* (Paris 2005).

ILS: H. Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae* (Berlin 1862–1916, Nachdruck 1962³).

ILTG: P. Willeumier, *Inscriptions latines des Trois Gaules* (France). Gallia, Suppl. 17 (Paris 1963).

Klein 2003: M. J. Klein, «Von den Göttern verehren sie am meisten Merkur». Heiligtümer, Götterbilder und Inschriften aus Obergermanien und Rätien. In: M. J. Klein (Hrsg.), *Die Römer und ihr Erbe. Fortschritt durch Innovation und Integration* (Mainz 2003) 107–128.

Kortüm 1995: K. Kortüm, *Portus-Pforzheim*. Untersuchungen zur Archäologie und Geschichte in römischer Zeit. Quellen u. Stud. Gesch. Stadt Pforzheim 3 (Sigmaringen 1995).

Landes 1992: Ch. Landes (éd.), *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles* (Lattes 1992).

Liertz 1998: U.-M. Liertz, *Kult und Kaiser. Studien zu Kaiserkult und Kaiserverehrung in den germanischen Provinzen und der Gallia Belgica zur römischen Zeit*. Acta Inst. Romani Finlandiae 20 (Rom 1998).

Lobüscher 2002: Th. Lobüscher, *Tempel- und Theaterbau in den Tres Galliae und den germanischen Provinzen*. Ausgewählte Aspekte. Kölner Stud. Arch. Röm. Provinzen 6 (Rahden 2002).

Magnan 2005: D. Magnan, *Les édifices de spectacle de Meaux antique*. Arch. Île-de-France 2 (Paris 2005).

Matter 2009: G. Matter, *Das römische Theater von Avenches/Aventicum*. Architektur, Baugeschichte, kulturhistorische Aspekte. Cahiers Arch. Romande 114 = Aventicum 15 (Lausanne 2009).

NL: H. Nesselhauf/H. Lieb, *Dritter Nachtrag zu CIL XIII. Inschriften aus den germanischen Provinzen und dem Treverergebiet*. Ber. RGK 40, 1959, 120–229.

Passelac 1989: M. Passelac, *Dédicace du théâtre de Bram (Aude). Vicus Eburomagus*. In: Ch. Landes (éd.), *Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine* (Lattes 1989) 229 f.

Pelletier 1984: A. Pelletier, *La femme dans la société gallo-romaine* (Paris 1984).

Rebourg 1998: A. Rebourg, *L'urbanisme d'Augustodunum* (Autun, Saône et Loire). Gallia 55, 1998, 141–236.

Rupprecht 2010: G. Rupprecht, *Die älteste Theaterstadt Deutschlands*. In: F. Dumont (Hrsg.), *Mainz. Menschen – Bauten – Ereignisse: Eine Stadtgeschichte* (Mainz 2010) 41–44.

Scheid 1999: J. Scheid, *Aspects religieux de la municipalisation. Quelques réflexions générales*. In: M. Dondin-Payre/M.-Th. Raepsaet-Charlier (dir.), *Cités, municipes, colonies. Le processus de municipalisation en Gaule et en Germanie sous le Haut Empire romain* (Paris 1999) 381–423.

Schleiermacher 1966: W. Schleiermacher, *Zu den sogenannten Kulttheatern in Gallien*. Röm. Forsch. Niederösterreich 5, 1966, 205–213.

Schumacher 1988: L. Schumacher, *Römische Inschriften, lateinisch/deutsch* (Stuttgart 1988).

Sear 2006: F. Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study* (Oxford 2006).

Spickermann 1994: W. Spickermann, *Mulieres ex voto*. Untersuchungen zur Götterverehrung von Frauen im römischen Gallien, Germanien und Rätien (1.–3. Jahrhundert n. Chr.). Bochumer Hist. Stud. Alte Geschichte 12 (Bochum 1994).

Spickermann 2003: W. Spickermann, *Germania Superior. Religionsgeschichte des römischen Germanien I. Religion der römischen Provinzen 2* (Tübingen 2003).

Spickermann 2006: W. Spickermann, *Mogontiacum als politischer und religiöser Zentralort der Germania Superior*. In: H. Cancik/A. Schäfer/W. Spickermann (Hrsg.), *Zentralität und Religion. Zur Formierung urbaner Zentren im Imperium Romanum* (Tübingen 2006) 167–193.

Spickermann 2015: W. Spickermann, *Monumental Inscriptions*. In: R. Raja/J. Rüpké (eds.), *A Companion to the Archeology of Religion in the Ancient World* (Chichester 2015) 412–424.

Trunk 2007: M. Trunk, *Anmerkungen zum Kulttheater in Belgien*. In: R. Cordie (Hrsg.), *Belgien – 50 Jahre Grabungen und Forschungen*. Schr. Archäologiekamp Belgien 5 = Schriftenr. Rheinisches Landesmuseum. Trier 33 (Mainz 2007) 321–332.

Wittayer 1999: M. Wittayer, *Mogontiacum. Militärbasis und Verwaltungszentrum. Der archäologische Befund*. In: F. Dumont/F. Scherf/F. Schütz (Hrsg.), *Mainz. Die Geschichte der Stadt* (Mainz 1999²) 1021–1059.

Anhang: Theaterstiftungen – Katalog

Gallia Narbonensis

1. CIL XII 1375 = ILGN 208 = CAG 84/1, 238

Vasio/Vaison-la-Romaine (F)

[Q(uintus) Domit]ius T(iti) f(ilius) / [Volt(inia)] Rufus / [praef(ectus)] fabr(um) praef(ectus) / [Va]lsiens(ium) II aed(ilis) Voc(ontiorum) / [p] roscæriū marmorib(us) / ornāri testāment(o) iussit / vetustate consumpt(um) r(es) p(ublica) rest(ituit)

[Q. Domit]ius, der Sohn des Titus [aus der Tribus Voltinia] Rufus, Präfekt der Handwerker?, Präfekt von Vasio, zweimaliger Ädil der civitas der Vocontier hat testamentarisch angeordnet, die Bühne mit Marmor auszukleiden, weil sie aus Altersgründen zerstört war. Die Gemeinde hat sie wiederherstellen (lassen).

117–138 n. Chr.?

2. CIL XII 1380 = CAG 84/1, 238

Vasio/Vaison-la-Romaine (F)

Jius [3 th]eatrum [3] d(e) s(ua) p(ecunia) d(edit)

3. CIL XII 1496 = CAG 84/1, 238

Vasio/Vaison-la-Romaine (F)

theatrum [//]D[//]I[//]ess[//]tiu[

4. CIL XII 2539 = ILHSavoie 51 = ILN 5.3, 772 = CAG 74, 121 = CAG 74, 216

Boutae/Cran-Gevrier bei Annecy (F)

theatrum et [

5. AE 1969/70, 388 = CAG 11/2, 170

Eburomagus/Bram (F)

Numini / Augustor(um) et Apollini / Q(uintus) Marius Quartus / L(ucius) Plutius Viator L(ucius) Decumius Celadus / magistri vici Eburomagi / theatrum de sua pecunia [fecer(unt)] / idemque ded[icaverunt]

Für die göttlichen Wirkmächte der Augusti und für Apollon haben die Magister des vicus von Eburomagus, Quintus Marius Quartus, Lucius Plutius Viator und Lucius Decumius Celadus das Theater mit eigenem Geld errichten lassen und gleichfalls geweiht.

2./3. Jh. n. Chr.

6. CIL XII 4445 = ILGN 571 = CAG 11/1, 442

Narbo/Narbonne (F)

et a]mplius [3] / [3 signu]m argent[eum 3] / [3] aeneos[3] / [3 ad t]heatri or[na]/[tione]m HS LIII(milia?) dedit

7. AE 1982, 681 = AE 2010, 58

Nemausus/Nîmes (F)

Ordo sanctissim(us) / Q(uinto) Avilio, Q(uinti) f(ilio) Sennio / Palatina (tribu) Comini/ano in honorem pa/tris eius Q(uinti) Avili Hyacin/thi quod is, praeter libera/litates spectaculorum quae / sponte ededit(!) vel postulata / non negavit, velis novis sum/ptu suo in theatro positis cum / suis armamentis, saepe pecunia / mutua quae a magistratibus / petebatur data actum publicum iuverit.

Der ehrwürdigste Stadtrat hat bestimmt, dem Quintus Avilius Sennius Cominianus aus der Tribus Palatina, dem Sohn des Quintus, zu Ehren seines Vaters Quintus Avilius Hyacinthus (diese Ehrenstatue) öffentlich aufzustellen, wegen der Aufwendigkeit der Veranstaltungen, die er freiwillig durchgeführt hat oder die er auf Aufforderung nicht abgelehnt hat, weil er auf eigene Kosten neue Sonnensegel samt ihres Zubehörs im Theater aufstellen liess, und weil er oftmals Geld, das von den Beamten erbeten wurde, der Öffentlichkeit zur Verfügung stellte.

2. Jh.

Gallia Lugdunensis

8. CIL XIII 1642 = ILS 5639 = CAG 42, S. 106 = AE 1888, 86

Forum Segusiavorum/Feurs (F)

Divo Augusto sacrum / pro salute Ti(beri) Claudi / Caesaris August(i) Germ(anici) / Ti(berius) Claudius Arucae fil(ius) Capito / sacerdos Aug(usti) theatrum quod / Lupus Anthi f(ilius) ligneum posuerat / d(e) s(ua) p(ecunia) lapideum restituit.

Dem vergöttlichten Augustus geweiht. Für das Heil des Kaisers Tiberius Claudius Caesar Augustus, des Germanensiegers, hat Tiberius Claudius Capito, Sohn des Aruca, Priester des Augustus, das Theater, welches Lupus, der Sohn des Anthus, in Holz errichtet hatte, aus eigenen Mitteln in Stein wiederherstellen (lassen).

41–54 n. Chr.

9. CIL XIII 2658 = CAG 71/1, S. 175 = AE 1999, 1069

Augustodunum/Autun (F)

[Imp(eratori) Caes(ari) Nervae Traiano] / [Aug(usto) Germ]anic(o) D[ac(i)o pontif(ici)] / [max(imo) t]rib(unicia) p(otestate) VIII c(o)n(suli) V imp(eratori) IV p(atri) pa(triae)] / [3]ino Val[3] cur(ante) civ(itatis)] / [splendis]sima Ae[duorum] / [3 theat]rum de [integro resti]/[tuit dedi]cante [

[Dem Imperator Caesar Nerva Traian] Augustus, dem Germanensieger, dem Dakersieger, dem Pontifex maximus, zum neunten Mal Inhaber der tribunizischen Gewalt, zum fünften Mal Consul, zum vierten Mal zum Imperator ausgerufen, dem Vater des Vaterlandes hat [---]ino Val[---] im Auftrag der herrlichen civitas der Haeduer das Theater (oder Amphitheater) völlig neu hergestellt in Weihung

Um 104/105 n. Chr.

10. CIL XIII 3024 = CAG 77/2, S. 735

Iantinum (Fixtinnum)/Meaux (F)

[C(aius?) Iul(ius?) Orget]orix Orgetori[gis fil(ius)] / [flamen] Aug(usti) theatrum civi[bus suis] / [ob honor(em) fla]m(onii) d(e) s(ua) p(ecunia) d(edit) effecerunt [3] / [3 et T]auricus fil(ius)

[---] Orgetorix, Sohn des Orgetorix, der *flamen* des Augustus, stiftet seinen Mitbürgern aufgrund der Übernahme der Würde des Flaminats aus eigenen Mitteln dieses Theater. Ausgeführt wurde es von [---] und dem Sohn Tauricus.

81–96 n. Chr.?

11. AE 1991, 1238 = ILGLyonnaise 118 = CAG 53, 77

Noviodunum Diabluntum/Jublains (F)

Im[p(eratori) Caesari] / Dom[itiano Aug(usto?)] / Orgetor[i]x A[cus]/sri(?) f(ilius) theatr[um u]/sibus civita[tis ---] / d(e) s(ua) p(ecunia)

Dem Imperator Caesar Domitian Augustus? hat Orgetorix, Sohn des Acusris das Theater zum Nutzen seiner civitas aus eigenen Mitteln (gestiftet).

81–83 n. Chr.

12. CIL XIII 2462 (4, S. 28) = ILAin 25 = CAG 1, S. 97

Ambarri/Briord (F)

Deo Mer(curio) // In honorem / domus divi[nae] / deo Mercurio / proscaenium om[ni] inpendio suo / Camulia Attica / d(onum) d(edit)

Für den Gott Merkur. Zu Ehren des göttlichen Kaiserhauses hat Camulia Attica aus gänzlich eigenem Vermögen dem Gott Merkur eine Bühne zum Geschenk gemacht.

12a. CIL XIII 2457 = ILAin 23 = CAG 1, S. 97 = CAG 1, S. 133

Ambarri/Briord (F)

Dibus(!) Cae[l(estis?)] / Camulia At/tica aram / posuit

Den himmlischen Göttern hat Camulia Attica diesen Altar aufgestellt.

12b. CIL XIII 2467 (4, S. 28) = ILAin 29 = CAG 1, S. 97

Ambarri/Briord (F)

D(is) M(anibus) / et memori(a)e / a(e)ter[na]e Cam/pan(a)e Camul(ia) / Aticatia (!) he/res p(onendum) c(uravit)

Für die Totengötter und für das ewige Gedenken hat Camulia Attica als Erbin dafür gesorgt, dass der Campana (dieses Grab) errichtet wurde.

1. Hälfte 3. Jh.

Gallia Belgica

13. CIL XIII 3450 (4, S. 40) = CAG 2, S. 335

Minatiacum Remi/Nizy-le-Comte (F)

Num(ini) Aug(usti) deo Apo[l]lini pago Vennecti / proscaenium L(ucius) Ma[gius] Secundus do/no de suo dedit

Für die göttliche Wirkmacht des Augustus und den Gott Apollon hat Lucius Magius Secundus dem *pagus Vennectis* eine Bühne aus eigenen Mitteln zum Geschenk gemacht.

2./3. Jh.

14. CIL XIII 4132 = ILS 5646 = CSIR-D 4.3, 126 = AE 1891, 33
Beda/Bitburg (D)

*In h(onorem) d(omus) d(ivinae) et / Numinibus Augg(ustorum) I(ovi)
O(ptimo) M(aximo) / L(ucius) Ammia[tius(?) / Gamburio / prosc(a)
en[ium c]um tribun[ali] et eo a[mpl]ius(?) (denarios) L ex q(uorum)
[usur]is tutela(m) / prosc(a)eni(i) et ludos om[ni]bus annis pri(die)
Kal(endas) Mai(as) / curatores vici procu[rare] deb(eb)unt fide(i) man-
da/vit d(e)d(icatum) Saturni[n]o et Gallo co(n)s(ulibus)*

Zu Ehren des göttlichen Kaiserhauses den göttlichen Wirkmäch-
ten der Kaiser und Jupiter dem Besten und Grössten (geweiht). Lu-
cius Ammiatius Gamburio hat die Bühne und die Ehrenloge und
dazu noch ein Kapital von 50000 Denaren treuen Glaubens (dem
vicus) anvertraut, aus dessen Zinsen die Ortsvorsteher des vicus für
den Unterhalt der Bühne und die alljährlich am 30. April abzuhal-
tenden Aufführungen sorgen. Geweiht unter dem Konsulat des
Saturninus und Gallus.

198 n. Chr.

15. NL 8

Beda/Bitburg (D)

*[In h(onorem) d(omus) d(ivinae) numin]i Aug(usti) / [et Genio vicano]
rum Beden[si]um¹⁰us et Iustia / [¹⁰ pro]scenatorem(?) / [¹²]u usque
viam / [aedificaverunt] omni inpend(io) / [suo et nomine vi]canorum /
[suorum et fa]mili(a)e su(a)e Pri[us] et Terti(a)e Ter[us] ux[or]is ei[us]
et Pro[us] d(e)d(icaverunt). Dedicatum / [⁸ I]uni[a]s Volusia[no] II et
Max[imo] co(n)s(ulibus)*

Zu Ehren des göttlichen Kaiserhauses der göttlichen Wirkmacht
des Kaisers und dem Genius der Einwohner von Beda geweiht. [...] und
Iustia haben eine Bühne? [...] bis zur Strasse aus gänzlich eigenem
Vermögen errichtet in ihrem und im Namen ihrer Mitbürger
und ihrer Familie. Dem Pri[us] und Tertia Ter[tulla], seiner
Ehefrau, und dem Pro[us] haben sie es (zum Wohle) gegeben. Ge-
weiht am [-] Mai oder Juni als Volusianus zum zweiten Mal und
Maximus Konsuln waren.

Mai/Juni 253 n. Chr.

16. AE 1978, 501 = AE 1982, 716 = AE 2006, 836 =
CAG 76/1, S. 252

Briga Augusta Ambianorum/Eu (F)

*L(ucius) Cerialius Rectus sacerdos R[oma]e et Aug(usti)], IIIIvir
q(uinquennalis), praefectus latrocinio [arcendo], / numinibus
Aug(ustorum), pago Catuslou(io) deo [---] theatru[m] cum proscaenio [et
suis ornamentis?] d(e) s(ua) [p(ecunia) f(ecit)?]*

Lucius Cerialius Rectus, Priester der Roma und des Augustus, *quat-
tuorvir* (Magistrat) für fünf Jahre?, Präfekt zur Bekämpfung des
Räuberwesens?, hat den göttlichen Wirkmächten der Augusti,
dem Gau Catuslovius und dem Gott (...) das Theater? samt Büh-
ne und ihrer Ausschmückung aus eigenen Mitteln errichten las-
sen.

1. Hälfte 3. Jh.

16a. AE 2006, 837 = AE 2007, 980 = AE 2009, 904

Briga Augusta Ambianorum/Eu (F)

*Num(ini) Aug(usti) pag(o) Catus/louio Mercurio Bri/gensi P(ublius)
Magnius / Belliger basilicam / d(e) s(uo) d(edit)*

Der göttlichen Wirkmacht des Augustus, dem Gau Catuslovius
und dem Mercurius Brigensis hat Publius Magnius Belliger eine
Basilica aus eigenen Mitteln geweiht.

2./3. Jh.

Germania Superior

17. CIL XIII 5614 (p. 74) = ILingons 217 = CAG 21/2, S. 546
Mirebeau-sur-Bèze (F)

*Attia Sacrata / C(ai) f(ilia?) proscaenium / vetustate cor[r]uptum / de
suo restituit*

Attia Sacrata, Tochter des Gaius? hat die aus Altersgründen verfal-
lene Bühne aus eigenen Mitteln wiederherstellen lassen.

2./3. Jh.

18. F 238 = CSIR-D 4.3, 46 = AE 1929, 174 = AE 1983, 728
Belginum/Wederath (D)

*In honor(em) dom(us) d(ivinae) / deo Creto[ni] et / Genio pagi Ac[---] /
P(ublius) Capitonius [---] / ad excol[endam] / memo[riam]? /
Capit[oni] --- / pat[roni] / prosc[ae]nium] d(onum) d(edit)*

Zu Ehren des göttlichen Kaiserhauses hat Publius Capitonius (---)
dem Gott Creto und dem Genius des Gaus Ac(---) zur Pflege der
Erinnerung an seinen Patron Capitonius (?) eine Bühne (geweiht).

2./3. Jh.

18a. CIL XIII 7555a = ILS 7057 = CSIR-D 4.3, 66
Belginum/Wederath (D)

*In h(onorem) d(omus) d(ivinae) dea[e] / Epon(a)e vica[n]i Belg(inates)
p(osuerunt) cu[rante] G(aio!) Vel/orio Sacril/lio q(uaestore)*

Zu Ehren des göttlichen Kaiserhauses haben die Bewohner des
vicus Belginum der Göttin Epona (diesen Bau) errichtet. Unter der
Verantwortung des Quästors Gaius Velorius Sacrilius.

18b. CSIR-D 4.3, 67

Belginum/Wederath (D)

*In h(onorem) d(omus) d(ivinae) / deae Eponae / L(ucius) Attucius /
Vectissus / d(onum) d(edit)*

Zu Ehren des göttlichen Kaiserhauses hat Lucius Attucius Vectis-
sus der Göttin Epona dies zum Geschenk gemacht.

2./3. Jh.

19. CIL XIII 6336 = Kortüm 1995, 133 Nr. 27 = AE 1995, 1158
Portus/Pforzheim (D)

*[3]aes[3] / [6] / [3] pr[os]c(a)en[ium] (?) [3] / [3] L[onginus] / [3] I[ST]C[VIM]
2./3. Jh.*

20. NL 100a

Augusta Rauricorum/Augst (CH)

Ex d(ecreto) [d(ecurionum) ---] Gesimsplatte

70/80 n. Chr.

Gallia Aquitania

21. AE 1967, 303 = Eygun 1967, 269 f. Abb. 53
Vendeuvre-du-Poitou (F)

*----- e[st] Pu[bl]i Caer[elli] --- / [---] I[EOS] sacerdos --- / [---] doni[us] mi-
litaribus [---] / [---] t[he]atru[m] de su[us] --- / [---] consum[pt] --- / [---] ---?
// -----] donavit [-----]*

Teatro e culto imperiale:

Alcune note sul fenomeno tra *Tres Galliae*, *Achaia* e *Cisalpinia* (I secolo a. C. – II secolo d. C.)

Marco Cavalieri¹

Zusammenfassung

Die sozio-politische Rolle von Theaterkomplexen in Städten und in kleineren Siedlungen der westlichen Provinzen des Römischen Reiches ist seit Jahren Gegenstand der Forschung, insbesondere als Ausdruck des Kaiserkults und der Übernahme von für Rom typischen kulturellen und religiösen Riten.

Der vorliegende Beitrag ist bestrebt, die Existenz und Funktion der Theater in den transalpinen Provinzen zum einen mit den archäologischen Zeugnissen der Cisalpinia in Verbindung zu setzen und sie zum anderen auch mit den epigraphischen Quellen Achaïas zu vergleichen. Ziel der Gegenüberstellung ist das Erkennen von Gemeinsamkeiten und Unterschieden sowie die Wertung des Phänomens in seiner Bedeutung als Romanisierungsinstrument.

Summary

The socio-political role played by theatre complexes in the cities and minor settlements of the western provinces of the Roman Empire has been the subject of research for a number of years, particularly with regard to the extent to which the imperial cult and other typically Roman cultural and religious rites may have been absorbed.

The paper is an attempt to juxtapose the presence and function of the theatres in the transalpine provinces with the evidence uncovered by archaeological examinations in the Cisalpinia on one hand and the epigraphic evidence from the Achaïa on the other. The aim of this juxtaposition is to understand both the common rites and their diversity and to measure the weight of the phenomenon as an instrument of Romanization.

Résumé

Le rôle socio-politique des complexes théâtraux des villes et des agglomérations mineures dans les provinces occidentales de l'empire romain fait l'objet de recherches depuis des années maintenant, surtout en tant qu'expression du culte impérial et adhésion à des formules culturelles et religieuses propres à Rome.

La présente contribution tente de mettre en rapport la présence et la fonction des théâtres des provinces transalpines avec les évidences que fournissent l'archéologie dans la région cisalpine d'une part, et l'épigraphie en Achaïe d'autre part: l'objectif de cette confrontation est de comprendre tant les formules communes que la diversité, et de mesurer la portée du phénomène comme instrument de romanisation.

Riassunto

Il ruolo socio-politico dei complessi teatrali urbani e dei centri minori nelle province occidentali dell'Impero romano è tema di ricerca ormai da anni, soprattutto come espressione del culto imperiale ed adesione a formule culturali e religiose proprie a Roma.

Il contributo che si vuole sviluppare tenterà di mettere in rapporto la presenza e la funzione dei teatri delle province transalpine con le evidenze archeologiche della regione cisalpina da un lato, e quelle epigrafiche dell'Achaia dall'altro, nell'intento comparativo di comprendere formule comuni, diversità e portato del fenomeno in quanto strumento di romanizzazione.

Introduzione

Ormai da anni un filone delle ricerche condotte presso il *Groupe d'archéologie romaine: Rome et les provinces* (GARP) dell'*Université catholique de Louvain* è focalizzato sul ruolo dell'immagine imperiale nei suoi contesti d'uso, *in primis* il teatro; pertanto l'invito a partecipare al presente convegno fu accolto con grande piacere, quasi con entusiasmo. E tale è restato lo stato d'animo in occasione sia delle belle giornate trascorse ad *Augusta Raurica* che durante la redazione di queste pagine, nonostante le difficoltà incontrate nel tentativo di tracciare quella che avremmo voluto fosse una sintesi sul tema, sia ben chiaro, limitatamente a precisi contesti dell'Impero. Lo sforzo nel perseguimento di tale obiettivo, però, si è dimostrato viepiù arduo, essendo chiaro a tutti, e per primo al sottoscritto, che i mezzi ermeneutici e le conoscenze a disposizione non erano confrontabili in alcun ambito e neppure lontanamente a quelli, ad esem-

pio, degli studi di un Duncan Fishwick o di un Simon R. F. Price. Il problema maggiore riguardava i dati a disposizione, ma non per quantità, bensì per la loro qualità: troppo pochi risultavano i contesti archeologicamente «sicuri», integri e soprattutto confrontabili tra loro su diversi orizzonti, regionale, provinciale e dell'Impero nel suo insieme.

Insomma, rapidamente ci siamo resi conto che l'ottimismo positivista, proprio all'archeologo, si affievoliva di fronte ad una quantità di dati e contesti interessanti, ma

1 Université catholique de Louvain, Centre d'études des Mondes antiques (CEMA), Place B. Pascal, 1, Collège Érasme, 1348 Louvain-la-Neuve (Belgique). E-mail: marco.cavalieri@uclouvain.be

non sempre significativi perché spesso incomparabili sotto diversi punti di vista. Come conseguenza di questa presa di coscienza, l'aspirazione alla sintesi è restata a livello di analisi: la differenziazione, l'*inconcinnitas* retorica, divenendo così *a fortiori* il metodo della ricerca.

Pertanto, l'orizzonte d'inchiesta delle pagine che seguiranno si è volontariamente limitato allo studio del rapporto culto imperiale/teatro in contesto rurale, o meglio extraurbano, prendendo come quadro dell'indagine il vasto e differenziato mondo dei siti minori – altrimenti definiti dalle varie scuole nazionali *agglomérations mineures*, *small Towns*, *Kleinstädte* – a connotazione prevalentemente religiosa, in altre parole, semplificando, i santuari.

Obiettivo di questo contributo, infine, è la verifica del ruolo delle *imagines* imperiali nell'ambito del funzionamento di ciò che è stato definito come «théâtre culturel»². Se tale ipotesi resta fondamentalmente valida, tuttavia oggi mi pare necessiti di un supplemento di indagine e riflessione su scala transprovinciale e in funzione di una sintesi integrata delle fonti storiografiche ed archeologiche, in passato non sempre in dialogo tra loro.

Le *imagines principum*: terminologia, natura e contesti

Com'è evidente, lo studio del fenomeno culturale nella sua dimensione transprovinciale risulta così vario ed articolato da ostacolare ogni tentativo volto a creare «formule» interpretative ad ampia diffusione, ad eccezione, forse, di precise espressioni rituali in relazione al culto imperiale. In tal senso, per l'Occidente, sulla base di alcune acquisizioni archeologiche, si è ritenuto possibile ricostruire taluni aspetti liturgici e del culto che al sovrano era tributato attraverso la venerazione delle sue *imagines*³; il conseguimento di tale obiettivo è debitore, in particolare, dello studio di alcuni, eccezionali materiali devozionali, rinvenuti in diversi contesti (pubblici e privati). Tra questi ritrovamenti, dalla località di Sains-du-Nord (F), a Sud di Bavay (l'antica *Bagacum*, *Gallia Belgica*), proviene un vaso in terracotta caratterizzato da una decorazione a rilievo rappresentante un rito in onore del dio Mercurio⁴. L'oggetto fu recuperato presso un sito minore della *civitas Nerviorum*, popolo cui è attribuita la produzione di una particolare classe ceramica d'utilizzo verosimilmente culturale, i cosiddetti *vases à buste*. L'oggetto, che risulta frammentario, ripropone, sul corpo del vaso, la medesima scena due volte, fatto che, nonostante le ampie lacune, rende possibile riconoscere la sezione frontale di un tempio gallo-romano (un cosiddetto *fanum*)⁵ in associazione ad un altare, al simulacro culturale e a due busti posti simmetricamente ad esso (fig. 1). Tale scena, quindi, ha permesso di formulare qualche considerazione sull'organizzazione spaziale e liturgica di un luogo di culto della Gallia settentrionale tra II-III secolo d. C., portando ad



Fig. 1: Vase à buste di Sains-du-Nord (F); dettaglio del fanum gallo-romano recante il simulacrum Mercurii e l'imgo imperialis. Sains-du-Nord, Musée de la Société d'Archéologie et d'Histoire de l'arrondissement d'Avesnes, Inv. 84820, alt. 33 cm, diam. 37 cm.

identificare nei due busti, caratterizzati nel volto dalla stessa stilizzazione presente nella figura di Mercurio, due *imagines* collocate nella «galleria» o portico circostante la cella del tempio ove risiede l'*effigies* divina⁶.

Da un punto di vista terminologico, in latino *imago* si differenzia dal concetto di *statua*, indicando un ritratto, un busto di un personaggio, realizzato di preferenza in lamina di metallo (oro, argento e bronzo) o altro materiale prezioso.

2 Sulla definizione di «théâtre culturel», si veda Tert. spect. 10,2. L'espressione fu ripresa da a Camille Jullian e successivamente da Wilhelm Schleiermacher «Kulttheater», e ancora di recente da Elisabeth Bouley e Inge Nielsen «Cultic Theatres»; con le parole di Tardy 2009, 175, essa è impiegata, pur con sfumature e convincimento diversi «pour définir des édifices dont les modifications par rapport aux formes classiques ont été expliquées et justifiées par les liens privilégiés que les théâtres devaient entretenir avec le sacré»; Jullian 1920, 157 s.; Schleiermacher 1966; Bouley 1983; Nielsen 2002.

3 Van Andringa 2000.

4 Bröez 1987; Vilvorder 2004.

5 Cavalieri 2005.

6 Van Andringa 2000; Van Andringa 2002, 99–101; Cavalieri 2007, 215–218.

so⁷. Più specificamente, la distinzione tra *statua* o *signum* (in greco ἀνδριάς), *imago* (εἰκών) e *simulacrum* (ἄγαλμα) appare chiara già nelle fonti letterarie e nelle epigrafi⁸, anche se, talora ad *imago* è sostituito il termine più generico *effigies*⁹. Quanto al diritto d'immagini auree (o d'argento dorato), in età imperiale questo generalmente era riservato ai membri della famiglia imperiale, come ricorda un'iscrizione da Efeso che riproduce una lettera di Marco Aurelio e Lucio Vero al *logistes* della *gerusia* della città: «La prima questione nelle lettera che ci avete inviato, quella relativa alla realizzazione di ritratti in argento (ἀργυρῶν εἰκόνων) [...] è, in effetti, un atto che richiede la nostra autorizzazione»¹⁰.

In generale, poi, l'*imago* era dedicata ad esseri umani (vivi o defunti), in primo luogo all'imperatore, alla *domus divina*, ma anche, secondo quanto attestano fonti letterarie e archeologiche¹¹, a individui estranei alla famiglia imperiale. Tale classificazione, tuttavia, non significa che non si conoscano *imagines* riproducenti, forse per motivi liturgici, anche effigi divine: ad esempio, si possono citare il busto in argento raffigurante Giove dal deposito sacro del santuario del Piccolo San Bernardo (I)¹².

Date queste premesse, e ritornando all'interpretazione della scena sul vaso di Sains-du-Nord, pare più verosimile che le *imagines*, qui riprodotte simmetricamente al *simulacrum Mercurii*, imitino la consuetudine, per altro ricordata ancora dalle fonti¹³, di associare a bella posta (*propter hoc*) l'*imago* dell'imperatore accanto ai *simulacra deorum*. In tal modo, pur se l'*imago* di per sé non indicava in origine un'affermazione devozionale, il contesto e l'associazione più o meno diretta con le statue di culto degli dei, cui questa era fisicamente (non culturalmente) associata, nonché le iniziative liturgiche da esse veicolate, trasformarono il ricorso alle *imagines* da «un abile espediente suggerito discretamente dal potere imperiale a cittadini e provinciali per consolidare il lealismo»¹⁴ a un manifesto atto di culto dinastico¹⁵. Inoltre, al di là della sua valenza politico-religiosa, l'*imago* ricopriva anche un'importante funzione militare, giacché, presente nei *castra* presso il *sacellum vexillorum*, era portata in battaglia dall'*imaginifer*, collocata alla sommità di un'asta a mo' di stendardo e con funzione di *palladium*¹⁶, così come ricordano diverse stele funerarie¹⁷, ma anche il ben noto pannello a rilievo con scena di *captivi* dell'Arco di Costantino. La leggerezza delle *imagines principum*, manufatti realizzati in lamina metallica, le rendeva, quindi, funzionali ai frequenti spostamenti dell'esercito, issate in cima all'asta di un vessillo militare¹⁸. È questa un'ipotesi di certo probabile per ritratti di dimensioni inferiori al vero, come compaiono sui già ricordati rilievi romani con scene militari e di trionfo e su alcune stele funerarie, ma che sembra meno convincente per un ritratto delle dimensioni e del peso (quasi tre chili) del Lucio Vero di Marengo (I) (fig. 2) o, ancorché ben più leggero (1,6 kg), del famoso Marco Aurelio di Avenches (CH), per i quali altre attribuzioni funzionali sono ipotizzabili.



Fig. 2: Busto loricato in lamina argentea di Lucio Vero. Torino (I), Museo di Antichità, Inv. 5456, alt. 55,3 cm.

Un'attribuzione e una funzione problematiche

Riprendendo il discorso dal vaso di Sains-du-Nord, è possibile ipotizzare che esso rappresenti il *signum* culturale in as-

7 Letta 1978; Lahusen 1982, 101 ss.; Sena Chiesa 1998, 367.

8 Letta 1978, 14 nota 53; Gros 1990, 383 s.; Arena 2007, 33.

9 Tac. ann. 3,70.

10 IEph 25 + Add. p. 2.

11 Letta 1978, 17 note 74; 75.

12 Per la bibliografia in proposito si veda Braemer 1968, 333 ss. e, da ultimo, sul sito: Cavalieri 2012, 48 s. con bibliografia di riferimento.

13 Plin. epist. 10,96,6-7. A tal proposito si veda anche *infra*.

14 Letta 1978, 18.

15 Per i numerosi esempi d'immagini imperiali in santuari si veda Fishwick 1991, 540 ss.

16 Riccardi 2002; da ultimo Assenmaker 2010.

17 Tra queste, la stele da *Mogontiacum*/Mainz-Weisenau (D) dell'*imaginifer Genialis*, legionario della *cohors VII Raetorum*, CIL XIII 11868 (Mainz, Landesmuseum, Inv. S 509), o quella di un *imaginifer* di cavalleria, conservata oggi agli Uffizi, a Firenze (I) (Inv. 1914, n. 414), sulla quale l'*imago*, posta sulla sommità dell'asta appoggiata al braccio destro del cavaliere, parrebbe riprodurre le sembianze dell'imperatore Adriano; per un approfondimento dell'argomento e relativa bibliografia di riferimento, si veda Riccardi 2002 e Polito 2007.

18 Fejfer 2008, 167.

soviazione a due busti imperiali, e ciò affinché la devozione al sovrano si esprimesse davanti alle immagini degli dei¹⁹. Pur se in altro contesto, è significativo in proposito un passo di Menandro di Laodicea, retore del III secolo d. C.: le piogge di stagione, l'abbondanza del mare e della terra, tutto deriva dal fatto che l'imperatore è giusto e di ciò il mondo è cosciente. Inoltre, conclude l'autore: «πλήρεις εἰκόνων αἱ πόλεις, αἱ μὲν πινάκων γραπτῶν, αἱ δὲ πού καὶ τιμιωτέρως ὕλης»²⁰; e poco importa se queste *imagines*/εἰκόνες riproducessero più o meno fedelmente il sovrano, così come ricorda, ad esempio, Frontone²¹. I ritratti, quindi, assolvevano ad un ruolo essenziale, dando corpo ovunque alla presenza dell'imperatore e proclamando la sua maestà, ma ancor più mostrando a tutti l'immagine di colui che era al governo dello Stato.

Come è noto dalle fonti, era pratica comune collocare all'interno dei templi o di altri edifici pubblici *imagines* del sovrano e della sua famiglia, il più delle volte probabilmente realizzate in pittura su tavola²², anche se busti in bronzo o in altri materiali preziosi dovevano essere abbastanza diffusi, come sottolineano le iscrizioni votive di diversi oggetti²³. La preziosità dei metalli è stata certo la causa prima del naufragio di questi oggetti, rifusi e reimpiegati; ciononostante la ricerca ha identificato una serie di esemplari sopravvissuti e provenienti da diverse regioni dell'Impero²⁴. Essi si caratterizzano per l'ampia varietà delle dimensioni, del peso e della resa stilistica e proprio per questo, come già osservato, risulta impossibile ricondurli ad una sola funzione. A ciò si aggiunga che, quando conservati, spesso essi sono stati rinvenuti in giaciture archeologiche secondarie, in tal mondo impedendo una completa ricostruzione del contesto di provenienza originario. Pertanto, lasciando da parte gli esemplari di più ridotte dimensioni (tra i 20 e 15 cm), più idonei forse ad insegne militari, le pagine che seguiranno avranno come riferimento oggetti quali i già citati Lucio Vero di Marengo (h. 55,3 cm)²⁵ e Marco Aurelio di Avenches (h. 33,5 cm)²⁶ o il Galba di Ercolano (I) (h. 42 cm), inserendo, in modo più dubitativo, l'*imago* argentea di Treboniano Gallo (?) da Szöny (HU) presso il campo militare di *Brigetio* (h. 24,5 cm)²⁷ ed il busto in oro di Settimio Severo con corazza da *Plotinopolis/Didymoteichon* (GR) in *Tracia* (h. 25 cm)²⁸.

Anche se di recente Anna Maria Riccomini ha proposto, in via ipotetica, un uso cerimoniale del Lucio Vero di Marengo, ricostruendone una collocazione presso un sacello o la sede di un collegio dedicato al culto imperiale, del tipo di quello documentato a Ostia (I)²⁹, considerate anche le condizioni di ritrovamento dell'oggetto, ci pare più ragionevole orientare la nostra discussione sul Marco Aurelio di Avenches, il cui rinvenimento nel 1939 all'interno del *temenos* del cosiddetto «santuario del Cigognier» sembra più verosimilmente presupporre una funzione quanto meno rituale³⁰. Mettendo in rapporto l'*imago* in questione con la liturgia di consacrazione di un'offerta all'imperatore, così come si evince, ad esempio, sia dalla legge sacra al culto del

numen Augusti presso *Forum Claudii Vallensium*/Martigny (CH) (*Germania Superior*)³¹ sia da quella di *Gytheion*/Gythio (GR) (*Achaia*) di cui *infra*, emerge che la cerimonia prevedesse generalmente un sacrificio dinnanzi ad una *imago* del sovrano. Di qui l'ipotesi che l'effigie di Marco Aurelio costituisse una parte del culto reso alle divinità del tempio (qualunque esse fossero): in altre parole si potrebbe immaginare che essa associata al rituale della divinità del santuario, così come secondo Simon Price le immagini imperiali del santuario d'Efeso (TR), collocate presso il portico del tempio, entravano a far parte del culto di Artemide³². Purtroppo non si conosce l'esatta collocazione dell'*imago* nel tempio elvetico, ma è ipotizzabile che questa trovasse posto, anche in base al confronto con il vaso di Sains-du-Nord, presso il *pronaos*, o, più verosimilmente, in una delle quattro esedre del portico che recinge l'area del santuario. In effetti, sulla base di quanto riportato nel Digesto, sembra che le *imagines* dovessero essere collocate in aree porticate³³; a tal proposito John Scheid ha mostrato come a Roma le statue degli imperatori fossero sistemate in una posizione, per così dire, intermedia tra la *cella*, riservata agli dei del tempio – *ad usum deorum* come si ricava da una lettera di Plinio il Giovane³⁴ – e l'area antistante il tempio, laddove si riunivano coloro che presenziavano alle funzioni³⁵. Non è un caso, quindi, che, sempre a Roma, Agrippa facesse porre

19 L'occorrenza epigrafica del nome dell'imperatore o della sua famiglia nei testi religiosi delle *Tres Galliae* corrisponde a un testo su quattro (Van Andringa 2000, 33 s.).

20 Menandro Retore 377,26–28. L'edizione più recente dei trattati di Menandro Retore è quella curata da Donald A. Russell e Nigel G. Wilson (Russell/Wilson 1981).

21 Fronto ad M. Caes. 4,12,6.

22 Si pensi al tondo su legno raffigurante Settimio Severo e la sua famiglia oggi a Berlino (D), Antikensammlung (Inv. 31329), o alle illustrazioni della *Notitia Dignitatum* (Seeck 1962, 8; 11; 15; 19 s.).

23 Cavalieri 2007, 223 nota 43 con bibliografia precedente.

24 Cavalieri 2007, 224–226.

25 Riccomini 2013.

26 Hochuli-Gysel 2006.

27 Brodard 2006, 102 s.

28 Letta 1978, 14; Braemer 2004, 163–165; Brodard 2006, 96 s.; Lahusen 2010, 76–82.

29 Degrassi 1939; AE 1940, 62. Si veda, inoltre, Fishwick 1991, 539.

30 Il ritrovamento dell'oggetto, in evidente giacitura secondaria, nel sistema fognario interno al Cigognier, in sé non ci pare costituisca pregiudizio ad un provenienza del manufatto dall'area e ad un uso cerimoniale e rituale, ancorché, come di recente ancora sottolineato, non sia possibile escluderne un impiego anche quale ornamento dell'asta di uno stendardo legionario; Riccardi 2002; Hochuli-Gysel 2008, 82.

31 CIL XI 3303; ILS 154.

32 Price 1984, 188 ss.

33 Dig. 34,2,6,2: ... *in patriam meam faciat porticum publicam, in qua poni volo imagines argenteas item marmorias*.

34 Plin. epist. 9,39.

35 Scheid 1995, 428.

nel *pronaos* del Pantheon due statue, una riprodotte se stesso, l'altra Augusto, mentre la *cella* rimaneva spazio riservato esclusivamente agli dei, tra cui compariva il divinizzato Cesare³⁶; la medesima soluzione si delinea con la statua di Traiano, collocata in *vestibulo Iovis Optimi Maximi*³⁷. Un'uguale necessità di distinzione degli spazi si ritrova anche nei santuari d'Asia Minore, nonostante di primo acchito la situazione possa sembrare differente³⁸; comunque, sia che si tratti del *pronaos* del tempio, di portici, di edicole annesse alla *cella* o di questa stessa, le *imagines* imperiali (statue e ritratti) all'inizio non erano nient'altro che *ornamenta* e, pertanto, inserite in spazi secondari del santuario³⁹.

Infine, la presenza di fori per i chiodi lungo il bordo dei busti sia del Marco Aurelio, che del Lucio Vero, indicherebbe che la lamina metallica dovevano essere fissate su una sagoma, probabilmente lignea, impiegata verosimilmente per facilitarne il trasporto. In ogni caso, a confermare la trasportabilità e le ridotte dimensioni delle *imagines*, è probante una stele ateniese che raccoglie alcune lettere imperiali del tempo di Marco Aurelio e Commodo. In essa si ricorda l'uso invalso di trasportare le immagini dei sovrani – e, nel caso specifico, anche delle mogli – in occasione di particolari celebrazioni: «Relativamente alle immagini che desiderate riprodurre delle nostre spose, in oro ed argento – ma ancor meglio sarebbe il bronzo – non c'è necessità di sottolinearlo, bisognerebbe che fossero in forma di busti (προτομαί), di dimensioni contenute e tutte e quattro della stessa altezza; tutto ciò al fine di poterle trasportare con facilità alle vostre feste, assemblee ed anche alle riunioni dell'*eclesia*»⁴⁰.

Culto delle *imagines* e teatro

Ma in quali contesti cerimoniali l'*imago* imperiale poteva essere portata in processione? La questione ci riporta a Roma dove, come è ben noto, a metà del I secolo a. C. si costruisce il primo teatro in muratura della città (quello di Pompeo), caratterizzato da una stretta connessione con portici, giardini, edifici politici e di culto, così formando un'area destinata all'incontro, dalla forte valenza religiosa data dalla presenza del tempio di Venere in *summa cavea*⁴¹. La grande diffusione del tipo teatrale, tuttavia, non si ha che in età augustea: una diffusione che in Italia e nelle province occidentali non sembra potersi ascrivere banalmente ad un generale mecenatismo volto ad abbellire le città e ad offrire *ludi scaenici* a popolazioni che fino a poco prima avevano sentito assai poco questa esigenza; più verosimilmente, come è noto, il fenomeno è imputabile al fatto che il teatro fosse ritenuto un valido promotore di vita sociale ed urbana e che esso potesse funzionare quale strumento d'urbanizzazione, agevolato e guidato dal potere centrale e dalle *élites* locali⁴². Non solo, successivamente i teatri, so-

prattutto nell'ambito delle *Tres Galliae*, sorsero anche presso centri minori, divenendo veri e propri catalizzatori della popolazione, soprattutto non urbana, durante alcuni momenti dell'anno in occasione di *nundinae*, i mercati e «pellegrinaggi»: le capacità di questi edifici e talora la loro stessa presenza ne facevano dei veri e propri poli attrattivi, così spiegando la sproporzione tra la capacità delle strutture e la popolazione del centro⁴³.

Quindi il teatro – urbano o rurale che sia – diviene un polo d'attrazione per il territorio circostante, allo stesso modo di un santuario, in dipendenza del quale, così come si era formato nel mondo greco, spesso continua ad esistere in quello romano. In questo senso, gli esempi del Cignier d'*Aventicum*/Avenches o del Schönbühl ad *Augusta Raurica*/Augst (CH), entrambe città con statuti coloniali, o quelli dei grandi santuari extraurbani d'Aquitania (a condizione peregrina), quali *Germanicomagus*/Saint-Cybardeaux (F) e Sanxay (F), mostrano chiaramente lo stretto rapporto esistente tra centro di culto e teatro. Nel teatro, infatti, non si svolgevano solo giochi o feste o rappresentazioni drammatiche, ma anche cerimonie religiose ed amministrative che avessero richiesto l'attenzione di un gran numero di astanti, così come nel mondo greco vi avevano luogo le riunioni dell'assemblea del popolo⁴⁴. Ad esse era richiesta la diretta presenza dell'imperatore che doveva presenziare agli atti che avvenissero ἐν δικαστηρίοις, ἐν ἀγοραῖς, ἐν συλλόγοις, ἐν θεάτροις⁴⁵. Non potendo egli essere materialmente presente, era la sua immagine ad assumerne tutta la dignità⁴⁶. Del resto, a Roma, l'imperatore interveniva spesso anche ai *ludi scaenici* o *circenses*: la sua effigie, dunque, ne garantiva la costante presenza anche nelle centinaia di teatri fuori Roma. A tal proposito, ricordiamo l'episodio riportato dalle fonti circa il fatto che Augusto avesse ordinato che la statua (εἰκών)⁴⁷ di Marcello, ormai morto, fosse portata ἐς τὸ θεᾶτρον durante i *ludi Romani* e posta in

36 Cass. Dio 53,27,3.

37 Plin. paneg. 52,2–4.

38 L'immagine dell'imperatore poteva usufruire di uno spazio a parte all'interno del santuario, di un'edera presso il colonnato o affiancare le statue di culto, come in alcune monete severiane (*dupondi* o *asses*) da *Neocaesarea* nel Ponto (Price 1984, 150 s.; 181 e 267 cat. n. 107 pl. 2e).

39 Suet. Tib. 26,3 afferma che i ritratti e le statue dovevano figurare *inter ornamenta aedium*.

40 Oliver 1941, 108–120.

41 Gros 2009.

42 Bejor 1979.

43 Gros 1996, 290 s.

44 Già in età tardo-repubblicana le opinioni del popolo romano si esprimevano in *contione*, *comitiis*, *ludorum gladiatorumque consessu* (Cic. Sest. 49,105 e si veda anche Cic. Att. 2,19,2–3).

45 Severianus Gabalensis, De mundo creat. Or. 6,5.

46 A tal proposito si veda Niemeyer 1968, 20–22.

47 Per il sostantivo εἰκών impiegato per designare l'immagine dell'imperatore portata in processione, si veda anche Arena 2007, 42.

mezzo ai magistrati che avevano organizzato i giochi⁴⁸. Al di là dell'interpretazione del sostantivo *θέατρον*, il cui significato, così come spesso accade in Cassio Dione, si riferisce genericamente ad edifici di spettacolo, ivi compresi l'anfiteatro e il circo⁴⁹, la fonte è chiara quanto a terminologia: si tratta di una vera e propria *pompa* dell'*imago*, la quale, unitamente ad una *sella* ed una corona, non è collocata di fronte all'astante pubblico (teatro o altro edificio di spettacolo che fosse), ma quasi Marcello fosse in vita, è posta tra i magistrati, spettatrice anch'essa dei giochi⁵⁰. Questa formula cerimoniale, evidentemente codificata da Augusto stesso, è riconoscibile nella famosa *Lex sacra de ludis Caesaris et Eurycleis celebrandis* di *Gytheion* (*Achaia*), rinvenuta in occasione degli scavi al *Καϊσάρηον* e databile alla fine del 14 d. C.⁵¹ L'iscrizione, che integra ed esemplifica quanto scritto altrove nella *tabula Hebana* e nella *tabula Siarensis*⁵², è preziosa perché ricorda il percorso liturgico legato alle cerimonie del culto imperiale, certamente assai diffuso a Roma e in tutto l'Impero, ma paradossalmente non così facile da ricostruire. A *Gytheion* ogni anno, in occasione delle festività in onore del sovrano, si svolgeva una *πομπή* che, iniziando con un sacrificio di fronte al tempio di Asclepio e Igea, continuava davanti al *Καϊσάρηον*, dove era sacrificato un toro per la salute dell'imperatore e degli dei, così come per la preservazione del loro comune regno. I riti prevedevano il trasporto delle immagini dipinte (*γραπτὰς εἰκόνας*) di Augusto, Livia e Tiberio al teatro, al centro del quale si sarebbero svolte le *supplicationes* ai sovrani⁵³, secondo una formula che durerà nei secoli, come ricorda ancora Tertulliano⁵⁴. In tutt'altro contesto culturale, una liturgia assai simile a quella descritta per *Gytheion* è ravvisabile ad *Arsinoe*, città del Fayoum, in Egitto, nell'ambito di un santuario dedicato a Giove Capitolino. Il documento che ricorda il rito e che conserva il registro delle finanze del tempio intorno al 215 d. C., pur risultando inserito in un contesto provinciale spesso dalle caratteristiche religiose assai particolari, rivela come durante i *dies imperii* indicati sul calendario⁵⁵, statue degli dei e busti imperiali fossero trasportati dal tempio fino a giungere al teatro⁵⁶. Di qui meglio si comprendono le parole di Quintiliano⁵⁷ circa il legame che il culto veicolava tra tempio e teatro, facendo di quest'ultimo un vero e proprio Kulttheater⁵⁸ – nel senso specifico di luogo prestatato anche al culto – ma non per tal motivo subalterno per funzione e per identità all'*aedes*.

Nelle Gallie, in mancanza di fonti scritte che illustrino queste formule liturgiche, tali percorsi sono stati ipotizzati sostanzialmente sull'analisi urbanistico-architettonica. Secondo William Van Andringa, ad Avenches ad esempio, nei giorni riservati agli anniversari imperiali, è ipotizzabile che le cerimonie iniziassero con un sacrificio offerto per l'imperatore alla divinità del santuario suburbano del Cigognier⁵⁹; in tale occasione i ritratti della *domus divina* – in particolare ci si riferisce alla già menzionata *imago* di Marco Aurelio – e le statue degli dei sarebbero state condotte fino al teatro che era collocato di fronte al Cigognier stesso.

Medesime dinamiche, inoltre, sono state supposte anche nell'ambito dei grandi santuari extraurbani, assai diffusi nelle Gallie in qualità di strategici centri d'assemblamento religioso e d'espressione di *consensus* politico delle varie comunità facenti capo a singole o più *civitates*⁶⁰. In tali contesti (tra cui ricordiamo, solo per fare qualche nome, Ribemont-sur-Ancre [F] nella *Belgica*, o le Tours Mirandes presso Vendevre-du-Poitou [F] in *Aquitania*) ad una sintassi spaziale che di per sé coagula in ampi ed articolati complessi strutture templari e teatri, questi ultimi, come nel caso dei già citati Saint-Cybardeaux e Sanxay, presentano particolarità architettoniche che Myriam Fincker e Francis Tassaux hanno messo in rapporto al culto imperiale ed alla liturgia delle *images*. Infatti, la più evidente specificità dei teatri delle Gallie che, proprio per questo vengono definiti gallo-romani, è sicuramente una *scaena* di dimensioni ridotte, talvolta del tutto inesistente, dato che ha indotto a ritenere che rappresentazioni e *ludi* potessero svolgersi nello spazio riservato all'*orchestra*⁶¹. Ma che utilità e funzionalità potevano avere scene così ridotte, con relativa assenza di *parascaenia* e *scaenae frons*? Tra le ipotesi, la più suggesti-

48 Cass. Dio 53,30,6: Augusto καὶ οἱ καὶ εἰκόνα χρυσῆν καὶ στέφανον χρυσοῦν δίφρον τε ἀρχικὸν ἐξ τε τοῦ θεάτρον ἐν τῇ τῶν Ῥωμαίων πανηγύρει ἐσφέρεσθαι καὶ ἐς τὸ μέσον τῶν ἀρχόντων τῶν τελούντων αὐτὰ τίθεσθαι ἐκέλευσε.

49 Arena 2010, 134 s.

50 Di qui non stupisce il caso di *Augusta Emerita*/Mérida (E) che prevedeva un sacello del culto imperiale, con statue ed altari, nell'*imacavea* del teatro (Trillmich 1989/90). Sull'*imago* come sostituto si veda Arce 2010. A tal proposito, significativa l'affermazione «l'inversion de la perspective ... est décisive pour la compréhension de l'ensemble» Gros 1987, 324 s.

51 SEG XI, 923; AE 1929, 99; Price 1984, 210 s.

52 I due testi epigrafici, che si rifanno alle prescrizioni della *lex Valeia Aurelia*, codificano in maniera dettagliata quale dovesse essere lo svolgimento delle celebrazioni religiose e dei *ludi* in particolare riferimento alla regolamentazione nell'esibizione dell'immagine del defunto Germanico; AE 1949, 00215 = AE 1992, 00585; Gonzalez 1999.

53 Oliver 1989, 58–65. Sulle modalità del rito agli dei in associazione all'immagine dell'imperatore si veda anche il testo pliniano, Plin. epist. 10,96,5–6 e Fishwick 1984; Fishwick 1991, 533 s.

54 Tert. spect. 10,2.

55 Per quanto concerne la celebrazione diacronica del *dies natalis imperii*, si veda Arena 2010, 47–51.

56 Wilcken 1885, 430 ss.; Fishwick 1991, 488; 494; 550 s.

57 Quint. inst. 3,8,29: *Praecedat enim semper aliquid necesse est, ut in ludis honor deorum, in theatro non inutilis laborum remissio, deformis et incommoda turbae, si id non sit, conflictatio, et nihilo minus eadem illa religio, cum theatrum veluti quoddam illius sacri templum vocabimus.*

58 Bouley 1983.

59 Van Andringa 2002, 71–73 con bibliografia di riferimento e soprattutto Étienne 1985, 15.

60 Cavalieri 2001.

61 Fincker/Tassaux 1992.

va riconosce in questa sorta di tribuna il palco di supporto per l'allestimento di *sacella* lignei⁶² ove alloggiare le *imagines* imperiali (come nei casi di *Briga/Eu* [F] [dipartimento della Seine-Maritime] nella *Belgica* e Saint-Cybardeaux in *Aquitania*)⁶³. Di qui l'ipotesi che, durante le cerimonie itineranti dal tempio al teatro, le *imagines* dei sovrani, così come le statue degli dei o dei loro simboli totemici, fossero portate in processione⁶⁴ fino ad essere installate una accanto all'altra sul palco che sostituiva il *proscaenium*, secondo una disposizione che è stata assimilata a quella dell'*aedes* di Lione, all'interno della quale trovava posta l'*imago* del *genius* di Tiberio tra i *signa* di Mercurio e *Maia* Augusti⁶⁵. In un secondo momento, statue e *imagines*, infine, dovevano essere riportate e ricollocate nel tempio.

Accomunando, quindi, casi come quello di Avenches ai numerosi esempi di teatro gallo-romano si potrebbe immaginare l'esistenza di una *koiné* politico-culturale sotto l'insegna imperiale nell'ambito non solo delle *Tres Galliae* ma, come si è visto, dell'intero Impero. Il problema, però, come è stato giustamente osservato, è più complesso. Se, infatti, nel territorio della *Narbonensis*, immagini imperiali (*signa*) sono numerose, negli edifici teatrali delle *Tres Galliae*, in particolare in quelli a tipologia gallo-romana, per altro assai numerosi, *signa* e *imagines* sono rarissimi⁶⁶. E se l'intrinseca preziosità dei materiali di cui erano costituite le effigi stesse o la loro deperibilità (qualora si trattasse di *tabulae pictae* e/o *oscilla* come rappresentato nella *Notitia Dignitatum*)⁶⁷ possono in qualche modo giustificare la scomparsa, resta il dubbio della mancanza di attestazioni epigrafiche che ne ricordino l'esistenza, laddove, sempre nelle *Tres Galliae*, numerose sono le iscrizioni in cui il nome dell'imperatore è associato a divinità del substrato celtico. Ciò porta a ritenere che, in contesti non urbani, a statuto peregrino (come verosimilmente i santuari), le forme di devozione al sovrano potessero esprimersi anche in modi diversi, certamente meno monumentali.

Un modello complesso: teatro e culto imperiale

Parafrasando le parole di Pierre Gros, l'adattabilità funzionale del teatro è sempre stata il suo *atout* maggiore. Questo edificio si è rivelato una sorta di «conchiglia da riempire», capace di ospitare nel suo spazio interno, perfettamente ordinato e gerarchizzato, comunità d'ogni genere, cui si poteva presentare ogni sorta di «spettacolo», dai giochi scenici, a quelli musicali, mimi, pompe trionfali, culto imperiale⁶⁸. La sua sperimentazione funzionale, nata in Grecia, continuerà a Roma, nel centro del potere, laddove, per esempio, il Teatro di Marcello non può essere scisso dal tracciato trionfale su cui sorse, in stretto rapporto al Circo Flaminio, facendo del *proscaenium* teatrale un tratto del percorso per i *virii triumphales*⁶⁹. Tale adattabilità, così evidente a Roma,

si riverbera sulle soluzioni ed impieghi che il teatro assume lungo tutta la penisola italiana, esprimendo una contestualizzazione urbana ampiamente maggioritaria. Infatti, senza velleità di completezza, osserviamo come, a differenza delle *Tres Galliae*, ad esempio, in contesto cisalpino, corrispondente a ben quattro *regiones* augustee (VIII, IX, X e XI), la presenza di teatri in associazione a santuari extraurbani è praticamente assente, fatto salvo il caso, del tutto particolare giacché in stretta connessione con la città di Padova (I), del *Fons Aponi* (Montegrotto Terme). Qui il centro culturale, che risale già alla protostoria, in seguito alla romanizzazione della *Venetia*, evolve verso forme ben più monumentali e d'attrattiva insediamentale mediante l'erezione di un ampio complesso termale dotato di un edificio per spettacoli (teatro o *odeum* che sia). La struttura è di piccole dimensioni e datata, in varie fasi, tra I e II secolo d. C. La particolarità dell'impianto prevede alla sommità della *cavea*, in posizione assiale, una terrazza dominata da un'*aedes* o palco d'onore di cui non è chiara la funzione⁷⁰. Se si trattasse di un sacello, l'edificio potrebbe rientrare nella categoria dei Kulttheater (secondo modelli centro-italici e della tarda repubblica, per altro non in uso nel mondo transalpino), ma nulla lo mette in relazione al culto imperiale: le fonti⁷¹, in effetti, ricordano solo il culto salutare che si svolgeva *in situ* ove aveva sede l'oracolo di Gerione.

Sempre in Veneto, presso un altro santuario di ascendenza paleoveneta, Lova (Campagna Lupia) (I)⁷², la monumentalizzazione della fase romana, non annovera teatri. Ma anche in altri contesti culturali cisalpini, caratterizzati da planimetrie monumentali, come il santuario di Monte San Martino (I) (Trento), Bagno di Romagna (I) (Forlì-Cesena) o lo straordinario complesso di Breno (I) (Brescia), la situazione è sempre la stessa. In Val Camonica (I), nel cuore delle Alpi, inoltre, laddove le strutture, la decorazione mu-

62 È possibile che questi *sacella* siano stati strutture provvisorie, montate in occasione delle celebrazioni e poi riposte (Dumasy/Fincker 1992, 299; 319; Coulon 1996, 109).

63 Fincker/Tassaux 1992; Gros 1996, 294–298; Aupert/Fincker/Tassaux 1998. Dubbi sull'ipotesi sono espressi in Tardy 2009, 176–181.

64 Per avere un'idea di queste *pompae*, secondo Duncan Fishwick, bisogna immaginare, prima e/o dopo la messa in scena dei *ludi*, processioni simili a quella descritta da Tacito (ann. 2,83,1) per l'immagine di Germanicus. Fishwick 1991, 532–566; Fincker/Tassaux 1992, 68 s.

65 CIL XIII 1769.

66 Rosso 2006, 141 s.

67 München (D), Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 10291, folio 178r.

68 Gros 1994.

69 Gros 1990, 382 s.; Monterroso Checa 2010.

70 Bonomi/Malacrino 2011; Cavalieri 2012, 138 s. con bibliografia precedente.

71 Suet. Tib. 14.

72 Da ultimo Asta 2015.

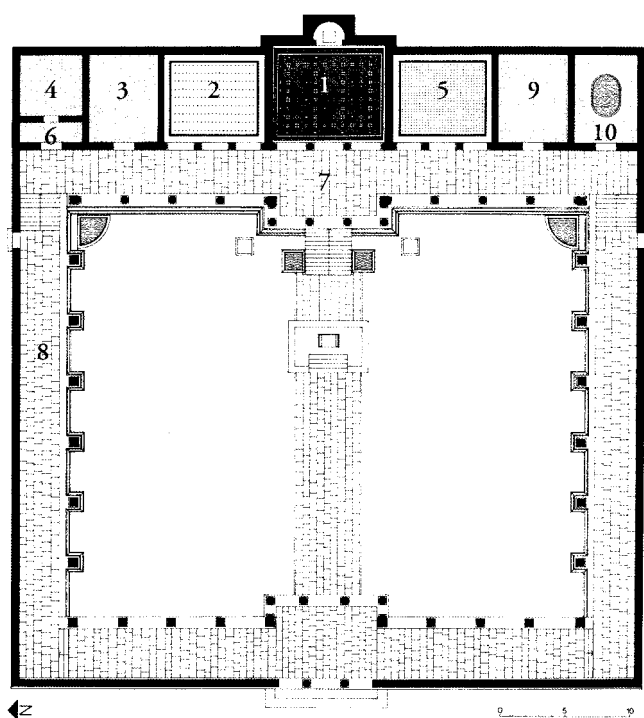


Fig. 3: Breno (I). Planimetria ricostruttiva del santuario di Spinera. Scala 1:400.

siva e la ricchezza scultorea⁷³ del santuario sorprendono per la vicinanza a modelli urbani (fig. 3), per di più esportati anche in contesto provinciale (si pensi al Cigognier ad Avenches), la presenza di un teatro non è contemplata: questo, invece, trova posto, insieme ad un anfiteatro, presso *Civitas Camunnorum*, capoluogo della regione. Da questi pur pochi dati – i santuari extraurbani della Cisalpina, pur con caratteristiche monumentali estremamente differenti, potendosi annoverare per difetto almeno ad un centinaio – è chiaro che il rapporto tra culto imperiale e territorio nel Nord Italia ebbe canali di diffusione e formule espressive diverse da quanto ipotizzato per i *sanctuaires ruraux* gallo-romani della *Gallia Comata*. Le diverse modalità e tempi della romanizzazione dei territori padani e alpini, evidentemente limitarono il teatro alla *parure* urbana, fermo restando che *images* imperiali, attestate dall'archeologia nel Lucio Vero di Marengo, vi potessero trovar posto così come in altri ambiti contestuali, quali sacelli, sedi di *collegia* etc.

Ancora nella prima metà del IV secolo, nel contesto della riformata *regio Tuscia et Umbria*, l'associazione tra culto imperiale e teatro è chiaramente attestata. Questo si evince da un eccezionale documento, il noto *rescriptum* di Spello (I)⁷⁴, fonte fondamentale per la storia sociale, religiosa e politico-amministrativa dell'Umbria del tempo. Nel testo, Costantino risponde positivamente alle richieste degli abitanti di *Hispellum* che chiedevano di celebrare nella loro città *ludi scaenici* e *munera gladiatoria* fino ad allora tenutisi a *Volsinii*. Tali spettacoli dovevano tenersi nel grandioso

santuario (più esteso di quelli di Palestrina [I] e Tivoli [I]) del *nomen* umbro, costituito da una serie di terrazze, sacelli e desinente in un grande teatro posto ai piedi del Monte Subasio (I) (fig. 4). Il complesso, posto a 1,5 km da Spello (località Villa Fidelia) ha restituito anche un anfiteatro e due sacelli *gemini* di cui uno interpretato come struttura legata al culto della *gens Flavia*; in effetti il rescritto stesso, che fa menzione di un'*aedes* al culto della famiglia di Costantino, fu rinvenuto nel XVIII secolo presso il sacello in questione⁷⁵. Al di là dei numerosi problemi interpretativi che pone il testo, e all'evidente assenza di *images* rinvenute *in situ*, è chiaro che il santuario, ancora nel IV secolo, fosse un importante centro politico-religioso della regione, intimamente legato all'omaggio imperiale.

Ad concludendum ... melius, ad continuandum

Al termine di queste pagine, offrire una sintesi interpretativa in merito al rapporto tra culto imperiale e teatro nell'ambito delle regioni studiate è un obiettivo difficile da conseguire sia per completezza che per omogeneità dei dati. Infatti, partendo da quelli archeologici in merito alle *images*/*eikónes* tra province occidentali e orientali non sono equiparabili: essi sono pochi, dispersi e provenienti da contesti molto vari; inoltre non sono quasi mai in connessione con il dato epigrafico, per altro, assai più presente e articolato in Oriente. Oltre a ciò, non aiuta la varietà e la specializzazione della terminologia greca e latina non sempre univoche e soggette a variazioni semantiche nel tempo.

Riteniamo che una questione fondamentale nello studio della componente religiosa dei teatri sia urbani che non e, di conseguenza, della loro valenza culturale, sia, da un lato, l'analisi dell'integrazione tra teatri e percorsi liturgico-processionali mediante le fonti epigrafiche e le planimetrie; dall'altro, lo studio di tutto l'apparato scultoreo dello spazio teatrale, ivi compreso quello che ivi era esposto in maniera non permanente. Ed è proprio questo il problema: se nell'utilissimo lavoro di Emmanuelle Rosso si offre un'esemplificata tripartizione dell'apparato scultoreo (lapideo) tra *statuae dicatae* (effigi consacrate), *ornamenta* (statue a natura decorativa) e *simulacra* (statue di culto)⁷⁶,

73 La statua di culto è stata identificata in una copia marmorea dell'Athena Hygieia, alta alle spalle 190 cm. Sul santuario di Breno (I) si veda Rossi 2010; sul teatro di Cividate Camuno (I), Mariotti 2004.

74 CIL XI 5265; ILS 705.

75 Coarelli 2001; Camerieri/Manconi 2012.

76 Rosso 2009, 89 s.

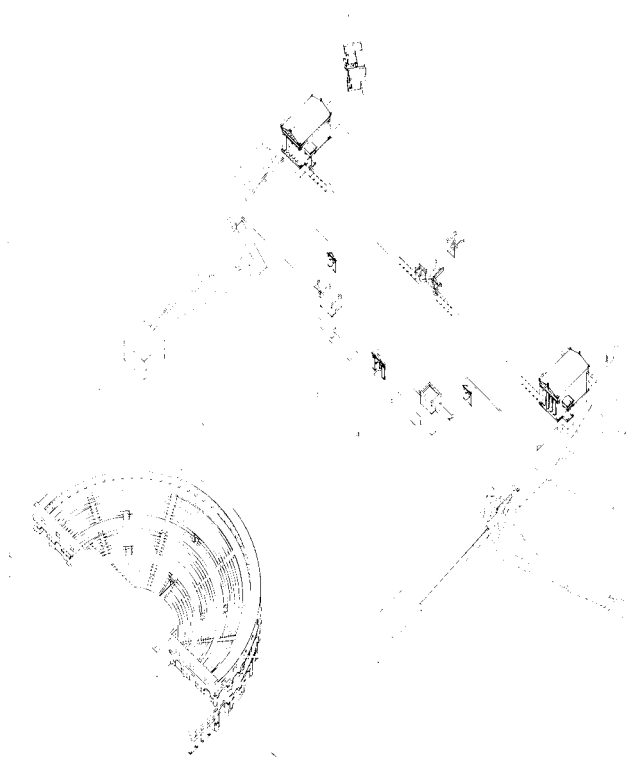


Fig. 4: Spello (I). Assonometria ricostruttiva del santuario presso Villa Fidelia in età imperiale. Il sacello della gens Flavia è ravvisabile nel tempio gemino sulla destra del foglio. Scala 1:400.

in quale categoria porre le *images* (nell'accezione di busti metallici trasportabili), se non in quest'ultima? È evidente un'intrinseca difficoltà nello studio di questi materiali, difficilmente conservatisi e spesso «ambigui» giacché utilizzati in contesti differenti, fatto che, in una religione ritualistica, ne poteva modificare la funzione e la natura⁷⁷. Purtroppo, quindi, essi non possono essere inseriti in un quadro interpretativo d'insieme dell'apparato scultoreo, condizione imprescindibile per poter ricostruirne il programma globale dello spazio teatrale e quindi la loro funzione. Tale *impasse* è parzialmente colmata solo dalle fonti. A tal riguardo abbiamo osservato come già Cassio Dione ricordi il rapporto esistente tra i *ludi Romani* celebrati nei *θέατρα* (*lato sensu*) e l'*imago* di Marcello: una formula rituale caratterizzata da una vera e propria processione che poi ritroveremo codificata in alcuni testi epigrafici tra I e III secolo in Grecia, Asia e Egitto, province in cui le celebrazioni avvengono (almeno negli esempi evocati) in diretto rapporto con un teatro; in tal senso, nonostante la non precisione contestuale dionea in merito a quello che per lungo tempo è stato considerato lo scenario privilegiato per gli onori al nipote, il *theatrum Marcelli*, l'idea di un Kulttheater pare trovare un suo fondamento concettuale così come già si esprimeva Quintiliano. Questo, ovviamente non significa, come spesso accade nel mondo antico, una codificazione

standard degli spazi per le feste ed i rituali, ma più articolate soluzioni. Tale, infatti, è il discorso per le Gallie ove, già tra Cisalpina e *Comata*, assistiamo ad una diversa contestualizzazione del teatro: nelle regioni del Nord Italia, infatti, questo edificio esiste in stretto rapporto contestuale con la città, risultando assente al di fuori d'essa. Tutt'altra situazione, invece, si può ricostruire per le *Tres Galliae* – la *Narbonensis* anche in tal caso risultando *Italia verius quam provincia* – ove una brillante, ma archeologicamente ed epigraficamente⁷⁸ ad oggi non confermata ipotesi di Myriam Fincker e Francis Tassaux, vede i teatri posti presso i santuari dei territori provinciali quali scenografie privilegiate per le cerimonie al culto delle *images*. A tal proposito, un dato archeologico da non sottovalutare ma neppure da ritenere quale chiave di lettura universale, è il vaso di Sains-du-Nord, il quale, attestando la presenza di busti verosimilmente imperiali nell'ambito di un cosiddetto *fanum* della *Belgica*, comunque, non ne riporta alcuna connessione con un teatro.

Inoltre, la persistenza del culto imperiale in rapporto al teatro – visto come ambito politico e religioso di *consensus* e dalle caratteristiche funzionali e culturali in relazione ma non sempre in dipendenza del tempio – attraversa i secoli risultando ancora vitale in età costantiniana, a Spello, nel Centro Italia. Di qui, appare chiaro che la devozione al sovrano costituisca una sorta di *Leitmotiv* nella diversità culturale dell'Impero, una devozione espressa in formule rituali certamente codificate a Roma e, di seguito, diffuse nelle province. Più complesso, invece, risulta comprendere come localmente la ritualità cerimoniale ufficiale potesse essere «declinata» nella sintesi del substrato culturale e religioso delle singole comunità provinciali. In tal senso l'archeologia, unitamente alle fonti letterarie ed epigrafiche sono, soprattutto per l'Occidente, avere di dati. È vero che ciò che non conserviamo non necessariamente non è esistito, ma per assimilare formule rituali, come quella esaminata per il teatro di *Gytheion*, a quanto avveniva nei santuari rurali gallo-romani, forse qualche dato ulteriore sarebbe utile, soprattutto se si considera il fattore varietà che caratterizza le province di Roma⁷⁹.

77 Zanker 2000.

78 Anche nella recente lista di iscrizioni repertoriata per le *Tres Galliae* e le *Germaniae*, in nessuna si precisano le modalità d'associazione tra culto e teatro e *simulacra*; Tardy 2009, 175 s.

79 Tardy 2009, 185–187.

Bibliografia

- AE*: L'année épigraphique (Paris 1888–).
- Arce 2010*: J. Arce, Roman Imperial Funerals in effigie. In: B. C. Ewald/C. F. Noreña (eds), *The emperor and Rome. Space, Representation, and Ritual*. Yale Class. Stud. 35 (Cambridge 2010) 309–323.
- Arena 2007*: P. Arena, Il Circo Massimo come microcosmo dell'Impero attraverso la ripartizione dei posti. In E. Lo Cascio/G. D. Merola (eds.), *Forme di aggregazione nel mondo romano* (Bari 2007) 31–48.
- Arena 2010*: P. Arena, Feste e rituali a Roma. Il principe incontra il popolo nel Circo Massimo (Bari 2010).
- Assenmaker 2010*: P. Assenmaker, La place du Palladium dans l'idéologie augustéenne: entre mythologie, religion et politique. In: I. Baglioni (ed.), *Storia delle religioni e Archeologia. Discipline a confronto* (Roma 2010) 35–64.
- Asta 2015*: A. Asta, Il santuario di Lova (Campagna Lupia). In: L. Malnati/V. Manzelli (eds.), *Brixia. Roma e le genti del Po. Un incontro di culture III-I sec. a. C.* (Prato 2015) 310 s.
- Aupert/Fincker/Tassaux 1998*: P. Aupert/M. Fincker/F. Tassaux, Agglomérations secondaires de l'Aquitaine atlantique. In: P. Gros (éd.), *Villes et campagnes en Gaule romaine* (Paris 1998) 45–69.
- Bejor 1979*: G. Bejor, L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea. *Athenaeum* 57, 1979, 126–138.
- Bonomi/Malacrino 2011*: S. Bonomi/C. Malacrino, L'edificio per spettacoli di *Fons Aponi*. Considerazioni a margine dei rilievi effettuati nell'area archeologica di viale Stazione/via degli Scavi. In: M. Bassani/M. Bressan/F. Ghedini (eds.), *Aquae Patavinae. Il termalismo antico nel comprensorio euganeo e in Italia* (Padova 2011) 29–55.
- Bouley 1983*: E. Bouley, Les théâtres culturels de Belgique et des Germanies. Réflexions sur les ensembles architecturaux théâtres-temple. *Latomus* 42, 1983, 546–571.
- Braemer 1968*: F. Braemer, Sculptures en métal battu et repoussé de la Gaule romaine et des régions limitrophes. *Rev. Arch.* 2, 1968, 327–354.
- Braemer 2004*: F. Braemer, Portraits romains en or. In: M. Fano Santi (ed.), *Studi di Archeologia in onore di Gustavo Traversari I* (Roma 2004) 159–172.
- Brodard 2006*: V. Brodard, D'autres bustes romains en or et en argent. In: Hochuli-Gysel/Brodard 2006, 96–103.
- Bröez 1987*: A. Bröez, Essai de synthèse des fouilles menées sur le «vicus» de Sains-du-Nord. *Rev. Nord* 272, 1987, 45–58.
- Camerieri/Manconi 2010*: P. Camerieri/D. Manconi, Le centuriazioni della Valle Umbra da Spoleto a Perugia. *Bollettino di Archeologia on line I*, Volume speciale, Poster Session 10, 2010, 1–39 (www.archeologia.beniculturali.it/pages/publicazioni.html).
- Camerieri/Manconi 2012*: P. Camerieri/D. Manconi, Spello. Villa Fidelia: il santuario, in Aurea Umbria. Una regione dell'Impero nell'era di Costantino. *Boll. Beni Culturali Umbria* 6, 2012, 293–294.
- Cavalieri 2001*: M. Cavalieri, I santuari extraurbani delle Tres Galliae e il loro territorio dalla conquista romana al IV sec. d. C. *Ostraka* 10, 2001, 25–57.
- Cavalieri 2005*: M. Cavalieri, Aedes (romano-provinciali delle Gallie). In: *ThesCRA IV* (2005) 155–158.
- Cavalieri 2007*: M. Cavalieri, Il culto imperiale nelle province galliche. L'immagine e il suo contesto religioso: santuari, templi e teatri. *Florentia. Stud. Arch.* 2, 2007, 213–256.
- Cavalieri 2012*: M. Cavalieri, Nullus locus sine genio. Il ruolo aggregativo e religioso dei santuari extraurbani della Cisalpina tra protostoria, romanizzazione e piena romanità. *Latomus* 335 (Bruxelles 2012).
- CIL*: *Corpus Inscriptionum Latinarum* (Berlin 1899–).
- Coarelli 2001*: F. Coarelli, Il rescritto di Spello e il santuario «etnico» degli Umbri. In: *Umbria Cristiana. Dalla diffusione del culto al culto dei santi. Secoli IV–X* (Spoleto 2001) 39–51.
- Coulon 1996*: G. Coulon, Argentomagus, du site gaulois à la ville gallo-romaine (Paris 1996).
- Degrassi 1939*: A. Degrassi, La dedica alla «Fortuna Melior» del Tesoro di Marengo. *Athenaeum* 17, 1939, 227–232.
- Dumasy/Fincker 1992*: F. Dumasy/M. Fincker, Les édifices de spectacle. In: L. Maurin (éd.), *Villes et agglomérations urbaines antiques du Sud-Ouest de la Gaule. Histoire et archéologie. Actes du 2^e Colloque Aquitania, Bordeaux, 13–15 septembre 1990*. Aquitania, Suppl. 6 (Bordeaux 1992) 293–321.
- Étienne 1985*: R. Étienne, Un complexe monumental du culte impérial à Avenches. *Bull. Assoc. Pro Aventico* 29, 1985, 5–26.
- Fincker/Tassaux 1992*: M. Fincker/F. Tassaux, Les grands sanctuaires «ruraux» d'Aquitaine et le culte impérial. *Mél. École Française Rome* 104, 1992, 41–76.
- Fishwick 1984*: D. Fishwick, Pliny and the Christians: The Rites ad imaginem principis. *Am. Journal Ancient History* 9, 1984, 123–130.
- Fishwick 1991*: D. Fishwick, The Imperial Cult in the Latin West. *Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire* 2/1. Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 108 (Leiden 1991).
- Fejfer 2008*: J. Fejfer, Roman Portraits in Context. Image and Context 2 (Berlin/New York 2008).
- Gonzales 1999*: J. Gonzalez, Tacitus, Germanicus, Piso and the tabula Siarensis. *Am. Journal Philol.* 120/1, 1999, 123–142.
- Gros 1987*: P. Gros, La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne. In: *L'Urbs. Espace urbain et histoire*. Coll. École Française Rome 98 (Rome 1987) 319–346.
- Gros 1990*: P. Gros, Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la péninsule ibérique. In: W. Trillmich/P. Zanker (Hrsg.), *Stadt-bild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit* (München 1990) 381–390.
- Gros 1994*: P. Gros, Les théâtres en Italie au I^{er} siècle de notre ère: situation et fonctions dans l'urbanisme impérial. In: *L'Italie d'Auguste à Dioclétien*. Coll. École Française Rome 98 (Rome 1994) 285–307.
- Gros 1996*: P. Gros, L'architecture romaine du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire. 1: Les monuments publics (Paris 1996).
- Gros 2009*: P. Gros, Les sanctuaires in *summa cavea*. L'enseignement des recherches récentes sur le Théâtre de Pompée à Rome. In: J.-Ch. Moretti (éd.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique* (Paris 2009) 53–64.
- Hochuli-Gysel 2006*: A. Hochuli-Gysel, Fonctions et usage du buste. In: Hochuli-Gysel/Brodard 2006, 88–93.
- Hochuli-Gysel 2008*: A. Hochuli-Gysel, Il busto di Marco Aurelio. In: J.-J. Aillagon (ed.), *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*. Catalogo della mostra di Venezia (Milano 2008) 82.
- Hochuli-Gysel/Brodard 2006*: A. Hochuli-Gysel/V. Brodard (éds.), Marc Aurèle. L'incroyable découverte du buste en or à Avenches. *Doc. Mus. Romain Avenches* 12 (Avenches 2006).
- IEph*: H. Wankel/H. Engelmann (Hrsg.), *Die Inschriften von Ephesos* (Bonn 1979–1984).
- ILS*: H. Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae* (Berlin 1862–1916, Nachdruck 1962³).
- Jullian 1920*: C. Jullian, *Histoire de la Gaule* 6: État moral (Paris 1920).
- Lahusen 1982*: G. Lahusen, Statuae et imagines. In: B. von Freytag/D. Mannsperger/F. Prayon (Hrsg.), *Praestant Interna. Festschrift für U. Hausmann* (Tübingen 1982) 101–109.
- Lahusen 2010*: G. Lahusen, *Römische Bildnisse: Auftraggeber, Funktionen, Standorte* (Mainz 2010).
- Letta 1978*: C. Letta, Le imagines Caesarum di un praefectus castrorum Aegypti e l'XI coorte pretoria. *Athenaeum* 56, 1978, 3–19.
- Mariotti 2004*: V. Mariotti (ed.), *Il teatro e l'anfiteatro di Cividate Camuno*. Scavo, restauro e allestimento di un parco archeologico (Firenze 2004).

- Monterroso Checa 2010:* A. Monterroso Checa, La scaenae frons en los teatros de Roma. Entre liturgia, formas y modelos. In: *Actas del Symposium Internacional celebrado en Cartagena los días 12 al 14 de marzo de 2009 en el Museo del Teatro Romano (Murcia 2010)* 15–55.
- Moretti 2009:* J.-Ch. Moretti (éd.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique* (Paris 2009).
- Nielsen 2002:* I. Nielsen, *Cultic Theatres and Ritual Drama. A Study in Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity* (Aarhus 2002).
- Niemeyer 1968:* H. G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser. Monumenta Artis Romanae* 7 (Berlin 1968).
- Oliver 1941:* J. H. Oliver, *The sacred Gerusia. Hesperia, Suppl.* 6 (Baltimore 1941).
- Oliver 1989:* J. H. Oliver, *Greek Constitutions of Early Roman Emperors from Inscriptions and Papyri* (Philadelphia 1989).
- Polito 2007:* E. Polito, Il rilievo del cavaliere nel Ricetto delle Iscrizioni degli Uffizi: nuove osservazioni. In: A. Romualdi (ed.), *Studi e Restauri, i marmi antichi della Galleria degli Uffizi* 2 (Firenze 2007) 63–87.
- Price 1984:* S. R. F. Price, *Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor* (Cambridge 1984).
- Riccardi 2002:* L. A. Riccardi, Military Standarts, images and the Gold and Silver Imperial Portraits from Aventicum, Plotinopolis and the Marengo Treasure. *Ant. Kunst* 45, 2002, 86–100.
- Riccomini 2013:* A. M. Riccomini, *Catalogo. 1.1: Un ritratto di discussa funzione: il busto di Lucio Vero*. In: E. Micheletto/G. Pantò (eds.), *Tesoro di Marengo* (Torino 2013) 31–34.
- Rossi 2010:* F. Rossi (ed.), *Il Santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra Protostoria ed età Romana* (Milano 2010).
- Rosso 2006:* E. Rosso, *L'image de l'empereur en Gaule romaine. Portraits et inscriptions* (Paris 2006).
- Rosso 2009:* E. Rosso, Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains. *Approche contextuelle et typologique*. In: Moretti 2009, 89–126.
- Russell/Wilson 1981:* D. A. Russell/N. G. Wilson (eds), *Menander Rhetor* (Oxford 1981).
- Scheid 1995:* J. Scheid, Les espaces cultuels et leur interprétation. *Klio* 77, 1995, 424–432.
- Schleiermacher 1966:* W. Schleiermacher, Zu den sogenannten Kulttheatern in Gallien. *Röm. Forsch. Niederösterreich* 5, 1966, 205–213.
- Seeck 1962:* O. Seeck (ed.), *Notitia dignitatum accedunt notitia urbis Constantinopolitanae et Latercula Provinciarum* (Frankfurt a. M. 1962).
- SEG:* *Supplementum Epigraphicum Graecum* (Amsterdam 1923–).
- Sena Chiesa 1998:* G. Sena Chiesa, Un pezzo eccezionale del tesoro di Marengo: il ritratto di Lucio Vero. In: L. Mercando (ed.), *Archeologia in Piemonte 2. L'età romana* (Torino 1998) 359–368.
- Tardy 2009:* D. Tardy, Les lieux de culte dans les édifices de spectacle gallo-romains. In: Moretti 2009, 175–188.
- ThesCRA:* *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* (Los Angeles 2004–2014).
- Trillmich 1989/90:* W. Trillmich, Un sacrarium del culto imperial en el teatro de Mérida. *Anas* 2/3, 1989/90, 87–102.
- Van Andringa 2000:* W. Van Andringa, Le vase de Sains-du-Nord et le culte de l'images dans les sanctuaires gallo-romains. In: W. Van Andringa (dir.), *Archéologie des sanctuaires en Gaule romaine* (Saint-Étienne 2000) 27–44.
- Van Andringa 2002:* W. Van Andringa, *La religion en Gaule romaine. Piété et politique (I^{er}–III^e siècle apr. J.–C.)* (Paris 2002).
- Vilvorder 2004:* F. Vilvorder, Les vases à bustes. In: R. Bruet/F. Vilvorder (eds.), *La céramique culturelle et le rituel de la céramique en Gaule du Nord (Louvain-la-Neuve 2004)* 11–16.
- Wilcken 1885:* U. Wilcken, *Arsinoitische Tempelrechnungen aus dem Jahr 215 n. Chr.* *Hermes* 20, 1885, 430–476.
- Zanker 2000:* P. Zanker, *Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom. Fragen und Anregungen für Interpreten*. In: A. H. Borbein/T. Hölscher/P. Zanker (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung* (Berlin 2000) 205–226.

Credito delle illustrazioni

Fig. 1:

Per gentile concessione di F. Vilvorder (Centre de recherche d'archéologie nationale – CRAN, UCL).

Fig. 2:

Da Riccomini 2013, 30.

Fig. 3:

Da Rossi 2010, 155 fig. 1.

Fig. 4:

Da Camerieri/Manconi 2010, 36 fig. 15.

«Glokalisierung»:

**Globale Ansprüche
lokal interpretiert**



The Theatre-Temple Complex at *Lepcis Magna*: Multiple dimensions of functionality or There's more than one way to act on the emperor

David L. Bomgardner¹

Zusammenfassung

In meinem Artikel stelle ich den Theater-Tempel-Komplex von Lepcis Magna vor. Nach einer kurzen historischen Einleitung werde ich einen Überblick über das eigentliche Theater geben und es mit anderen nordafrikanischen Theatern in Kontext setzen. Danach schildere ich in einem kurzen Abriss die Entwicklungsphasen und die Aufgabe des Theaters. Zudem werde ich die religiösen Aspekte der beiden Tempel untersuchen, die in den monumentalen Gesamtkomplex integriert waren, und das Bildprogramm der Skulpturen im Theater in Relation mit dem Kaiserkult setzen. Schliesslich stelle ich Überlegungen zu den verschiedenen Arten von Darbietungen an, die man im Theater erwarten konnte, und versuche ein solches Spektakel zu rekonstruieren.

Summary

My subject is the theatre-temple complex at Lepcis Magna, including a brief historical introduction, an overview of the theatre itself within the context of other North African theatres, and an outline of its phases of development and abandonment. I shall also investigate the religious aspects of the two temples incorporated into the monumental complex and the sculptural programme of the theatre in relation to the Imperial cult. Finally I shall consider the types of performances that one might have expected to see in the theatre with an attempt to reconstruct one such possible spectacle.

Introduction

When *Lepcis Magna* died, it died agonizingly slowly. Grain by grain the sand blew in from the desert and covered everything in a deep blanket of golden yellow (fig. 1). As a result there is an extraordinary degree of preservation here. Architectural components, inscriptions, and sculptural ornamentation survive almost completely, if not intact and *in situ*, then at least where they finally rested.

The devastating earthquake of AD 365 which ravaged public monuments, streets and even sewer systems, marked the beginning of the end². Indeed, by the second quarter of the 5th century (AD 425–450), the public squares and the major public buildings of *Lepcis Magna*/Lebda (LY) were being occupied by so-called squatter habitation. Evidence for the dramatic degradation of civic organisation is provided by excavation results from the theatre and its *quadriporticus* as well as from the Temple of Serapis. At all these sites there was evidence for substantial flooding from as early as the middle of the 5th century AD. The excavators concluded that the barrage dam system across the Wadi Lebda had fallen into disrepair, thus causing widespread

Résumé

Dans mon article je présente le complexe des temples et du théâtre de Lepcis Magna, avec une brève introduction historique, une vue d'ensemble du théâtre lui-même, replacé dans le contexte d'autres théâtres d'Afrique du nord, et je termine par un aperçu des phases de développement et d'abandon. On s'attache également aux aspects religieux des deux temples intégrés au complexe monumental, et au programme sculptural du théâtre en fonction du culte impérial. Enfin, on passera aux divers types de spectacles auxquels on a peut-être assisté au théâtre, avec une tentative de restitution possible d'un tel spectacle.

Riassunto

Il mio contributo si concentra sul complesso teatro-tempio di Lepcis Magna, proponendo una breve introduzione storica, un riepilogo contestuale dell'edificio teatrale rispetto ad altri teatri nord-africani ed infine un abbozzo delle sue fasi di sviluppo ed abbandono. Intendo inoltre esaminare gli aspetti religiosi dei due templi situati all'interno del complesso monumentale e il programma scultorio del teatro in relazione al culto imperiale. Da ultimo si ponderano i tipi di rappresentazione che avrebbero potuto aver luogo nel teatro e si cerca di ricostruire un tale spettacolo.

flash flooding³. Procopius, the 6th century Byzantine historian, records that, when Justinian's forces landed at *Lepcis Magna*, as part of the reconquest of North Africa from the Vandals, they found it largely deserted and covered in sand (AD 536)⁴. They only fortified a very small area around the

1 Visiting Research Fellow, University of Winchester, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Archaeology, dlb1626@virginmedia.com. PhD, FSA. – Ich möchte den Organisatoren dieses Kolloquiums für das Privileg und das Vergnügen danken, hier einen Vortrag halten zu dürfen. – I would also like to acknowledge the most generous help of Dr. Tom Morton, who read the final draft and made extensive extremely helpful comments and suggestions. Any errors that remain are exclusively my own.

2 Di Vita 1990a, 452 ff.

3 Mattingly 1995, 180 f.; Di Vita 1990b, 134 f. Others have interpreted this thick layer of mud as more probably due to a massive tsunami accompanying the catastrophic earthquake of AD 365 (see Kenrick 2009, 10 ff.).

4 Prok. aed. 6,4.



Fig. 1: Augustus Earle, «View of Part of the Ruins of Lepida, Barbary», watercolour, 1816.

harbour. When the Arabs came in the 7th century AD, they chose to settle farther up the coast to the west at Homs (al-Khums) with their major settlement at Tripoli (Tarabulus, in Arabic, formerly the Roman city of *Oea*). Thus one of the wealthiest cities of Roman Tripolitania perished and we have the extraordinary degree of preservation of Roman remains at *Lepcis Magna* that we see today.

***Lepcis Magna* in its geographical and historical context**

Roman Tripolitania extended along the thin, coastal zone from *Tacapae*/Gabès (TN) and *Gigthis*/Bouhrara (TN) in the west to *Sabratha* (LY), *Oea*/Tripoli (LY) and *Lepcis Magna* in the east and down to the string of oases in the Sahara upon which the *limes Tripolitanus* was anchored (fig. 2). Using elaborate and intensive water management systems, the province grew wealthy from its agricultural produce (principally, olive oil) and also from the trans-Saharan trade routes of exotic goods and animals⁵. Already in the Augustan era, *Lepcis Magna* was an extremely wealthy city. It probably reached the height of its prosperity during the Antonine era in the latter half of the 2nd century AD. However, even in the 3rd century AD, it managed a period of conspicuous expansion. Under the Emperor Septimius Severus, who was a native of *Lepcis Magna*, the city launched a major building campaign to commemorate its native son's ultimate success⁶.

The city of *Lepcis Magna* itself had many intriguing and unique features. It was still thoroughly Punic in nature even during the Augustan era. Its citizens spoke Punic in their daily lives and written documents were recorded in a neo-Punic script. Indeed early Roman inscriptions here are recorded in both Latin and neo-Punic. Its government was also Punic in nature, with two chief magistrates, called *suffetes* assisted by four junior officials, called *mahazim*⁷. Its patron gods were the Punic deities, Milk'Ashtart and Shadrappa, later syncretised with their Roman equivalents, Hercules and Liber Pater, respectively⁸.

The original Punic settlement was on the western bank of the Wadi Lebda at its mouth where a series of offshore islands formed enough protection for a harbour of sorts (fig. 3). During the Augustan era the city spread south and west from this original site. The Roman theatre, overlying a Hellenistic (5th/4th century BC) Punic cemetery, was dedicated in AD 1–2 and paid for by Annobal Rufus, a local *suffete* and major civic benefactor⁹.

From as early as the end of the 6th century BC, *Lepcis Magna* was probably the dominant partner among its sister Punic settlements of *Sabratha* and *Oea*. Together these three

5 Mattingly 1995, 3 f.; 155 ff.

6 Kenrick 2009, 93 ff.

7 IRT 2009, Chapter 3: *Lepcis* (*Lepcis Magna*), see also: http://inslib.kcl.ac.uk/irt2009/introductions/I3_lepcismagna.html.

8 Mattingly 1995, 118; 121; Quinn 2010, 57 and note 30.

9 IRT 2009, No 321 ff.

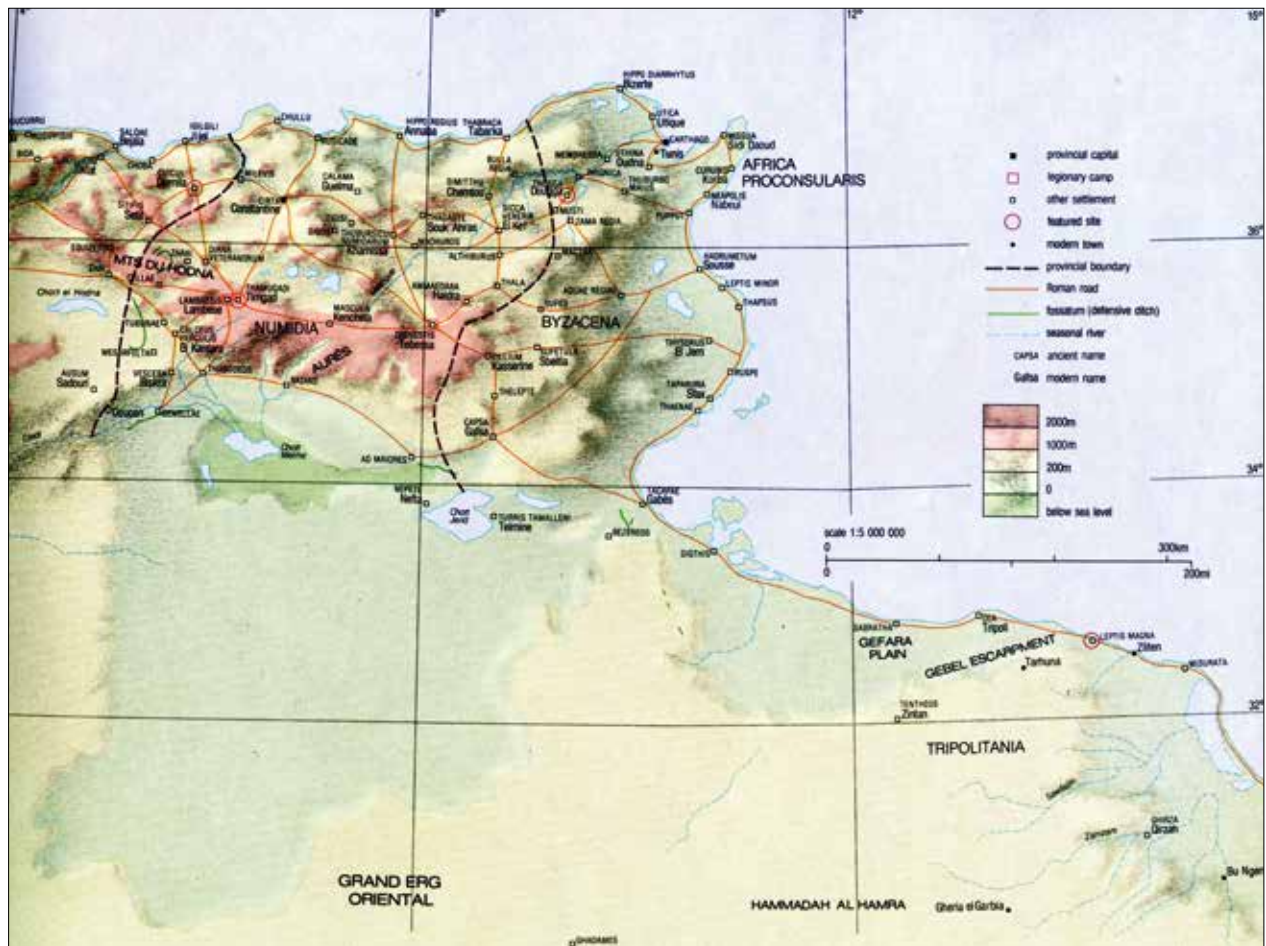


Fig. 2: Map of Roman Provinces of Numidia, Africa Proconsularis, Byzacena and Tripolitania.

cities formed the so-called *Emporia*, attached to the Carthaginian Empire. Under the Roman Empire these cities formed the major part of Tripolitania. Like its sister cities, *Lepcis* had the advantage of a harbour at the mouth of the Wadi LebDAH, but more importantly, it lay astride the shortest and most well-watered caravan routes to the interior of Africa.

The original settlement probably lay on the gently rising western bank of the Wadi LebDAH extending to the area around the *forum vetus*. Under the Carthaginian Empire, the tribute of one talent per day paid by these cities to *Carthago* reflects the degree of wealth and development here¹⁰. Following *Carthago's* defeat in the second Punic War, the Numidian king Masinissa took these cities as an extension of his own kingdom. However, during the Jugurthine War, *Lepcis Magna* sided with the Romans and was rewarded with the status of *civitas foederata*. From this time it started to issue its own independent coinage. The Punic deities Milk'Ashtart and Shadraba, the two divine protectors of *Lepcis Magna*, were depicted on these coins¹¹.

During the Civil Wars between Caesar and Pompey, when Caesar had defeated the Pompeian forces in Africa,

an annual fine of three million pounds of olive oil was imposed as punishment upon *Lepcis*. Scholars sharply disagree about whether the city mentioned here is *Lepcis Magna* or *Leptiminus/Lemta* (TN) on the southeastern coast of modern Tunisia. On the one hand, all of the other cities mentioned as suffering punishment under Caesar's cluster geographically about the southeastern littoral of modern Tunisia, which was the zone in which Caesar landed, engaged and defeated the Pompeian forces at the battle of *Thapsus/Ras Dimas* (TN). On the other hand, there are serious doubts about whether *Leptiminus* was economically highly developed enough by the mid-1st century BC to supply an annual fine of three million pounds of olive oil. The period of its main economic boom was the 2nd century AD onwards. In addition, the historical account of this campaign, the *Bellum Africanum*, portrays *Leptiminus* as an

10 Mattingly 1995, 50 ff.

11 Brouquier-Reddé 1992, 267 ff.

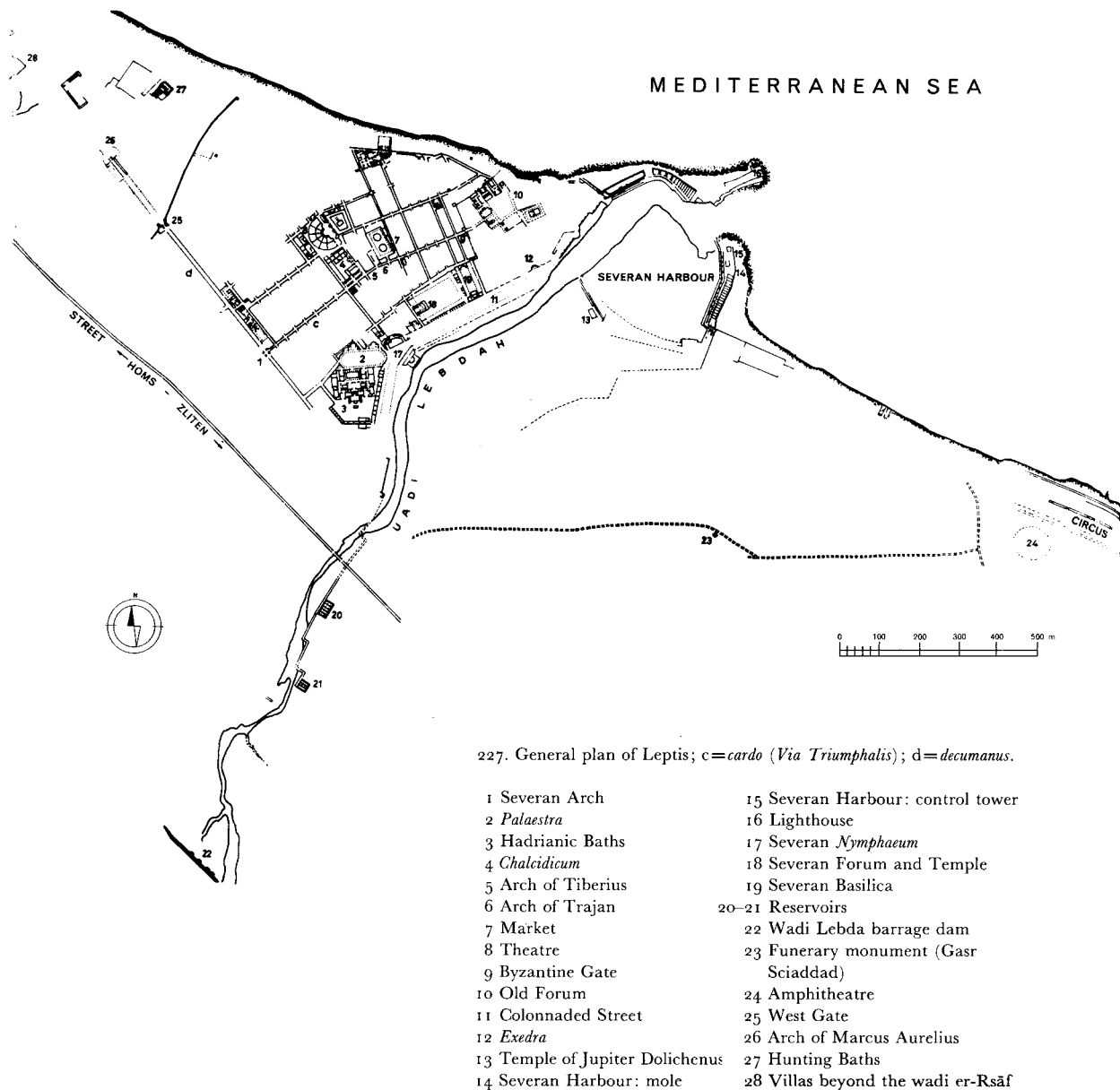


Fig. 3: Plan of Lepcis Magna.

ally of Caesar's, not an enemy¹². Thus, on balance, this fine was probably levied against *Lepcis Magna*, rather than *Leptiminus*. However, the debate still continues without resolution¹³.

Following Caesar's assassination in 44 BC and after more than a decade of bitter civil wars in 27 BC, Caesar's adopted son Octavian emerged triumphant. The citizens of *Lepcis* now chose to cultivate the favour of this new Augustus Caesar. From as early as 8 BC there were two *flamines divi Augusti* here¹⁴. In the *forum vetus*, a new temple to Rome and Augustus, among the earliest of its kind in the entire empire, was dedicated in AD 14–19¹⁵. The nearby *chalcidicum* was dedicated to the *Numen Augusti* in AD 11–12¹⁶. The

- 12 Ben Lazreg/Mattingly 1992, 60 with note 35, citing the historical evidence. The city of «*Lepcis*» together with the cities of *Thapsus*/Ras Dimas, *Hadrumetum*/Sousse and *Thysdrus*/El Djem, the last three lie within the southeastern region of modern Tunisia (see Le Bohec 2005, 49).
- 13 Bell. Afr. 97. The identification of *Lepcis Magna* with this historical document has been challenged. Most recently, e. g., Le Bohec 2005, 49 f., where *Leptiminus* is the object of this fine. On balance and upon reflection, the city of *Lepcis Magna*, seems most suited to fit the information available. However, the debate about this issue continues.
- 14 Mattingly 1995, 52.
- 15 IPT 22. For the temple complex on the north-western side of the *forum vetus*: Di Vita/Livadiotti 2005.
- 16 IRT 2009, No 324; Kenrick 2009, 118 ff. The name of the monument is preserved in the dedicatory inscription, however, its exact usage is uncertain, possibly «a monumental entrance or portico». It was dedicated to the Emperor Augustus; see further below, footnote 98.

massive stone-built theatre was dedicated to Augustus and completed by AD 1–2¹⁷. The Romano-Punic market was dedicated to Augustus in 8 BC¹⁸. An arch dedicated to *Augusta Salutaris* was erected in AD 30¹⁹.

Lepcis Magna continued to prosper, especially during the Flavian era. During the political turmoil of AD 69, the Year of the Four Emperors, *Oea* took advantage of the situation. Embittered over a long-festering territorial border dispute, it incited the Garamantes of the interior Fezzan region to attack its wealthier neighbour *Lepcis*. However, *Oea* had overplayed its hand. The Garamantes completely overran the territory of *Lepcis* and, in doing so, incurred the wrath of Rome. The Romans intervened on the side of *Lepcis Magna* and punished the citizens of *Oea*. The borders of its territory with *Lepcis* were resurveyed, much to the benefit of the Lepcitans. It now had the majority of the best agricultural hinterland in Tripolitania²⁰.

The Antonine era marked the height of *Lepcis*'s prosperity. The construction of an aqueduct system allowed the vast Hadrianic Baths to be built. In addition, the refurbishment of many of the largest public buildings with marble columns and marble ornamentation are examples of this wealth. Under its native son, the Emperor Septimius Severus, *Lepcis* experienced its last major surge of a building project on a truly colossal scale. An entire new monumental quarter of the city was added. This sector incorporated a new *forum* and *basilica* complex, including a temple to the *Gens Septimia*, a colonnaded street and a monumental *nymphaeum*, an unexcavated bath complex, a much enhanced, enclosed harbour and an immense *quadrifrons* marble arch²¹. However, *Lepcis* was not able to sustain this degree of financial commitment and slowly began to fade out of the mainstream of Imperial history. By the end of the 4th century AD, after the series of damaging earthquakes (AD 306–310 and AD 365) that left *Lepcis Magna* severely disrupted, its inhabitants were starting to live in squatter slums among the abandoned ruins of a once great metropolis of the Roman world²².

The theatre and its architectural elements

The Roman theatre at *Lepcis Magna* is uniquely important (fig. 4; 5). It is among the earliest permanent stone theatres in North Africa²³ and it contains architectural, epigraphical and sculptural evidence for both a temple dedicated to *Ceres Augusta* and another temple consecrated to the *Di Augusti* (the deified emperors). So the Imperial cult is well attested at this place. The theatre is also important for the complete record of its excavation, detailing the phases of its construction, abandonment and reuse as a nucleus for squatter habitation²⁴.

As Table 1 shows²⁵, the theatre at *Lepcis Magna* nestles amongst those of North Africa's other provincial capitals:

Table 1: Ranking of North African theatres by surface area/seating capacity (data from Sear 2006, 271–301 under individual theatre entries); DLB est. = David L. Bomgardner estimated).

Ranking	Location	Surface area	Seating capacity
1 st	Utica (Republican theatre)	c. 4750 m ²	c. 9000 (DLB est.)
2 nd	Carthago	c. 4250 m ²	c. 8100 (DLB est.)
3 rd	Ptolemais	c. 3630 m ²	c. 6900 (DLB est.)
4 th	Utica (imperial theatre)	c. 3540 m ²	c. 6700 (DLB est.)
5 th	Sabratha	c. 3370 m ²	c. 5200–6450
6 th	Iol Caesarea/Cherchel	c. 3180 m ²	c. 6100 (DLB est.)
7 th	Lepcis Magna	c. 3010 m²	c. 5500–6800
8 th	Hadrumetum/Sousse	c. 2210 m ²	c. 4200 (DLB est.)
9 th	Tipasa	c. 2090 m ²	c. 4000 (DLB est.)
10 th	Simmithu/Chemtou	c. 1710 m ²	c. 3300 (DLB est.)
11 th =	Ammaedara/Haidra	c. 1660 m ²	c. 3200 (DLB est.)
11 th =	Cyrene (Myrtusa theatre)	c. 1660 m ²	c. 3200 (DLB est.)
13 th	Thamugadi/Timgad	c. 1590 m ²	c. 3000 (DLB est.)
14 th	Cuicul/Djemila	c. 1510 m ²	c. 2800–3500
15 th	Thugga/Dougga	c. 1580 m ²	c. 2550–3150
16 th =	Uthina/Oudna	c. 1410 m ²	c. 2700 (DLB est.)
16 th =	Bulla Regia	c. 1410 m ²	c. 2700 (DLB est.)
16 th =	Thelepte/Hr. Houri	c. 1410 m ²	c. 2700 (DLB est.)
19 th	Sufetula/Sbeitla	c. 1370 m ²	c. 2600 (DLB est.)

17 IRT 2009, No 321–323.

18 IRT 2009, No 319.

19 IRT 2009, No 308. The location of this monument, no longer visible, was probably just north of the later Severan *quadrifrons* arch (Kenrick 2009, 90).

20 Tac. hist. 4,50; Mattingly 1995, 53 ff.; Bénabou 1976, 101 f.

21 Kenrick 2009, 87 ff. The identification of the great temple within the Severan *forum-basilica* complex is uncertain. Another conjecture is that it may have been dedicated to the gods Milk'Ashtart/Hercules and Shadrappa/Liber Pater (Kenrick 2009, 104 f.). For the context of Severan urban development, see Wilson 2007 and Sears 2011, 80 ff.

22 Kenrick 2009, 10 ff.

23 The early Republican theatre at *Utica* (TN) has not survived and its very location is still debated. However, Juba II's early Augustan theatre (c. 25–15 BC) at *Iol Caesarea/Cherchel* (DZ), his provincial capital, has survived and has been studied and published (Sear 2006, 271 f.; Golvin/Leveau 1979, 832 ff.).

24 Caputo 1987.

25 The method used to calculate a first approximation for the seating capacity of these theatres is derived from Frank Sear's more accurate and detailed estimates. Essentially, the method consists of establishing a parameter for individual seating room. This is done as follows: First, the overall area of the theatre is determined by the formula: $A = ([D/2]^2 \times \pi)/2$, where A = the overall surface area of the theatre and D = the overall diameter of the theatre. Next, the total surface area of the individual theatre is divided by the average of the seating estimate determined by Frank Sear for that monument. This produces a rough estimate of the amount of space per person allocated in this monument. These seating allocations range from 0,48 m² per person (*Cuicul*), 0,49 m² per person (*Lepcis Magna*), 0,55 m² per person (*Thugga*), to 0,58 m² per person (*Sabratha*). The average value for these four theatres is 0,525 m² per person. This value was then used to determine very approximate values



Fig. 4: Colour overview of theatre.

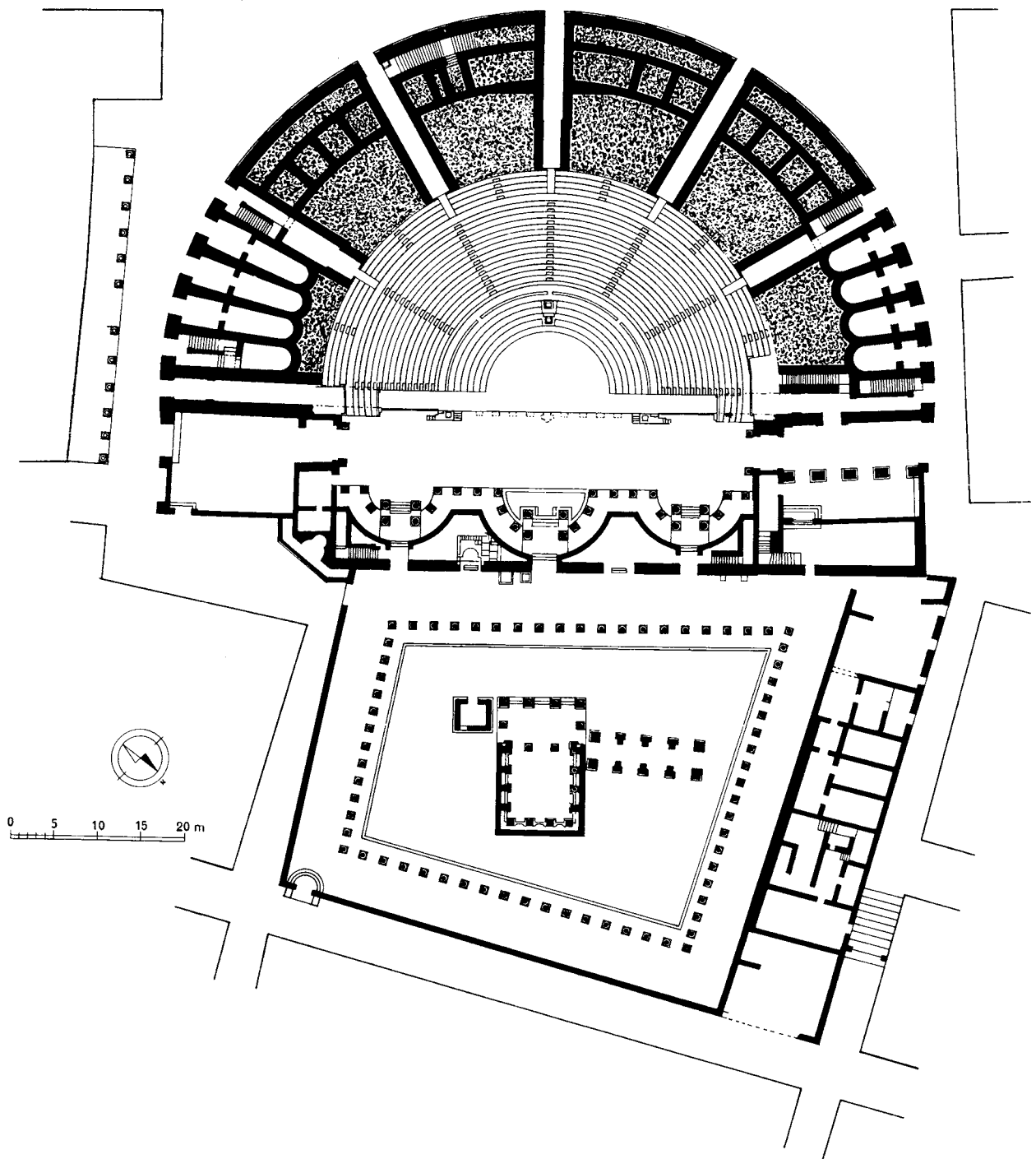


Fig. 5: Plan of theatre complex.

25 (Continued)

for seating capacities for the other theatres by dividing the overall surface area by 0,525 m² per person.

This method was chosen for its simplicity and results that are close approximations for seating capacity to the more precise method detailed as follows.

A more rigorous method would have been to calculate the actual seating area by subtracting the area of the *orchestra* from the total

area of the semicircle of the theatre in front of the stage. The seating estimate figures used in Table 1 fall within roughly 5% of those obtained using the more precise method of calculation. Another reason for utilising the more general method of calculation was that sometimes there were no data available for the diameters of the *orchestra* of individual monuments, which meant that no accurate calculation of the area of the *orchestra* was possible.

Table 2: Lepcis Magna, theatre, principal data. *: This figure is approximately accurate, for say the 2nd century AD, if one assumes the population of ancient Carthage was c. 200 000 (David Mattingly, personal communication, March 2014).

overall diameter	87,6 m
orchestra	24,8 m
bisellia	6 steps for <i>bisellia</i>
ima cavea	14 rows (each 0,31 m high × 0,67 m deep) in 6 <i>cunei</i>
media cavea	16 rows (each 0,31 m high × 0,65 m deep) in 12 <i>cunei</i>
summa cavea	5 rows in ? <i>cunei</i> Temple to <i>Ceres Augusta</i> in centre
porticus	width = 2,9 m (incl. columns) ht. columns = 2,25 m
seating capacity	c. 5500–6800 spectators
civic Population	c. 100 000*
scaenae frons	total ht. = c. 21,67 m (estimated) 3 storeys: Corinthian order
porticus post scaenam (quadriporticus)	granite columns, ht. 5,15 m Temple to <i>Di Augusti</i> in centre

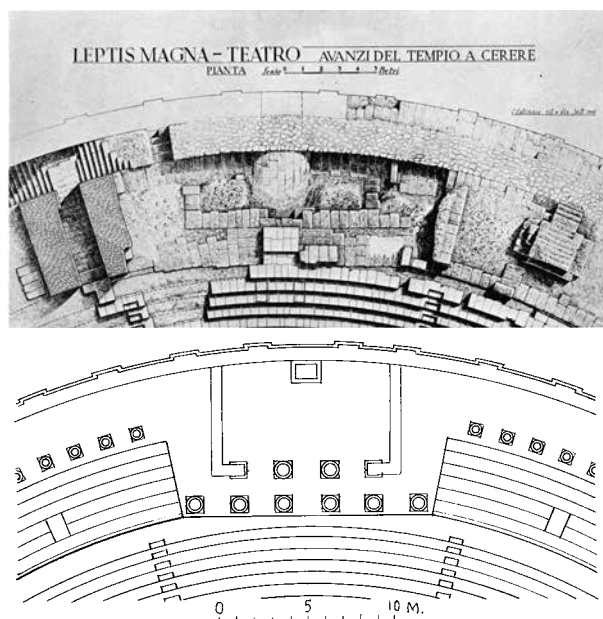


Fig. 6: Temple plan atop theatre cavea.

Utica (Africa Vetus), *Carthago* (Africa Proconsularis), *Ptolemais* (Cyrenaica), *Iol Caesarea* (Mauretania Caesariensis) and *Hadrumetum* (Byzacena)²⁶. It is close in proportions (Table 2)²⁷ to its near contemporary construction at *Iol Caesarea* (25–15 BC)²⁸, as you might expect from two of the earliest stone theatres in North Africa.

First major phase of construction: Augustan era (Table 3)²⁹

In its original Augustan phase, the theatre was built incorporating a local hillside into which the *orchestra* and lower parts of the *cavea* were dug. The upper portions of the *cavea* were supported upon fill, stabilised within a massive retaining drum of masonry, thus it is an example of the so-called *theatrum exaggerandum* type³⁰. The *scaenae frons* is a continuing source of scholarly debate. In Frank Sear's opinion, the original *scaenae frons* would not have been curvilinear, as it exists today, but would have been rectilinear, with rectangular niches for each of its three traditional stage doors, as befits an early Augustan theatre. Its *columnnatio* originally consisted of sandstone columns coated with stucco to resemble marble. The *orchestra* was plastered and painted to look like marble revetment, over and over again, twelve times in all³¹. A *porticus post scaenam* (*quadriporticus*) was constructed directly behind the *scaenae frons*. However, its earliest phase of construction was eradicated by the later Severan alterations to its structure (see below).

Second major phase of construction: Julio-Claudian additions

Although the temple consecrated to *Ceres Augusta* was not dedicated until AD 35–36³², it is clear from the architectur-

al layout of the façade and the staircase leading to the temple, built into its fabric, that this feature was planned *ab initio* (fig. 6). The temple was prostyle hexastyle with two cipollino and six granite columns of the Corinthian order³³. In addition, a temple consecrated to the *Di Augusti*

26 Only *Sabratha's* theatre seems anomalous in Table 1. However, the 2nd century AD monument at *Sabratha* may have been intentionally and disproportionately large as a bid to outdo neighbouring *Lepcis Magna's* Augustan theatre. Inter-city rivalry was a dominant motivation in the planning and execution of civic monuments, a never-ending series of one-upmanship moves among neighbouring rivals.

27 Sear 2006, 281 f.

28 Its *cavea* was 90 m in diameter; the *orchestra* was c. 22 m in diameter. However, structurally they differed in that the Cherchel theatre had its upper seating supported upon vaulted substructures, whereas the *Lepcis Magna* theatre's *summa cavea* was supported upon geologic fill held in place by stout external retaining walls (Sear 2006, 271 f.).

29 Sear 1990 and Sear 2006 with supplementary data from Di Vita 1990b. This short summary of the phasing of this monument is not the final word on this subject. New analyses of excavation data and structural comparisons with the general chronological development of the Roman theatre may well alter details of this proposed phasing.

30 Sear 1990, 377.

31 Sear 2006, 281.

32 IRT 2009, No 269.

33 On the balance of probabilities, these columns were added during the Severan era, at the same time as granite columns replaced the original colonnade of the *quadriporticus*. The original columns of this temple were probably stucco-coated sandstone the same as for the other early phases of this theatre (Caputo 1987, 61 ff.). This interpretation of the monument may change with further study and analysis.

Table 3: Lepcis Magna. Phasing of the theatre.

Phase	Dating	Details
Phase I: Pre-construction Punic tombs	Hellenistic: 5 th /4 th century BC	Rock-cut tombs beneath later <i>cavea</i> .
Phase II: Initial construction	AD 1–2 (IRT 2009, No 321–323)	Limestone columns covered with stucco; rectilinear (?) <i>scaenae frons</i> ; painted plaster <i>orchestra</i> .
Phase IIIa: Addition of Temple to Ceres Augusta	AD 35–36 (IRT 2009, No 269) Tiberian	Centre of <i>summa cavea</i> beneath portico.
Phase IIIb: Addition of Temple to <i>Di Augusti</i>	AD 43 (IRT 2009, No 273) Claudian	Centre of <i>quadriporticus</i> .
Phase IV: Renovations to <i>ima cavea</i> and <i>orchestra</i>	AD 91–92 (IRT 2009, No 347) Domitianic	Six new <i>gradus</i> (for <i>bisellia</i>); podium remodelled and altar added.
Phase V: Rebuilding of the <i>scaenae frons</i>	AD 156 (IRT 2009, No 372) Antoninus Pius	New curvilinear (?), marble <i>columnatio</i> , marble revetment.
Phase VI: Alterations to <i>quadriporticus</i> (and temple of <i>summa cavea</i>)	Severan	Granite colonnade added to <i>quadriporticus</i> and to Temple of Ceres Augusta.
Phase VII: Restorations	Constantius II and Constans AD 340–350 (IRT 2009, No 470)	Unspecified repairs due to «old age» of structure.
Phase VIII: Abandonment	AD 365 to mid-5 th century AD	Silting layers from flash flooding.
Phase IX: Reoccupation	Between first half 5 th century and AD 536	Three sub-phases of occupation in both theatre and <i>quadriporticus</i> .

was added to the courtyard of the *porticus post scaenam* in the Claudian era (AD 43)³⁴. This temple was aligned on the same axis as the Temple of *Ceres Augusta*, an obvious attempt to link both of these structures and their religious contexts with that of the theatre itself.

Third major phase of construction: Flavian alterations

According to Antonino Di Vita, a major earthquake in the late Neronian era caused considerable structural damage at both *Sabrattha* and *Lepcis Magna*³⁵. In the late Domitianic era³⁶, a complete alteration of the zone of the theatre below the *ima cavea* was undertaken perhaps needed because of damage by earthquake. A new *pluteus*, which separated the *ima cavea* from the six broad tiers for the *bisellia* around the perimeter of the *orchestra* was added in limestone from Ras el-Hammam. Upon this *pluteus*, the dedicatory inscription was inscribed (cf. note 36). In addition the six broad *gradus* reserved for the *bisellia*, bordering the *orchestra* were refaced. The *orchestra* itself was paved in limestone and an octagonal altar³⁷, perhaps dedicated to *Liber Pater Augustus*, was added in the centre of this limestone paving³⁸.

Fourth major phase of construction: Antonine alterations

The *scaenae frons* and the front of the *pulpitum* were completely refashioned in costly varieties of marble. The *columnatio* of the *scaenae frons*³⁹ was replaced with marble columns and marble slabs now revetted the wall behind the *columnatio*. In addition the front of the *pulpitum* was completely redesigned: the original *exedrae* were now replaced with niches revetted by precious marble slabs and in the centre there was a trilobed niche with a narrow stairway

leading up to the stage. At either end of the *pulpitum* were niches that contained marble statues of the Dioscuri and beside them herms, one of Hercules, the other of Liber Pater. The *orchestra* almost certainly was repaved in marble at this time. A. Di Vita also thinks that the frieze and cornice of the portico of the *quadriporticus* received a facelift in marble⁴⁰.

Fifth major phase of construction: Severan alterations⁴¹

According to A. Di Vita, the unusual quadruple ambulatory honorary base («*quadruplici base onoraria transitabile*») was added to the northwestern side of the Temple of the *Di Augusti* during this period⁴². In addition, the colonnade of the *quadriporticus* was replaced by granite columns and statues of the Severan Imperial household were added within the sides of the portico itself.

34 IRT 2009, No 273.

35 Di Vita 1990a, 425 ff.

36 IRT 2009, No 347: AD 91–92.

37 IRT 2009, No 318: AD 92.

38 Di Vita 1990b, 141 f. Caputo 1987, 66 ff., for suggestion that the altar may have been originally dedicated to *Liber Pater Augustus*.

39 IRT 2009, No 534: AD 157–158. It was dedicated when Lucius Hedius Rufus Lollianus Avitus was proconsul. See now also AE 1952, 57 f. No 177, for the amended dating of the proconsulship of Lollianus Avitus to AD 157–158.

40 Di Vita 1990b, 138 ff.

41 Di Vita 1990b, 138.

42 Caputo 1987, 130; Di Vita 1990b, 138; labelled «Janus» on fig. 1 of Sear 1990, 377. Kenrick 2009, 121, interprets this feature as the basis for a «bizarrely outsized sculpture (presumably a *quadriga*) dedicated to the Severan family».

The *summa cavea* of the theatre was remodelled now. The Augustan inscription on the cornice of the crowning portico of the *cavea* was covered over by a mosaic revetment. The stucco-coated limestone columns of this colonnade were replaced by grey granite and cipollino columns on white marble bases.

The *scaenae frons* received many dedications and honorary statues, including the colossal portrait bust of Septimius Severus. In addition that part of the *quadriporticus* that lay directly behind the *scaenae frons* gathered a similar variety of honorific adornments⁴³.

The external façade and paving were repaired using yellow limestone («calcare giallo») from Wadi Zennad⁴⁴.

Sixth major phase of construction: 4th century alterations

Antonino Di Vita describes the devastating impact of two major earthquakes (AD 306–310 and AD 365) upon the theatre and other public and private monuments of *Lepcis Magna*. Repairs to the marble cornice and frieze of portions of the *quadriporticus* have been dated stylistically to the 4th century AD⁴⁵. A fragmentary inscription from the joint reign of Constantius II and Constans (AD 340–350), discovered in the theatre, records the need for unspecified repairs to the theatre due to old age⁴⁶. Whether this repair was necessitated or simply exacerbated by the earthquake at the start of the 4th century AD is unknown. The later earthquake (AD 365) brought down the northern portico of the *quadriporticus*, the crowning colonnade of the *summa cavea*, and at least part of the *columnatio* of the *scaenae frons* and it probably caused the destruction of the cult statue of *Ceres Augusta*⁴⁷.

The religious aspects of the theatre-temple complex and its decoration

In the Temple of *Ceres Augusta* atop the *summa cavea*, a larger than life size cult statue of *Ceres-Tyche Augusta* occupied the *cella*⁴⁸. The statue is identified by the dedicatory inscription, a *tabella ansata*, which adorned the architrave of the colonnade: CERERI AUGUSTAE SACRUM⁴⁹.

Sacred to Ceres Augusta/Caius Rubellius Blandus, consul, pontifex (Roman priest), proconsul, dedicated (this); Suphunibal, adorer of her city, wife of Annobal Ruso, organised its construction at her own expense.

As tempting as the idea is, Suphunibal herself was probably not a priestess of Ceres⁵⁰. It is perhaps significant that the cult of Ceres is only attested in this one temple at *Lepcis*. Obviously the goddess Ceres was important to Suphunibal and her husband Annobal Ruso [Rufus?]. Suphunibal also paid for this shrine with her own money, an important

example of female financial independence and exceptional personal wealth in the ancient world.

Some scholars think that the cult statue has the facial features of Livia, the wife of Augustus (fig. 7)⁵¹. The proponents of identification with Livia emphasise that from AD 14 she became the priestess of the deified Augustus. The cult statue bears a garland (*vitta*) of vegetation, indicating its status as a priestess. The cult statue also bears a turreted mural crown characteristic of the iconography of Tyche/Fortuna and Cybele⁵². Giacomo Caputo and Gustavo Traversari would argue that we have here a conflation of Livia, priestess of the Imperial cult of the deified Augustus, together with the attributes of the goddesses Ceres/Demeter and Tyche/Fortuna⁵³. The fact that there was a temple dedicated to Cybele in *Lepcis Magna* (by AD 72), which was among the earliest such structures in the western Empire, should, I think, rather lead us to an association with the mural crown of Cybele in this cult figure, or perhaps a dual association with both Cybele and Tyche/Fortuna⁵⁴. In any case the cult indicates the close linkage between the Imperial cult and the religious life of this theatre.

The religious life of *Lepcis Magna*, as studied by Véronique Brouquier-Reddé, was dominated by cults introduced either directly from Phoenicia (e. g., the cults of Milk'Ash-tart and Shadrappa, its patron deities) or by Greeks from the Orient or Egypt (e. g., the cult of the Magna Mater by AD 72 or the cult of Serapis). The deliberate choice of a temple dedicated to the cult of Ceres is therefore intriguing. Only one other dedication to Ceres in Tripolitania is recorded; it is also in this theatre, in its western basilica, and is dedicat-

43 Caputo 1987, 130. Di Vita 1990b, 138, thinks that few of the statues known from their inscribed bases in the *quadriporticus* were recovered because they may have been made of bronze. The recovery of cast metal was often an objective in the early medieval period, when people were searching through Roman ruins for it. Sear 2006, 281 f., postulates that a twice life size portrait bust of Septimius Severus/Hercules (Caputo/Traversari 1976, 98 ff. No 77 pl. 85 ff.) may have been placed above the *valva regia*. This identification is not universally accepted, e. g., it is rejected by Anna M. McCann (McCann 1968, 191).

44 Di Vita 1990b, 138.

45 Di Vita 1990b, 137.

46 IRT 2009, No 470: [... uet]ustatis absum[pt]...].

47 Di Vita 1990b, 136 f.

48 Caputo/Traversari 1976, 76 ff. No 58.

49 IRT 2009, No 269: Cereri Augustae sacrum/C(aius) Rubellius Blandus co(n)s(ul) pont(ificex) proco(n)s(ul) dedic(auit) Suphunibal ornatrix pat[ria]e Annobalis Rusonis d(e) s(ua) p(ecunia) f(aciendum) c(urauit).

50 Hanson 1959, 59 f., conjectured that this Suphunibal was a priestess of Ceres; an idea that Caputo 1987, 56 f., has strongly rejected.

51 For other examples of the identification of Livia with Ceres, see Spaeth 1996, 169 ff.

52 LIMC VIII, s. v. «Tyche» and «Kybele»; see also Verg. Aen. 6,785 ff., for the iconography of a turret-crowned Cybele representing *urbs Roma*.

53 Caputo/Traversari 1976, 76 ff. No 58.

54 Brouquier-Reddé 1992, 73 ff., *Lepcis Magna*, temple 1.



Fig. 7: Cult statue of Ceres Augusta.

ed to *Ceres lucifera*⁵⁵. The cult of the Cereres, including both mother and daughter, was widespread throughout much of the rest of Roman North Africa. The cult of Ceres at *Lepcis*, alone, without her daughter Proserpina, is unusual⁵⁶.

Ceres is the Roman syncretism for the Greek goddess Demeter. As such there are potential linkages with the Eleusinian Mysteries. It is well known that many emperors were initiated into the Eleusinian Mysteries, including Augustus himself, and particularly during the Antonine period, most notably Antoninus Pius and Marcus Aurelius, who proved great benefactors to Eleusis⁵⁷.

In Book 11 of Apuleius, *The Golden Ass* or *Metamorphoses*, the author tells us that another name for the Great Goddess Isis was Ceres⁵⁸. A fragment of a marble sculpture

was found at the bottom of the *cavea* in the theatre, a hand with a serpent entwined about its wrist. G. Traversari links this object with Oriental cult practices and especially the cult of Isis. He reports that another such hand was found at the sanctuary of Isis in Pompeii⁵⁹. However, Ceres herself is sometimes depicted enthroned with a snake bracelet entwined about her wrist⁶⁰.

Ceres has also been linked in mythology with the cult of Cybele, the Magna Mater. As mentioned earlier, there was a very early temple of Magna Mater (by AD 72) here at *Lepcis*⁶¹. Like Tyche, Cybele is often represented as wearing a mural crown.

The discovery of a seated statue of Hadrian's wife, the empress Vibia Sabina, dressed as Ceres-Venus in the theatre should reinforce the mythological connections between the cults of Ceres and Venus⁶². George Mylonas, in his monograph on Eleusis and the Eleusinian Mysteries, recounts that both Faustina the Elder, wife of Antoninus Pius, and Sabina, wife of Hadrian, were given the ceremonial name of *neā Demeter*⁶³. V. Brouquier-Reddé has observed that the cult of Venus at *Lepcis Magna* is that of the Middle Eastern deity Astarte, rather than the Venus of Paphos or Eryx. There are, nonetheless, echoes here in the religious syncretisms of the Empire of the genealogy of Caesar and the gens Julia, which claimed the goddess Venus as its *progenitor*⁶⁴.

In Barbet Spaeth's monograph «The Roman Goddess Ceres» she emphasises the goddess's role as presiding over rites of passage (for individuals) and rites of intensification (for societal groups). These represent B. Spaeth's so-called «liminal/normative functions». That is, transitions from one social state via a phase as an outcast to another, re-integrated state, i. e., a metamorphosis. Such a series of transformations may be seen in the Eleusinian Mysteries in the metaphor of the planting of the seed, the death of the seed, the rebirth and growth of the seed⁶⁵. The concepts of liminality and transition/metamorphosis may be applied here at *Lepcis Magna*. The dedication of a temple to Ceres at the beginning of the 1st century AD may have been associ-

55 IRT 2009, No 270.

56 Brouquier-Reddé 1992, 309 ff. Hanson 1959, 63, has conjectured that a shrine to Ceres lay at the top of the *summa cavea* of the theatre at *Thamugadi*/Timgad (DZ).

57 Suet. Aug. 93; Mylonas 1961, 155 ff.

58 Apul. met. 11,5.

59 Caputo/Traversari 1976, 117 f. No 110.

60 De Angeli 1988, No 108, from *Aricia*/Ariccia (I).

61 Brouquier-Reddé 1992, 73 ff., *Lepcis Magna*, temple 1; IRT 2009, No 300: fragmentary dedicatory inscription of this temple, giving a date of AD 72.

62 Caputo/Traversari 1976, 89 ff. No 68.

63 Mylonas 1961, 155; 178 f.

64 Brouquier-Reddé 1992, 313.

65 Spaeth 1996, 51 ff.

ated with the hopes for the political rehabilitation of *Lepcis*, from the status of a city under Roman punishment by Caesar of three million pounds of olive oil a year to that of a city redeemed and reinstated in the good graces of Rome under the blessings of the new Caesar, Augustus, under whom the sanctuary was already planned, as we could see above. Additionally, there is also the possibility of another level of significance: the «intensification» from a deeply Punic society and administrative system at *Lepcis Magna* to that of a new polity of co-operation with Rome, a Latin-speaking, more Romanized style of society and government. Indeed, one of the three dedicatory inscriptions of the theatre at *Lepcis* represents this fusion vividly⁶⁶. The inscription is bilingual, Latin and neo-Punic, emblazoned with a prominent logo, the *dextrarum iunctio* (clasped right hands), symbolic of a resolution of a state of tension between two conflicting factions to one of concord⁶⁷.

Tyche figures are usually seen as the personification of a city itself. The cult figure of Ceres/Tyche Augusta would therefore represent the city itself in its aspect as being renowned for its fecundity and agricultural prosperity. The dedicatory inscription identifies the goddess as Ceres Augusta, thus underlining the close associations between *Lepcis Magna*, Ceres, the goddess of agricultural fertility, and the cult of the emperors and their families⁶⁸.

V. Brouquier-Reddé notes that the cults of *Lepcis Magna* were very often associated with the Imperial cult by the addition of Augustus or Augusta to the name of the deity, e. g., Liber Pater Augustus, Hercules Augustus, Ceres Augusta, and Venus Augusta⁶⁹.

Thus we see a multiplicity of strands of cult practices displayed in the theatre at *Lepcis Magna*, not least that of the Imperial cult which is inextricably bound up with religious cult here at all levels. The choice of a temple dedicated to Ceres Augusta built atop the *summa cavea* seems appropriate at many levels for *Lepcis Magna*. First, the most obvious association is with the agricultural productivity and chief source of *Lepcis*'s wealth. Then, there are the religious links with the city itself through the iconography of the turreted crown on the cult statue reminiscent of the goddess Tyche herself. In addition, as discussed above, there are the multiple iconographic syncretisms subsumed beneath the guise of Ceres herself. Finally, the strong bonds with the Imperial cult and especially the Emperor Augustus, who was himself an initiate into the Eleusinian Mysteries, may have been another factor in the choice of the goddess honoured here.

The Temple of the *Di Augusti* in the *quadriporticus*

The Temple of the *Di Augusti*⁷⁰ was in the centre of the *porticus post scaenam* and its central axis was aligned directly

with that of the Temple of Ceres Augusta⁷¹ atop the theatre. It was a prostyle tetrastyle Corinthian temple (9,5 m × 16,5 m) dedicated in AD 43⁷². Within the *cella* were the remains of socles for three statue bases. There is no surviving epigraphic identification for these statues. However, I would suggest that a likely trio of Imperial statues would consist of Augustus, Livia and Claudius. Claudius had Livia deified the previous year (AD 42), after her own son Tiberius had refused her this honour. Claudius, as the reigning emperor, Augustus, as the most revered member of the Julio-Claudian dynasty here at *Lepcis*, and Livia, as the patrician scion of the Claudian *gens* and Claudius's grandmother and wife of Augustus, seems to me the most likely trio of Imperial deities. V. Brouquier-Reddé has also suggested this triad of deities as one of the possibilities. She has also conjectured that statues of Caesar, Augustus and Livia may have been enshrined in the *cella* and that perhaps all of «the anonymous gods who collectively operated within the sphere of the imperial family» at *Lepcis Magna* were included in the ceremonials, rites and sacrifices of this temple⁷³.

During the 2nd century AD a marble pavement was added to the *cella*. The surrounding portico was replaced with granite columns during the Severan era and many statues of Septimius Severus, Julia Domna and Caracalla were added beneath the colonnade⁷⁴.

66 IRT 2009, No 322.

67 The large numbers of bilingual neo-Punic and Latin inscriptions from this era are evidence for this transition. See, e. g., IRT 2009, No 321 ff., the bilingual dedicatory inscriptions for the theatre.

68 OCD, 1521 f., s. v. «Tyche». See also Spaeth 1996, 169 ff. Appendix 2: «Women of the Imperial Family Identified with Ceres», esp. for Livia.

69 Brouquier-Reddé 1992, 277 ff. See also Fishwick 1989, who gives the interpretation to this formulaic expression that the god was considered not only as a protector/guardian of the city, but also of the emperor himself.

70 Brouquier-Reddé 1992, 111 ff., *Lepcis Magna*, temple 14.

71 Brouquier-Reddé 1992, 164–166: *Lepcis Magna*, temple 23.

72 IRT 2009, No 273.

73 For the deification of Livia by Claudius, see Cass. Dio 60,5,2; Brouquier-Reddé 1992, 111 ff.; 297. See also Fishwick 1989 for the broader, more generalized meaning of the term *Di Augusti*, and specifically the Temple of the *Di Augusti*, which he links to the analogous term *Di Caesarum*.

74 Brouquier-Reddé 1992, 111 ff.; some statues were found *in situ*, others are known only by their dedicatory statue bases. See Sear 1990, 379, for probable replacement of the *quadriporticus* columns in granite during the Severan era.

Table 4: Lepcis Magna, theatre, sculptural programme vis-à-vis the imperial cult.

Type of sculpture (Caputo/Traversari 1976)	Location
Livia as Ceres-Tyche Augusta (No 58)	In <i>cella</i> of Temple of Ceres Augusta
Portrait of Hadrian (No 65)	Found in <i>hyposcaenium</i> ; originally in upper storey of <i>scaenae frons</i> (?) ¹
Portrait of Hadrian (No 66)	Found in <i>hyposcaenium</i> ; originally ?
Vibia Sabina as Artemis the Huntress (?) (No 67)	Fragmentary, found in various locations; originally ?
Seated portrait statue of Sabina as Ceres/Venus (No 68)	Found in well dug into centre of <i>orchestra</i> ; originally in centre of <i>summa cavea</i> ²
Small portrait of Antoninus Pius (No 70)	Found near <i>podium</i> in front of western <i>valva hospitales</i>
Large statue of Antoninus Pius (known only from dedicatory inscription on base = IRT 2009, No 376)	Originally positioned in centre of <i>podium</i> behind tiers of seating for <i>bisellia</i> ³
Portrait of M. Aurelius (No 71)	Found in a western apse; originally above one of the <i>valvae hospitales</i> in <i>scaenae frons</i> (?) ⁴
Portrait of Faustina Minor (No 72)	Found in eastern <i>basilica</i> ; originally there ⁵
Head of Faustina Minor (No 73)	Found in <i>hyposcaenium</i> ; originally ?
Portrait of L. Verus (No 74)	Found at foot of <i>scaenae frons</i> , near its western end; originally above one of the <i>valvae hospitales</i> in <i>scaenae frons</i> (?) ⁶
Portrait of Lucilla (No 75)	Found in <i>pulpitum</i>
Portrait of Sept. Severus/Hercules (?) (No 77)	Found in <i>hyposcaenium</i> ; originally above the <i>valva regia</i> in <i>scaenae frons</i> (?) ⁷
Portrait statuette of Plautilla (?) (No 78); identification hypothetical ⁸	Found in western <i>basilica</i> of <i>scaenae frons</i>
Statues of Sept. Severus, Julia Domna, Caracalla, plus others known only by the 11 <i>ex-voto</i> statue bases of same from <i>curiae</i> of Lepcitani ⁹ .	Found in portico surrounding the Temple of the <i>Di Augusti</i> ; originally there. The <i>ex-voto</i> statue bases were either here or perhaps in the portico atop the <i>summa cavea</i> ¹⁰ .

¹ Bejor 1979, 38 ff. ² Caputo/Traversari 1976, 89 ff. ³ Sear 2006, 281 f. ⁴ Sear 2006, 281 f. ⁵ Sear 2006, 281 f. ⁶ Sear 2006, 281 f. ⁷ Sear 2006, 281 f. ⁸ Caputo/Traversari 1976, 100 ff. ⁹ Caputo/Traversari 1976, 3 ff.; Bejor 1979, 38 ff. ¹⁰ Caputo 1987, 111; 138, for his conjectural placement of the *ex-voto* statue bases in the portico of the *summa cavea*. He also suggests an alternative location within the niches of the *balteus/praecinctio* at the bottom of the third *maenianum*.

The theatre's sculptural programme vis-à-vis the Imperial cult

The sculptural programme of the theatre, as reconstructed by Frank Sear and Giorgio Bejor⁷⁵, included fragments of a Ceres/Livia, a seated statue of Sabina/Venus, a large statue of Antoninus Pius (in the middle of the steps for the *bisel-lia*), two colossal heads of Lucius Verus and Marcus Aurelius⁷⁶, a colossal head of Septimius Severus⁷⁷, larger than life size statues of Hadrian, Lucilla, daughter of Marcus Aurelius and wife of Lucius Verus, and two of Faustina the Younger, the wife of Marcus Aurelius, one positioned on the *scaenae frons* and another in the eastern *basilica* (Table 4)⁷⁸. The portico surrounding the Temple of the *Di Augusti* in the theatre's *porticus post scaenam* contained statues of Septimius Severus, Julia Domna and Caracalla⁷⁹. Possibly in this same portico, there were placed eleven inscribed statue bases, but without the statues themselves, dedicated by the *curiae* of the Lepcitani to individual members of the Severan Imperial family⁸⁰. When so many marble statues have survived here it is rather surprising that these statues have not. Antonino Di Vita has suggested that these statues may have been cast in bronze. If one bears in mind that cast metals were among the most valuable forms of salvage in the Middle Ages, this conjecture may well account for their disappearance⁸¹.

One recent avenue of research into the cities of the Roman Empire has focused upon the concept of the «acti-

vation» of urban spaces through the installation of inscriptions and/or statues within their architectural frameworks. The theatre-temple complex at *Lepcis Magna* can certainly be viewed in this context. The very large numbers of inscriptions and statues found within this monument over a long period of the city's history reveals it to be an important, long-term focus of such «activation» of an urban space⁸².

75 Sear 2006, 281 f.; Bejor 1979, 38 ff.

76 Frank Sear suggests they were placed over the *valvae hospitales* of the *scaenae frons* (Sear 2006, 281).

77 Frank Sear proposes it was placed over the *valva regia* (Sear 2006, 282).

78 It must be admitted that there is room for uncertainty in the identification of the sculptural remains of this theatre. In addition, there are sometimes contradictory opinions regarding the original positioning of these pieces within the sculptural scheme of decoration. Table 4 is certainly not a definitive catalogue, nor the final word on this subject. It is my best attempt to make sense of the often contradictory information in the many sources about *Lepcis Magna*.

79 Sear 2006, 281 f. See also Bejor 1979, 38 ff., for discussion of the sculptural decorative scheme of this theatre.

80 Caputo 1987, 111; 138, however, would prefer to reconstruct their original position along the portico atop the *summa cavea*.

81 Di Vita 1990b, 138.

82 Revell 2009.

The performances staged in the theatre

Concerning the actual performances in the theatres of North Africa and Tripolitania in particular, the well known writer, philosopher, orator and lawyer, *Apuleius of Madauros*, gives invaluable information. He mentions orations of philosophical discourses, performances of comedies and tragedies, shows performed by mimes, rope walkers, jugglers, and dancers⁸³. He records that trials of outstanding public notoriety could also be held in the theatre so that the throngs of eager spectators might attend and listen⁸⁴. As Apuleius demonstrates in *The Golden Ass*, public executions were sometimes staged within the context of the theatre⁸⁵. Lucius, the main character in the novel, having been magically transformed into an ass, is about to be forced to copulate in public with a notorious female poisoner as the prelude to her public execution *ad bestias* in a structure that shares both the attributes of a theatre and of an amphitheatre at Corinth. It may indeed be a purely imaginative fictional creation of Apuleius's mind, reflecting no actual archaeological monument there. However, Lucius succeeds in escaping and this act leads ultimately to the *dénouement* of the work, Lucius's reincarnation as a human and his revelation of the divine salvation of the goddess Isis.

Lepcis Magna's theatre has no special adaptations for either gladiatorial combats or wild beast spectacles. With its own monumental amphitheatre, dating from the Neronian era (AD 56)⁸⁶, there was no need for such additions here.

Yvette Hunt has investigated the methods by which Augustus transformed the Greek world of pantomime to serve his own Imperial programmes⁸⁷. The earliest evidence for the introduction of pantomime into Roman spectacles comes from the games given by Marcellus in 23 BC, very much with the help and organisational assistance of his uncle, Augustus⁸⁸. The popularity of this new medium spread dramatically following the arrival at Rome of the superstars, Pylades and Bathyllus. Factions of supporters for each actor grew, as did their mutual antipathy, resulting in rioting and the exile of Pylades from Rome, who was later recalled in 18 BC. By 17 BC there was at least one pantomime dancer wearing a *toga* rather than the usual garment, the *tunica talaria*, in the *ludi saeculares* organized by Augustus⁸⁹. The choice of stage garb may signify that, instead of the usual Greek mythological subjects, the libretto for this performance may have been about Roman historical events.

Eventually, such pantomimes became part of festivals held to honour Augustus, such as the *Augustalia*, which were sometimes celebrated on his birthday, 23rd September⁹⁰. However, under Tiberius in AD 19, a ten-day festival, 3rd to 12th October, the *ludi divi Augusti et Fortunae Reducis*, was officially incorporated into the festival calendar of Rome. *Fortuna Redux* was a cult instituted by the Senate at Rome in 19 BC, following the safe return of Augustus from Asia Minor to Rome⁹¹.

The preliminary build-up to an official municipal festival was a religious procession. It is reasonable to assume that it would have originated from the local centres of power and eventually reached the venue for the celebration. The procession would include the most important social, political and religious leaders of the community and also the official cult images (*imagines/simulacra/eikones*) of the deified emperors and the local gods, which would be ceremoniously brought from their shrines into the entertainment structure and be given seats of honour to attend the spectacle. In this manner, the reigning emperor and his illustrious predecessors could be omnipresent to witness the homage, sacrifices and honours paid to them⁹².

If one assumes that the *Augustalia* were celebrated in the theatre at *Lepcis Magna*⁹³, then let us approach the problem of the route that the religious procession bearing the *simulacra* of Augustus and those of the patron deities of *Lepcis*, Liber Pater and Hercules, might have taken.

Mary Beard has compellingly demonstrated the enormous uncertainties and difficulties involved in trying to reconstruct the route(s) of triumphal processions through Rome⁹⁴. Therefore, when such uncertainties and difficulties arise with such a well-documented location as the city of Rome, this underscores the difficulties when one tries to reconstruct a religious processional route at *Lepcis Magna*.

Thus, with full awareness of the multitude of problems involved and with full disclosure that this is a highly conjectural exercise, I would like to propose a route for the procession that brought the sacred imperial images into the theatre

83 Apul. flor. 5; 18.

84 Apul. met. 3,2.

85 Apul. met. 10,23 ff.

86 AE 1968, 549; see also Golvin 2011.

87 Hunt 2008.

88 Cass. Dio 53,31,2 f., cited by Jory 1981, 147 f.

89 Plin. nat. 7,48,159.

90 Hunt 2008.

91 See Arena 2009, 82 and n 14, by AD 19 the *ludi Augustales* were increased by two days (the 3rd and 4th October) to include the 3rd–12th October: the 3rd–11th constituted *ludi scaenici*, the 12th, *ludi circenses*, at Rome.

92 Fishwick 2007; Fishwick 1991, 550 ff.; Price 1984, 110 ff.; Van Andringa 2002, 175 ff. See also the contribution of M. Cavalieri in this volume, p. 49 ff.

93 This seems a reasonable assumption in light of the weight of evidence for the importance of the Imperial cult at *Lepcis*: The data base of inscriptions for *Lepcis Magna* (<http://irt.kcl.ac.uk/irt2009/toc/location/3-lep.html>) records that of the 105 inscriptions recorded as having been found in the theatre, 39 relate to the Imperial cult, i. e. nearly 40% of the total; see also Brouquier-Reddé 1992, 297 ff.; Smadja 1978.

94 Beard 2007, 92 ff.

at *Lepcis Magna* during the reign of Claudius and after the construction of the Temple to the *Di Augusti*⁹⁵.

A procession designed for a celebration of the *Augustalia* should logically start from the centre of political and religious life at *Lepcis*, the Old Forum. The Temple of Rome and Augustus would reasonably house the principal sacred images of the deified Emperor Augustus. In addition, the principal shrines to the patron deities of *Lepcis* were located here, the Temple of Liber Pater and that of Hercules. A recent reconstruction of these three temples during the Tiberian era shows that they may have been linked together by platforms between each pair of temples⁹⁶. In this reconstruction there is a certain structural similarity to the *scaenae frons* of a theatre with each temple's stairway/*cella* representing the three *valvae* (*regia, hospitales*) of the theatre's *scaenae frons*⁹⁷. In our current state of knowledge about *Lepcis*, the most favoured and most direct route from the Old Forum to the theatre should have been southward along the *cardo maximus* past the commercial heart of *Lepcis*, including the *macellum* and the *chalcidicum*. The small shrine in the middle of the portico fronting the *cardo maximus* of the *chalcidicum*, which housed two statue bases, was dedicated to Augustus and probably Venus⁹⁸. It is conceivable that additional sacred images would have been collected from this shrine as well. Then, the procession may have turned westwards, along the southern flank of the *chalcidicum*, where, meeting the outer drum of the theatre's structure, it may have turned north. Since our time frame assumes that this procession occurred after the construction of the Temple of the *Di Augusti* (AD 43), the processional route would probably have detoured into the *quadriporticus* for the collection of yet more *imagines* from this temple, perhaps exiting along its western side and turning south to enter the theatre's *orchestra* from the western *aditus maximus*, where the *simulacra* may have been deposited to view the spectacle⁹⁹. The route from the theatre back to the Old Forum is presumed to have been the reverse of that conjectured here, redepositing the sacred images along the way.

Conclusion

We have seen how important this theatre is for its unique state of preservation of its architecture as well as for its sculptural and epigraphical evidence. It has been completely excavated and its excavation reports provide us with a detailed picture of its origins, development, decay, and later re-use as a squatter habitation.

It is also uniquely important for the information it provides us for the programme of cult practices associated with it. Not only are the two temples incorporated into its fabric clearly identified but there is also a great deal of epigraphical and sculptural evidence for the religious rites carried on in this monument. Véronique Brouquier-Reddé's

monograph on the cults and temples of Tripolitania now sets this in a full, detailed context. In addition, recent work on the nature of ancient pantomime in the Roman empire, now allows us to try to reconstruct a performance in this theatre linked with both the cults represented there as well as with their intrinsic associations with the Imperial cult of emperor worship.

Let us imagine that we are in the theatre on the occasion of the celebration of the *Augustalia*, the *ludi divi Augusti et Fortunae Reducis*, on the 12th of October, the climax of this ten-day festival¹⁰⁰. On this day in 19 BC Augustus returned to Rome from Asia Minor and an altar to *Fortuna Redux* was decreed by the Senate.

A lavish spectacle unfolds before our eyes. There would be a large collection of musicians, a large choral ensemble and the star of the show, a pantomime artist dressed in sumptuous, silken costumes with masks to match the cavalcade of characters he would portray. This elaborate spectacle would immerse the senses in mythological hymns, clouds of incense, sacred dances and ritual drama. The pantomime artist would, with costume and mask changes and by means of movement and gesture, portray all the characters and narrate without words the entire plot of the mythological tale sung by the choir and accompanied by the musicians.

95 For similar exercises, that try to reconstruct the procession-routes at Tarraco/Tarragona (E) and Emerita Augusta/Mérida (E), see Fishwick 2007, 37 ff.

96 Quinn 2010, 56 fig. 7, based upon Di Vita/Livadiotti 2005, pl. 1.

97 I thank Tom Morton for this analogy to a theatrical setting (private communication).

98 The identification of the second deity is based upon the discovery of an inscription that dedicated a statue of Cupid to Venus Chalcidica (IRT 2009, No 316) within the precinct of the *chalcidicum*. The building itself is specifically identified as a *chalcidicum* (IRT 2009, No 324) and was dedicated to the *numen* of Augustus. See Ginouvès et al. 1998, 14 ff. esp. 41 n. 96; 88 n. 199; 119 n. 110, for the architectural term «*chalcidicum*» with further references: «Le mot CHALCIDICUM (n) désigne lui aussi une sorte de porche, d'ailleurs plutôt en dehors de l'architecture religieuse, mais sa définition est difficile, en l'absence de toute explication sur son étymologie (l'allusion à la Chalcidique concerne-t-elle le plan, le décor?); il semble que, pour celui de la Curia Julia à Rome, il s'agissait d'une colonnade sur une haute plate-forme.» (quoted from Ginouvès et al. 1998, 41 n. 96). See now also Fentress 2005 for a re-examination of the *chalcidica* in Italy, which she defines as «a monumental covered podium». Braconi 2005 thinks this monument may have been a slave market.

99 Perhaps they rested upon couches near the centre of the *orchestra*. An altar, possibly to Liber Pater Augustus, stood in this position in a later phase of the theatre (IRT 2009, No 318), and so too did a statue of Antoninus Pius (IRT 2009, No 376).

100 *Ludi circenses* were celebrated in Rome on this date; it is possible that similar celebrations took place at *Lepcis Magna*, after the construction of the circus, possibly as early as the Hadrianic era (Humphrey 1986, 25 ff., esp. 54).

Augustus, who introduced pantomime to Rome as part of the spectacles held in the theatre, favoured many subjects. These included: the cycle of the Trojan War, the plight of Oedipus, the madness of Hercules, the death of Pentheus, important episodes from Virgil's *Aeneid*, myths about Apollo and Aphrodite, the tale of Niobe, the story of the Danaids, famous love stories, such as the love of Mars and Venus, and occasional Roman themes, accompanied by the pantomime's wearing of the *toga* rather than the usual costume, the Greek *tunica talaria*¹⁰¹.

Thus, the thematic programme and libretto for the celebration of the *Augustalia* may have contained Greek mythological subjects appropriate in an allegorical fashion to portray indirectly the glorious achievements of Augustus himself. For example, the themes may have been the dramatic death of Turnus¹⁰² that ended the war and initiated an era of peace with which comparison may be drawn to the *Pax Augusta*. Or there may have been the famous descent of Aeneas into the Underworld, where his father Anchises revealed to him the future great heroes of Rome waiting to be born¹⁰³ and the return of the Golden Age of Saturn under Caesar Augustus. On the other hand, perhaps there may have been a Roman historical libretto in which the superhuman achievements of the deified Augustus, son of the divine Julius Caesar were performed. The subjects may have included the establishment of the altar to *Fortuna Redux*, the blessings of the *Pax Augusta*, the return of the legionary eagles lost to the Parthians, the military glories of his triumphs, and finally, his apotheosis into a god with his wife, who too, was now a goddess, *diva Iulia Augusta*. Thus the Augustan political programme has incorporated Greek dramatic spectacles into the framework of the Imperial cult, a fusion that would endure.

Finally one must address the chief question, which this remarkably well-preserved theatre-temple complex has raised. This monument, of paramount importance, has produced an astonishing number of inscriptions (105)¹⁰⁴, architectural elements and ornamentation, as well as a very large quantity of sculptural fragments (133)¹⁰⁵. But, the question remains, how representative are the copious numbers of inscriptions and sculptures in this theatre-temple complex for other such monuments in other provinces?

It is beyond the scope of this paper to attempt to answer this question in detail. However, a brief examination of another theatre within the same region and with a roughly similar profile of abandonment, the theatre in the city of *Sabiratha*, may provide a useful index for comparison. The date of construction of this monumental theatre is still controversial. Denys E. L. Haynes, Philip Ward and John B. Ward-Perkins all incline towards an Antonine date in the last quarter of the 2nd century AD, while Giacomo Caputo and Frank Sear prefer a Severan date (end of 2nd/beginning of 3rd century AD) for its erection¹⁰⁶. It was abandoned sometime during the 4th century AD, suffering considera-

ble structural damage, probably from a catastrophic earthquake in mid-century, and subsequently used as a locus for small huts. Its seating capacity was around 5000, roughly similar to that of the *Lepcis Magna* theatre¹⁰⁷. However, the IRT 2009 lists only seven inscriptions found in this structure and few fragments of statuary were recovered apart from most of the magnificent sculptural decoration of its *pulpitum*¹⁰⁸. Given the historical circumstance that the theatre at *Lepcis Magna* was in existence for nearly two hundred years longer than that at *Sabiratha*, there is still a huge discrepancy between the two monuments in the number of inscriptions and sculptures found in each. Unlike *Lepcis Magna*, *Sabiratha* was not covered by sand dunes and this may explain, in part or more completely, the absence of inscriptions and statuary recovered here, which were perhaps removed during the post-classical phases of the city.

It is very difficult to try to assess the variable factors involved in the excellent degree of preservation of inscriptions and sculptural decoration at *Lepcis Magna*. Certainly the precise circumstances of its inundation by sand dunes and the lack of major settlements nearby in later eras were crucial factors in this respect. Even the buried cities of Pompeii and Herculaneum, both of which contained monumental theatres, do not provide precisely analogous profiles for *comparanda*. Both sites were later surrounded by settlements in this most fertile region and both sites were looted, beginning from immediately after the eruption of Vesuvius (at Pompeii) and then, when they were both rediscovered, more intensively in the 18th century¹⁰⁹. Thus they do not share *Lepcis Magna*'s history of inundation by sand dunes and relatively scarce settlement nearby. *Lepcis* did not, however, escape depredation and looting entirely,

101 Hunt 2008. Jory 1981 dates the inception of pantomime at Rome to the games given by Marcellus, but with the help and assistance of his uncle, Augustus, in 23 BC (Cass. Dio 53,31,2 f.). The pantomime Stephanio is recorded to have worn a *toga* for the *ludi saeculares* (Secular Games) in 17 BC and for those of Claudius in AD 47 (Plin. nat. 7,48,159). Yvette Hunt deduces from this that the libretti were based upon Roman historical events rather than Greek mythological themes.

102 Verg. Aen. 12.

103 Verg. Aen. 6,713 ff.

104 <http://irt.kcl.ac.uk/irt2009/toc/location/3-lep.html>.

105 <http://theatrum.de/779.html>.

106 Haynes 1965, 129 ff.; Ward 1970, 43 ff.; Ward-Perkins 1981, 380; Caputo 1959; Sear 2006, 283 f.

107 Kenrick 2009, 63 ff.

108 <http://inslib.kcl.ac.uk/irt2009/toc/location/1-sab.html> (the inscriptions found in the theatre: IRT 2009, No 7; 100; 150; 157; 173; 177); <http://theatrum.de/787.html> (the marble sculptural reliefs of the *pulpitum*).

109 Étienne 1992, 11 ff.; Wallace-Hadrill 1994, 88 f.; Berry 2007, 34 ff.; Beard 2008, 11 ff.

but nothing on the scale of that at *Pompeii* and *Herculaneum*¹¹⁰.

Thus, there is no simple answer to the question as to how far one can use the inventory of finds from the theatre at *Lepcis Magna* to reconstruct the original contents of other theatres, because each ancient theatre left such a conspicuous imprint within its local landscape. The database of evidence for each was particularly susceptible to quarrying and looting of its antiquarian materials. Were other theatres so well supplied with sculptures and inscriptions as that at *Lepcis Magna*? The answer, I feel, is entirely worthy of scholarly pursuit in greater depth than is possible within the limits of this study.

The theatre-temple complex at *Lepcis Magna* is an absolute gem, justly famous and renowned worldwide, within a UNESCO World Heritage site of unique importance due to the quality of preservation of its ancient ruins. It is the rarest of circumstances that preserves more than a remote reflection of a monument's epigraphic and decora-

tive programme. The theatre-temple complex at *Lepcis Magna* is that *rarissima avis* (most rare of birds) which allows a unique insight into the variegated and manifold expressions of «activation» of this urban space. We can actually see for ourselves how this monument developed, crumbled, was repaired, expanded and how finally it was abandoned and then reused for providing shelter under the straitened conditions of late Antiquity. It comprised a key element in the imperial cult at *Lepcis*, a key component of the religious life of the city and a key constituent of the civic pride and wealth of the Lepcitans themselves.

110 Kenrick 2009, 87, however records systematic plundering of architectural members, especially marble columns from 1686–1708 to France and in 1817 the appropriation of architectural elements later reassembled as a classical fantasy at Virginia Water, near the southern end of Windsor Great Park by the British.

References

- AE*: L'année épigraphique (Paris 1888–).
- Arena 2009*: P. Arena, The *Pompa Circensis* and the *Domus Augusta* (1st–2nd c. AD). In: O. Hekster/S. Schmidt-Hofner/Ch. Witschel (eds), *Ritual Dynamics and Religious Change in the Roman Empire. Proceedings of the Eighth Workshop of the International Network Impact of Empire*. Heidelberg, July 5–7, 2007 (Leiden 2009) 77–93.
- Beard 2007*: M. Beard, *The Roman Triumph* (Cambridge/London 2007).
- Beard 2008*: M. Beard, *Pompeii. The Life of a Roman Town* (London 2008).
- Bejor 1979*: G. Bejor, La decorazione scultorea dei teatri romani nelle province africane. *Prospettiva* 17, 1979, 137–146.
- Bénabou 1976*: M. Bénabou, La résistance africaine à la Romanisation (Paris 1976).
- Ben Lazreg/Mattingly 1992*: N. Ben Lazreg/D. J. Mattingly (eds), *Leptiminus (Lamta): A Roman Port City in Tunisia, Report No. 1*. *Journal Roman Arch. Supp.* 4 = *Leptiminus 1* (Ann Arbor 1992).
- Berry 2007*: J. Berry, *The Complete Pompeii* (London 2007).
- Braconi 2005*: P. Braconi, Il «Calcidico» di *Lepcis Magna* era un mercato di schiavi? *Journal Roman Arch.* 18, 2005, 213–219.
- Brouquier-Reddé 1992*: V. Brouquier-Reddé, *Temples et Cultes de Tripolitaine* (Paris 1992).
- Caputo 1959*: G. Caputo, Il Teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana. *Monogr. Arch. Libica* 6 (Roma 1959).
- Caputo 1987*: G. Caputo, Il teatro augusteo di *Leptis Magna*. Scavo e restauro (1937–1951). *Monogr. Arch. Libica* 3 (Roma 1987).
- Caputo/Traversari 1976*: G. Caputo/G. Traversari, *Le sculture del teatro di Leptis Magna* (Roma 1976).
- Caputo et al. 1966*: G. Caputo (text)/E. Vergara Cafarelli (text)/R. Bianchi Bandinelli (introduction)/D. Ridgway (translation into English), *The Buried City. Excavations at Leptis Magna* (London 1966).
- Cornell/Matthews 1982*: T. Cornell/J. Matthews, *Atlas of the Roman World* (London 1982).
- De Angeli 1988*: S. De Angeli, «Demeter/Ceres». In: *LIMC IV*, 1 (Zürich 1988) 893–908.
- Di Vita 1990a*: A. Di Vita, Sismi, urbanistica e cronologia assoluta. Terremoti e urbanistica nelle città di Tripolitania fra il I secolo A. C. ed il IV D. C. In: *L'Afrique dans l'Occident romain (Ier siècle av. J.-C. – IVe siècle ap. J.-C.)*. Actes du colloque de Rome (3–5 décembre 1987). *Publ. École Française Rome* 134 (Rome 1990) 425–494.
- Di Vita 1990b*: A. Di Vita, Il teatro di *Leptis Magna*: una rilettura. *Journal Roman Arch.* 3, 1990, 133–146.
- Di Vita/Livadiotti 2005*: A. Di Vita/M. Livadiotti (eds.), *I Tre Templi del Lato Nord-Ouest del Foro Vecchio a Leptis Magna*. *Monogr. Arch. Libica* 12 (Roma 2005).
- Étienne 1992*: R. Étienne, *Pompeii. The Day a City Died* (London 1992).
- Fentress 2005*: E. Fentress, On the block: *catastae, chalcidica* and *cryptae* in Early Imperial Italy. *Journal Roman Arch.* 18, 2005, 220–234.
- Fishwick 1989*: D. Fishwick, *Di Caesarum*. *Ant. Africaines* 25, 1989, 111–114.
- Fishwick 1991*: D. Fishwick, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire 2/1*. *Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain* 108 (Leiden 1991).
- Fishwick 2007*: D. Fishwick, *Imperial Processions at Augusta Emerita*. In: T. Nogales Basarrate/J. González (eds.), *Culto imperial: política y poder*. *Hispania Antigua. Ser. Arch.* 1 (Roma 2007) 29–48.
- Ginouvès et al. 1998*: R. Ginouvès et al., *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine 3. Espaces architecturaux, bâtiments et ensembles*. *Publ. École Française Rome* 84 (Rome 1998).
- Golvin 2011*: J.-C. Golvin, Comment expliquer la forme non elliptique de l'amphithéâtre de *Leptis Magna* (Al Khums/Libye). In: M. E. Fuchs/B. Dubosson (éds.), *Theatra et spectacula*. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité. *Études de Lettres* 288 (Lausanne 2011) 307–323.
- Golvin/Leveau 1979*: J.-C. Golvin/Ph. Leveau, L'amphithéâtre et le théâtre-amphithéâtre de Cherchel: Monuments à spectacle et histoire urbaine à Caesarea de Maurétanie. *Mél. École Française Rome* 19/2, 1979, 817–843.
- Hanson 1959*: J. A. Hanson, *Roman Theatre-Temples* (Princeton 1959).

- Haynes 1965:* D. E. L. Haynes, *The Antiquities of Tripolitania* (Tripoli 1965).
- Humphrey 1986:* J. H. Humphrey, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing* (London 1986).
- Hunt 2008:* Y. Hunt, *Roman Pantomime Libretti and their Greek Themes: The Role of Augustus in the Romanization of the Greek Classics*. In: E. Hall/R. Wyles (eds), *New Directions in Ancient Pantomime* (Oxford 2008) 169–184.
- IPT:* G. Levi della Vida/M. Amadasi Guzzo (eds.), *Iscrizioni puniche della Tripolitania (1927–1967)* (Rome 1987).
- IRT 2009:* J. M. Reynolds/J. B. Ward-Perkins (eds), *Inscriptions of Roman Tripolitania. Enhanced Electronic Reissue by G. Bodard and Ch. Roueché* (Rome/London 2009). Available: <http://inslib.kcl.ac.uk/irt2009/>
- Jory 1981:* E. J. Jory, *The Literary Evidence for the Beginnings of the Imperial Pantomime*. *Bull. Inst. Class. Stud.* 28, 1981, 147–161.
- Kenrick 2009:* P. Kenrick, *Libya Archaeological Guides. Tripolitania* (London 2009).
- Le Bohec 2005:* Y. Le Bohec, *Histoire de l'Afrique romaine 146 avant J.-C. – 439 après J.-C.* (Paris 2005).
- LIMC:* J. Boardman et al. (Hrsg.), *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (Zürich 1981–2009).
- Mattingly 1995:* D. J. Mattingly, *Tripolitania* (London 1995).
- McCann 1968:* A. M. McCann, *The Portraits of Septimius Severus (AD 193–211)*. *Mem. Am. Acad. Rome* 30 (Rome 1968).
- Mylonas 1961:* G. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries* (Princeton 1961).
- OCD:* S. Hornblower/A. Spawforth/E. Eidinow (eds), *The Oxford Classical Dictionary* (Oxford 2012⁴).
- Price 1984:* S. R. F. Price, *Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor* (Cambridge 1984).
- Quinn 2010:* J. C. Quinn, *The Reinvention of Lepcis Magna*. *Boll. Arch. On Line* 2010, 52–69.
- Revell 2009:* L. Revell, *Roman Imperialism and Local Identities* (Cambridge 2009).
- Sear 1990:* F. Sear (with Appendix by M. B. Poliakoff), *The Theatre at Leptis Magna and the Development of Roman Theatre Design*. *Journal Roman Arch.* 3, 1990, 376–383.
- Sear 2006:* F. Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study* (Oxford 2006).
- Sears 2011:* G. Sears, *The Cities of Roman Africa* (Stroud 2011).
- Smadja 1978:* E. Smadja, *L'inscription du culte impérial dans la cité: l'exemple de Lepcis Magna au début de l'Empire*. *Dialogues Hist. ancienne* 4, 1978, 171–186.
- Spaeth 1996:* B. S. Spaeth, *The Roman Goddess Ceres* (Austin 1996).
- Van Andringa 2002:* W. Van Andringa, *La religion en Gaule romaine. Piété et politique (I^{er}–III^e siècle apr. J.-C.)* (Paris 2002).
- Wallace-Hadrill 1994:* A. Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum* (Princeton 1994).
- Ward 1970:* Ph. Ward, *Sabiratha. A Guide for Visitors* (Cambridge 1970).
- Ward-Perkins 1981:* J. B. Ward-Perkins, *Roman Imperial Architecture* (Harmondsworth 1981).
- Wilson 2007:* A. Wilson, *Urban Development in the Severan Empire*. In: S. Swain/S. Harrison/J. Elsner (eds), *Severan Culture* (Cambridge 2007) 290–327.

Source (publication)/credit of illustrations

- Fig. 1:*
Collection of HM Queen Elizabeth II, Windsor Castle.
- Fig. 2:*
Cornell/Matthews 1982, map on p. 119.
- Fig. 3:*
Caputo et al. 1966, fig. 227.
- Fig. 4:*
Photo David L. Bomgardner.
- Fig. 5:*
Caputo et al. 1966, fig. 234.
- Fig. 6:*
Caputo 1987, tavola 152.
- Fig. 7:*
Caputo 1987, tavola 1.

Table 1–4:
David L. Bomgardner.

Kultische Theater in Italien und in den Westlichen Provinzen: Ein Vergleich

Inge Nielsen¹

Zusammenfassung

Die Kulttheater beruhen auf der Tradition des Sitzens während der Inszenierung von Dramenritualen und der Abhaltung politischer Versammlungen, einem Konzept, das sowohl den Italikern als auch den Kelten grundsätzlich eher fremd war. Aber schon früh finden wir kultische Theater in Etrurien, in der Magna Graecia und in Sizilien. Ausgehend von diesen Gebieten wurden auch die anderen Regionen Italiens und später auch Galliens stark beeinflusst. Basierend auf dem Verhältnis zwischen Tempel, Zuschauerraum und «Szene» soll eine Typologie dieser Theaterkomplexe vorgeschlagen werden, die vier Typen beinhaltet: den griechischen Typ, den italischen Typ, den römischen Typ und den gallischen Typ. Jeder Typ wird mit ausgewählten Beispielen illustriert. Auf dieser Basis und unter Einbeziehung der am häufigsten mit diesen Theater-Tempeln verbundenen Gottheiten soll der Versuch unternommen werden, die Funktion/-en der gallischen Theater-Tempel zu beleuchten. Da Dramenaufführungen nicht zur keltischen Kultur gehörten, ist es am wahrscheinlichsten, dass das gallische Modell in Zusammenhang mit dem Kaiserkult geschaffen wurde, womit alle mit diesem verbundenen Aktivitäten (Prozessionen, Opfer, sakrale Hymnen, historische Dramen der Siege und anderer Leistungen der Kaiser) in diesen Bauten zur Aufführung gelangen konnten.

Summary

Religious theatres were rooted in the tradition of viewing dramatic rituals or political events in a seated position, which was a rather alien concept to both the Italic peoples and the Celts. However, religious theatres appeared from quite an early stage in Etruria, Magna Graecia and Sicily. These areas had a strong influence on other regions of Italy and later Gaul. Based on the relationship between the temple, the seats for the spectators and the «scene», a typology is suggested for these theatre complexes which includes four different types: the Greek type, the Italic type, the Roman type and the Gallic type. Each category is illustrated using a selection of examples. Based on this typology and taking into account the deities that were most often associated with these buildings, the paper attempts to illuminate the function/s of the Gallic theatre temples. Because dramatic performances were not part of the Celtic culture it is most likely that the Gallic model was created in the context of the imperial cult, which meant that all the activities associated with it (processions, sacrificial acts, sacred hymns, historical dramas about the victories and other achievements of the emperors) could be performed in these edifices.

Résumé

Le théâtre cultuel repose sur la tradition d'être assis durant la mise en scène de rituels dramatiques, et de la tenue de réunions politiques. Ce concept était pratiquement inconnu des Italiens et des Celtes. Toutefois, on compte des théâtres culturels à une époque précoce déjà, en Etrurie, en Grande Grèce et en Sicile. C'est de là que vient l'influence qui s'est étendue à d'autres régions d'Italie, et plus tard également à la Gaule. En se basant sur le rapport entre le temple, l'espace réservé aux spectateurs et la «scène», on tente de proposer une typologie de ces complexes théâtraux, en définissant quatre types: le type grec, le type italique, le type romain et le type gaulois. Chacun de ces types est illustré d'exemples choisis. Sur cette base, et en tenant compte des divinités le plus fréquemment liées à ces temples-théâtres, on tente d'éclaircir la ou les fonctions des temples-théâtres gaulois. Étant donné que les représentations dramatiques ne faisaient pas partie de la culture celtique, il est parfaitement plausible que le modèle gaulois ait été créé dans le contexte du culte impérial, impliquant que toutes les activités qui lui étaient liées pouvaient se dérouler dans ces édifices (processions, sacrifices, hymnes sacrées, drames historiques des victoires et autres exploits impériaux).

Riassunto

I teatri culto hanno radici nella tradizione dell'assidersi durante la messinscena di drammi rituali e lo svolgimento di assemblee politiche, un concetto sostanzialmente estraneo sia agli Italici che ai Celti. Già presto troviamo tuttavia teatri di culto in Etruria, nella Magna Grecia e in Sicilia. Il forte influsso irradiato da questi luoghi raggiunse anche altre regioni dell'Italia e più tardi pure la Gallia. Sulla base del legame tra tempio, auditorio e «scena» si presenta in questa sede una tipologia di questi complessi teatrali, i quali si dividono in quattro tipi: il tipo greco, quello italico, il tipo romano e infine quello gallico. Ogni tipo viene illustrato tramite degli esempi scelti. Alla luce di ciò e considerando le divinità associate più frequentemente a tali teatri-templi si cerca di chiarire la funzione (o le funzioni) del teatro-tempio gallico. Poiché le rappresentazioni di drammi non appartenevano alla cultura celtica è molto probabile che il modello gallico sia da riallacciare al culto imperiale, nell'ambito del quale molte attività che vi erano legate (processioni, sacrifici, inni sacri, dramma storici narranti le vittorie e altre opere dell'imperatore) rimediarono un'eccezionale coulisse in queste strutture.

Einleitung

In früheren Publikationen habe ich dargelegt², dass die kultischen Theater, auch Theater-Tempel genannt, vor allem dazu dienten, rituelle Dramen aufzuführen. Da ich diese Funktion auch im Hinblick auf die gallischen Theater-Tempel postuliere, soll der Begriff hier kurz erläutert werden. Ein kultisches Theater ist grundsätzlich ein Platz, an dem

1 Archäologisches Institut, Universität Hamburg, inge.nielsen@uni-hamburg.de

2 Nielsen 2002, passim. Teile des vorliegenden Aufsatzes sind bereits dort sowie in Nielsen 2004 und Nielsen 2007 publiziert worden. Im Hinblick auf eingehende Diskussionen und detaillierte Belege der hier vorzuführenden Theorien und Argumentationen verweise ich auf diese Publikationen.

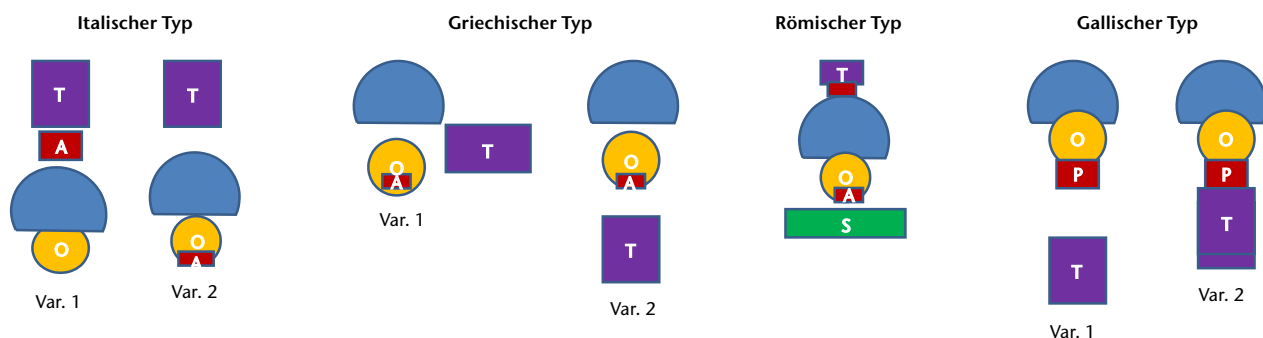


Abb. 1: Planskizzen der vier Tempel-Theater-Typen mit Varianten. A = Altar, T = Tempel, O = orchestra, P = Plattform, S = Skenenbau.

man kultischen Handlungen wie z. B. rituellen Dramen beiwohnt; das Wort *theatron* bedeutet einfach der Platz, von dem aus man etwas sieht. Das Wichtigste eines Kulttheaters besteht nicht darin, dass die Zuschauertribüne in einer perfekten Rundung gebaut wurde, sondern dass sie einen bequemen Platz für die Gläubigen, die den Ritualen beiwohnen sollten, bot. Auch waren die Kulttheater immer recht klein. Sie boten im Allgemeinen Platz für maximal 500–1500 Zuschauer und häufig auch für weniger Personen. Bühnengebäude gab es nur selten. Die kultischen Zeremonien, die hier stattfanden, dürften oft länger gedauert haben, und es war erlaubt, während dieser Aufführungen zu sitzen. Die für die Aufführung benötigten Infrastrukturen waren im Heiligtum immer präsent in Form des Tempels und des Altars, die ebenso wie die frontalen Tempelstufen auch als Plattform oder Zuschauertribüne genutzt werden konnten. Wenn solche Theater nicht in alle Heiligtümer integriert wurden, muss dies bedeuten, dass die Abläufe nicht Bestandteil aller Kulte waren, und dass das, was aufgeführt wurde, eine spezielle religiöse Bedeutung hatte. Obwohl einige dieser Theater eine Bühne besaßen, gab es in den meisten Kulttheatern nur eine *orchestra*, die mit den Strukturen zu vergleichen ist, die für die ältesten Dramenaufführungen in Griechenland gebaut wurden³.

Die religiösen Handlungen, die in diesen Theatern stattfanden, waren unterschiedlicher Art und bestanden zum Beispiel in der Aufführung von sakralen Hymnen zu Ehren der Gottheit. Ausserdem wurden die Bauten gelegentlich auch für literarische Dramen (d. h. Tragödien, Komödien und Satyrspiele) sowie für politische Zwecke wie z. B. Volksversammlungen benutzt. Besonders wichtig war m. E. das rituelle Drama. Dies war eine dramatische Aufführung mit einer Handlung, die einen Bezug zum Mythos einer bestimmten Gottheit hatte und die bei den Feiern für diese Gottheit dargeboten wurde. Derartige rituelle Dramen waren ausserordentlich bedeutsam und nahmen einen zentralen Platz im Kult ein, weil sie in einer Religion, die nicht auf dem geschriebenen Wort basierte, den Anhängern die Möglichkeit bot, den Inhalt des Kultes einfacher zu verstehen. Es gab für solche Aufführungen viele geeignete The-

men, darunter auch historisierte Mythen, die in Italien sehr beliebt waren⁴. Es ist nicht auszuschliessen, dass solche historisierenden Dramen auch in den Kaiserkult integriert worden sind. So war beispielsweise schon Pompeius Magnus mit von lokalen Dichtern verfassten Stücken über seine Siege im Osten im Theater von Mytilene auf Lesbos gefeiert worden, wie Plutarch berichtet⁵. Die Akteure solcher Dramen, welche die Rollen von Göttern, Königen u. a. m. spielten und auch als Chor fungierten, waren meist Priester und Kulddiener, konnten aber zumindest in hellenistischer und römischer Zeit auch Angehörige von Kultgruppen sein. Es gibt ausserdem auch Indizien dafür, dass professionelle «Schauspieler», die den *koina* der dionysischen *technitai* in Griechenland oder der apollinischen *parasiti* in Italien angehörten, in kultischen Dramen auftreten konnten⁶. Auch die Musiker und Sänger konnten sowohl professionelle Akteure als auch individuelle Anhänger des Kultes sein.

Zur Typologie der Kulttheater: Die vier Typen (Abb. 1)

In meinem 2002 erschienenen Buch habe ich versucht, eine dreiteilige Typologie der kultischen Theater zu entwerfen, die differenzierter ist als die 1959 von John A. Hanson in seinem Buch «Roman Theatre-Temples» vorgeschlagene. Hinzu kommen die Typen und Kategorien, die Wilhelm Schleiermacher und Elisabeth Bouley in Verbindung mit ihrer Diskussion der gallo-römischen Theater entwickelt haben⁷. Auf diese werde ich weiter unten in meinem

3 Nielsen 2002, 69 ff.

4 Wiseman 1998, passim.

5 Plut. Pomp. 42, 4 ff.

6 *technitai*: Aneziri 2003; *parasiti Apollinis*: Müller 1904.

7 Hanson 1959; Schleiermacher 1966; Bouley 1983. – Vgl. auch die Überlegungen von Becker 2003 und Hollinshead 2012.

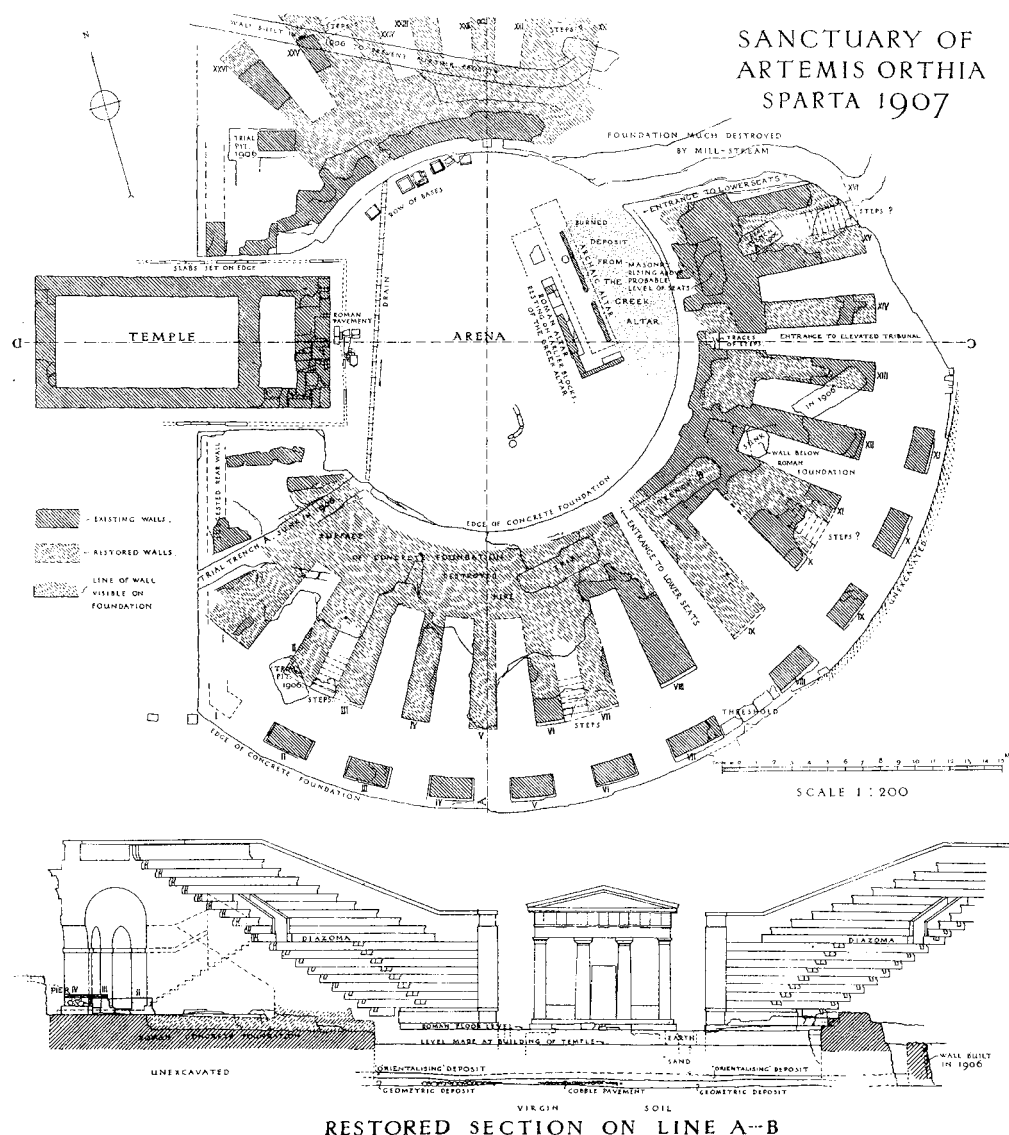


Abb. 2: Sparta (GR). Das Heiligtum von Artemis Orthia. Grundriss (oben) und Rekonstruktion (unten) des Komplexes in römischer Zeit.

Beitrag eingehen. Meine eigene Typologie basiert vor allem auf den baulichen Kontexten der Theater und Tempel und den Beziehungen zwischen den verschiedenen Gebäudeelementen (Tempel und Schrein, *theatron* und Tribüne, *orchestra* und Altar). Die vier Typen, die hier vorgestellt werden, umfassen die bereits etablierten griechischen, italischen und römischen Bauten, zu denen das gallo-römische Theater noch hinzukommt.

Der griechische Typ (Abb. 1)

Im Allgemeinen lässt sich festhalten, dass die in den Heiligtümern des griechischen Raums gebauten Kulttheater nie wirklich monumentale Ausmasse erreichten⁸. Auch wiesen sie zumeist nicht die kanonische Form mit hufeisenförmigem Auditorium und runder *orchestra* auf und besaßen auch kein Bühnengebäude. Notwendig waren lediglich

ein einfacher Aufbau aus Holz oder Stein oder ein Hang, an dem die Zuschauer sitzen konnten, um das Geschehen am Altar vor dem Tempel, dem zentralen Platz des Heiligtums, zu verfolgen. Ob der Zuschauerplatz aus Holz oder Stein errichtet oder aus dem Felsen gehauen war, war eine Frage der Topografie und der Ökonomie. In jedem Fall stand aber in den Komplexen des griechischen Typs der Tempel immer vor oder an der Seite der Zuschauertribüne, und die *orchestra* war mit dem Vorplatz und dem Altarplatz identisch. In solchen Theatern, speziell in demjenigen des Heiligtums des Dionysos Eleutherios im Athen des 5. Jahrhunderts

8 Zu den griechischen Beispielen siehe Anti 1947; Ginouvès 1972; Kolb 1981; Nielsen 2000; Nielsen 2002, 69 ff.; Becker 2003; Hollinshead 2012.

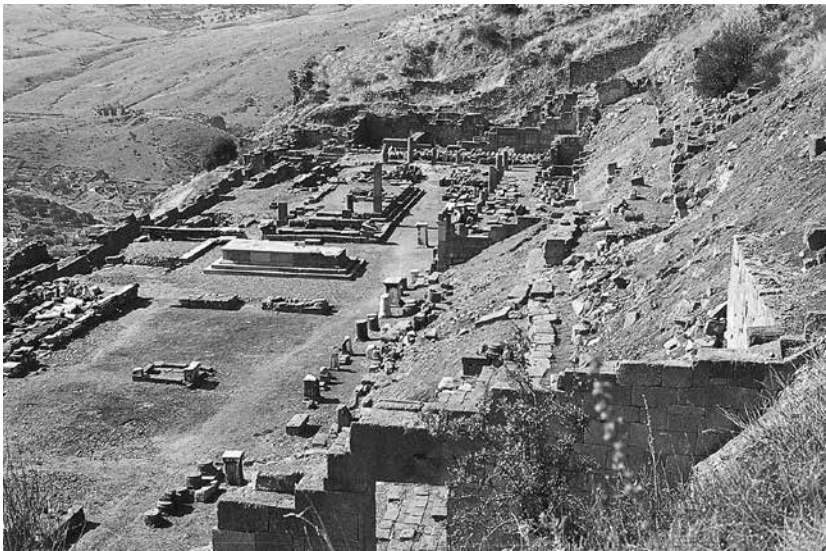


Abb. 3: Pergamon (TR). Das Demeter-Heiligtum mit Tempel oben, Altar in der Mitte der «orchestra» und cavea rechts.

v. Chr., wurden die ältesten und berühmtesten Tragödien, Komödien und Satyrspiele inszeniert⁹. In der damaligen Zeit konnte das Dionysos-Theater zweifellos auch für rituelle Dramen genutzt werden, da es noch nicht durch eine Mauer vom Heiligtum getrennt war. Diese Abtrennung erfolgte erst im späten 4. Jahrhundert v. Chr., in einer Periode, als die Theater ihre kanonische Form erhielten. Aber parallel zur Konstruktion der grossen, für das antike Griechenland so charakteristischen Stadttheater¹⁰ behielten die einfachen Kulttheater ihre Funktion in zahlreichen griechischen Heiligtümern bis in die Spätantike bei. Solche Kulttheater sind auch schon früh in den griechischen Kolonien in Süditalien und Sizilien errichtet worden, wobei derartige Strukturen sicher nicht primär zur Inszenierung der literarischen griechischen Dramen gebaut worden sind, sondern vor allem für die lokalen Dramengattungen wie die dorischen Farcen¹¹.

Beispiele für den griechischen Typ

Das älteste archäologisch dokumentierte Kulttheater wurde auf der Agora der griechischen Kolonie *Metapontum*/Metaponto (I) in Magna Graecia gefunden und stand in enger Verbindung mit dem dortigen Hauptheiligtum. Wie es in Griechenland (und vor allem in Athen) bei den frühesten *theatra* mit Sitzplätzen, den sogenannten *ikria* der Fall war, bestand die bauliche Struktur ausschliesslich aus Holz. Dieses erste Theater von Metapont wird ins späte 7. Jahrhundert v. Chr. datiert¹². Es wurde später, im 6. und 5. Jahrhundert, durch die sogenannten Ekklesiasteria I und II, und schliesslich im 4. Jahrhundert durch ein Theater kanonischer Form ersetzt.

Auch im Artemis-Ortheia-Heiligtum von Sparta (GR) gibt es eine interessante und sehr frühe Evidenz für rituelle Dramenaufführungen (Abb. 2)¹³. Schon um 600 v. Chr. bildete dort ein grosser, mit Kieselsteinen gepflasterter Platz

das Zentrum des Heiligtums. Hier stand auch der Altar, während der Tempel frontal auf den Platz ausgerichtet war. In Verbindung mit diesem Platz wurde eine grosse Menge von frühen kultischen Theatermasken aus Ton gefunden, die von der orientalisierenden Periode bis in das 5. Jahrhundert v. Chr. reichen¹⁴. Ferner wurde der Platz in hellenistischer Zeit mit Zuschauertribünen umgeben (dokumentiert nur durch den Fund eines Theaterthrons), die man in römischer Zeit durch einen typischen runden Theaterraum mit Zuschauertribünen in Kalkbeton (*opus caementitium*) ersetzte. Bei diesem Bauwerk fungierte der Tempel als eine Art Kulisse.

Das Theater im Dionysos-Heiligtum von Thorikos (GR) in Attika hat ebenfalls eine lange Geschichte und bestand bereits im 6. Jahrhundert v. Chr., in dieser frühen Zeit allerdings nur in Form eines Hangs, an dem die Zuschauer stehen oder sitzen konnten¹⁵. Vor diesem *theatron* lag eine Terrasse für den Tempelhof, der identisch mit der *orchestra* war. Neben dem Theater befand sich der Tempel und ihm gegenüber der Altar. Das gleiche Verhältnis von Theater

9 Siehe generell Bieber 1961, 1 ff.; Kolb 1981, passim und die Artikel im Band von Moraw/Nölle 2002.

10 Die Stadttheater wurden oft auf der Agora platziert und für verschiedene Zwecke ausser Dramen, z. B. auch für Volksversammlungen, benutzt. Sie waren nicht immer mit einem Heiligtum verbunden. Bieber 1961; Blume/Isler 2016.

11 Zu den dorischen Farcen: Nielsen 2002, 156–158 mit weiterführender Literatur.

12 *Metapontum*/Metaponto (I): Mertens/De Siena 1982. – Zu den *ikria*, die in Athen auf der Agora schon früh existierten, siehe Kolb 1981.

13 Siehe Dawkins 1929.

14 Zu diesen Masken vgl. Carter 1987.

15 Hackens 1967; Hackens 1968.

und Tempel kennzeichnete auch das Dionysos-Heiligtum von Athen und später auch Anlagen in Kleinasien wie zum Beispiel das Demeter-Heiligtum von Pergamon (TR) (Abb. 3, ab dem frühen 3. Jh. v. Chr.) oder das Apollon-Heiligtum von Knidos (TR)¹⁶.

Der italische Typ (Abb. 1)¹⁷

Wie schon im griechischen Raum wurden auch ausserhalb der griechischen Koloniegebiete in Italien die ersten rituellen Dramen in den Heiligtümern aufgeführt. Auch hier gab es ursprünglich keine gebauten Theaterstrukturen, aber da die etruskischen und italisch-römischen Podiumstempel normalerweise mit grossen Fronttreppen versehen waren, konnten diese auch als Sitzplätze für die Zuschauer benutzt werden. Dadurch war in diesem Gebiet der Tempel von Anfang an hinter der *orchestra* platziert, und die Zuschauer blickten vom Tempel her auf den Hof und den Altar. Diese Situation war für die Entwicklung der monumentalen Theater-Tempel von grosser Bedeutung¹⁸. Bei den griechischen Beispielen stand, wie wir gesehen haben, der Tempel vor oder an der Seite der Zuschauertribüne, und die *orchestra* war mit dem Vorplatz und dem Altarplatz identisch. In Mittelitalien befand sich dagegen der Tempel und ab und zu auch der Altar immer hinter dem Theater, und die beiden Elemente waren normalerweise symmetrisch und axial aufeinander bezogen. Ausserdem waren die *caveae* der mittelitalischen Kulttheater im Gegensatz zu den meist geradlinig verlaufenden Sitzstufen in den griechischen Heiligtümern von halbrunder Form.

Einen wichtigen Einfluss auf die Dramen-Rituale hatten darüber hinaus die Begräbnisspiele, die schon früh in Etrurien durchgeführt worden sind. Bereits aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. kennen wir theaterartige Strukturen in den Vorhöfen einiger etruskischer Kammergräber, die wohl für solche Totenspiele genutzt wurden. In den als *orchestrae* dienenden Höfen, die mit etwa 20 m² ziemlich klein waren, konnten sowohl *phersu*-Spiele, also *ludi scaenici*, als auch Ringkämpfe, wie sie später in der Grabmalerei auftauchten, stattfinden¹⁹. Interessanterweise sind diese theaterartigen Grabanlagen älter als der griechische Einfluss in Etrurien. Dass nur wenige Theater in etruskischem Gebiet gefunden worden sind, ist vermutlich auf den Umstand zurückzuführen, dass diese Strukturen zumeist aus Holz waren, wie von der Grabmalerei aus der Tomba delle Bighe von Tarquinia (I) und von anderen etruskischen Grabmalern her bekannt²⁰.

Es ist nicht verwunderlich, dass Rom mit seiner etruskisch-geprägten *ludi*-Tradition und seiner phönizisch und griechisch beeinflussten Religion ein regelrechter Schmelztiegel dieser verschiedenen religiösen Strömungen war²¹. Obwohl man hier, will man Tacitus Glauben schenken, den *ludi* in der Regel stehend beiwohnte, wie dies auch bei den politischen Versammlungen der Fall war, war das Sitzen schon um 200 v. Chr., als das erste in Stein gebaute

Kulttheater in Verbindung mit dem Heiligtum der Magna Mater errichtet wurde, bereits akzeptiert²². Auch in Latium und auf Sardinien entstanden kurz nach 200 v. Chr. erste steinerne Theater-Tempel. Die grossen Terrassenheiligtümer des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr. bilden einen der markantesten monumentalen Architekturtypen in Italien²³. Diese Heiligtümer waren meistens symmetrisch und mit axialen Bezügen angelegt und schon aus weiter Ferne sichtbar. Dass ein permanentes, in Stein gebautes Theater in den meisten jener Heiligtümer, die John A. Hanson in seinem Buch von 1959 als Theater-Tempel bezeichnete und die ich unter dem italischen Theater-Tempel-Typ zusammenfasse, einen zentralen Platz einnimmt, ist in Bezug auf die funktionalen Aspekte dieser Bauwerke von grosser Bedeutung. Offenkundig haben diese theaterförmigen Strukturen, die oft in engem symmetrischem und axialem Verhältnis zum Tempel standen, eine sehr wichtige Funktion für die Kultausübung besessen. Der Altar wurde in Heiligtümern dieses Typs normalerweise nicht in der *orchestra*, sondern hinter der *cavea* und unmittelbar vor der Tempelfassade platziert. J. A. Hanson ist der Auffassung, dass diese Theater primär für die Aufführung literarischer Dramen erbaut worden seien²⁴. Ein charakteristisches Merkmal für derartige Drameninszenierungen war allerdings, dass der *scaena*, d. h. der Bühne, eine sehr wichtige Funktion zukam, während die hier besprochenen Kulttheater normalerweise aber überhaupt keine permanente Bühne besaßen. Im Zentrum stand dort unverkennbar die *orchestra*, obwohl diese weder in den griechischen noch in den lateinischen Dramen dieser Zeit eine Rolle spielte. Zudem waren die Theater der Terrassenheiligtümer im Vergleich zu den griechischen pan-hellenischen und städtischen Theatern sowie mit den städtischen italischen Theatern recht

- 16 Pergamon (TR): Bohtz 1981. – Knidos (TR): Love 1972; Love 1973.
- 17 Zur detaillierten Diskussion dieses Typs sowie zu den Dramatraditionen und Entwicklungen in Italien vgl. Nielsen 2002, 148 ff.; Nielsen 2007, passim.
- 18 So gab es schon im 5. Jh. v. Chr. im etruskischen *Caere/Cerveteri* (I) eine seltsame Theaterkonstruktion, die zweifellos mit dem dahinterliegenden, drei *cellae* aufweisenden Tempel verbunden war. Die elliptische, theaterähnliche Struktur war 15 m breit, 30–35 m lang und von einem Steinwall umgeben. In augusteischer Zeit wurde in der Nähe zusätzlich noch ein Bühnentheater gebaut. Siehe Cristofani 1986, passim; Cristofani 1988, 92 ff.
- 19 *phersu*-Spiele: Thuillier 1985, 589 f.; Jannot 1993; Jolivet 1993; Dupont 1993, passim; zudem jetzt auch Avramidou 2009. – *ludi scaenici*: Piccaluga 1965; Beacham 1991 passim; Wiseman 1998, passim. – Gräber: Colonna 1993 mit weiterführender Literatur.
- 20 Siehe unten S. 92. Diese Malerei wurde in der sogenannten Tomba delle Bighe des frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. gefunden; sie ist heute zerstört und nur aus alten Zeichnungen bekannt, vgl. Bieber 1961, Abb. 546; Colonna 1993; Nielsen 2002, 169–172.
- 21 Piccaluga 1965, passim; Nielsen 2007, passim.
- 22 Tac. ann. 14,20.
- 23 Zu diesen Heiligtümern generell: Coarelli 1987.
- 24 Hanson 1959, 9 ff.

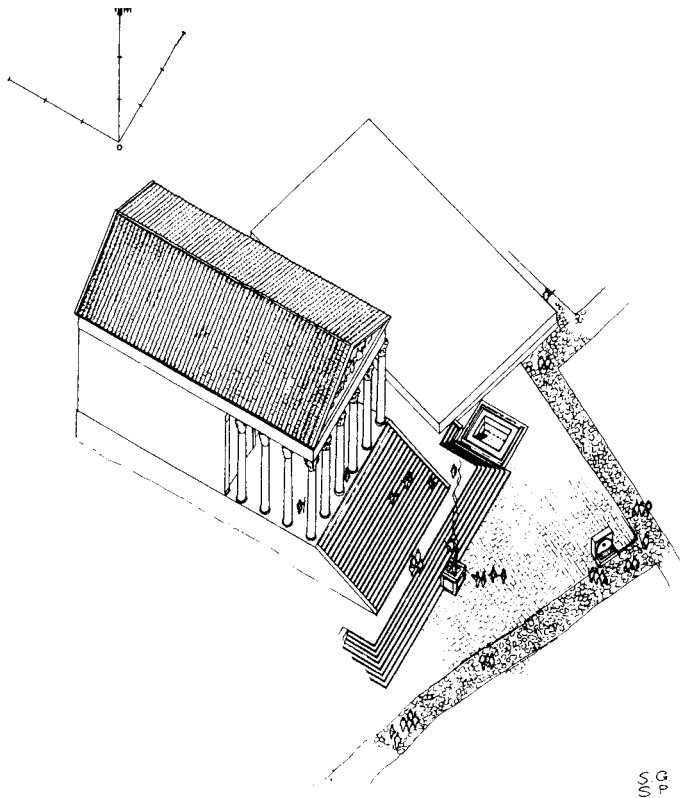


Abb. 4: Rom (I). Das Heiligtum der Magna Mater auf dem Palatin. Rekonstruktion des Tempels mit theatron und Altar in der ersten Phase.

klein und boten meist nur Platz für 500–1500 Zuschauer. Alle bekannten Bauten dieses Typs entstanden in einer Periode von etwa 100 Jahren, im Zeitraum vom frühen 2. bis zum frühen 1. Jahrhundert v. Chr.

Beispiele für den italischen Typ

Im Heiligtum der Magna Mater/Kybele in Rom (I) gehört die theaterartige Struktur mit Aussicht über den Circus Maximus, die vor dem Tempel ausgegraben wurde, zur ersten Periode des Heiligtums um 200 v. Chr. und stellt somit im weitesten Sinne das erste «permanente Theater» in Rom dar (Abb. 4)²⁵. Dieses Kulttheater bestand aus acht Reihen von Sitzstufen, die entlang eines dreieckigen Platzes mit zentralem Altar angelegt waren. Der Platz oder die *orchestra* mass 32 m × 10 m, und die *cavea* war demnach 32 m lang und bot etwa 550 Menschen Platz. Als das Heiligtum nach einem Feuer im Jahre 111 v. Chr. restauriert wurde, entfernte man diese Steinsitze, das Bodenniveau wurde stark angehoben und der Platz deutlich erweitert. Er besass jetzt eine Tiefe von 25 m und ruhte im Südwesten auf einer Reihe von Gewölbesubstruktionen, wie sie auch bei anderen vergleichbaren monumentalen Heiligtümern in Mittelitalien gut belegt sind. In beiden Phasen wurden vermutlich auch die monumentalen Fronttreppen des Tempels der Magna Mater und desjenigen der Victoria als Zuschauertribünen genutzt. Die meisten Forscher meinen, dass diese Struktur

ursprünglich für die im Rahmen der *ludi megalenses* durchgeführten *ludi scaenici* gebaut worden war. Da aber dieses sehr längliche *theatron* nicht dazu geeignet war, auf kleinen Holzbühnen inszenierte Komödien in der Art des Plautus und des Terentius aufzuführen, erscheint es plausibler, das erste Steintheater, mit dessen Errichtung 154 v. Chr. am Abhang des Palatins unterhalb des Apollon-Heiligtums begonnen wurde, in Zusammenhang mit den *ludi megalenses* zu sehen. Allerdings wurde dieses Theater nie vollendet und im Auftrag des Senats schon bald wieder abgerissen²⁶.

Das früheste Kulttheater von Latium wurde im Heiligtum der Juno Gabina in *Gabii* in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. gebaut (Abb. 5)²⁷. Das Heiligtum selbst reicht mindestens bis ins 6. Jahrhundert v. Chr. zurück. Die dort verehrte Gottheit geht auf einen alten italischen Fruchtbarkeitskult zurück; zudem war die Juno von Gabii auch eine Orakel- und Heilgöttin. Ihr Tempel war von einer Gartenanlage umgeben, wie sie in dieser Art von Heiligtümern mehrfach belegt ist, so zum Beispiel in *Tibur/Tivoli* (I) und wohl auch in *Cagliari* (I). Das Theater war symmetrisch und mit axialem Bezug zum Tempel angelegt, und zwischen der *cavea* und dem Tempel war ein Altar errichtet; eine Mauer mit Portal teilte die beiden Bereiche voneinander. Obwohl das Theater, das teilweise aus dem Felsen gehauen war, schlecht erhalten ist, wissen wir, dass die *cavea* halbrund war und einen Durchmesser von 60 m besessen hat, während der Durchmesser der *orchestra* 32 m betrug. Es gab 10–12 Reihen mit Platz für 1200 Zuschauer. Reste einer Bühne haben sich nicht erhalten, obwohl in einer Inschrift *ludi scaenici* in Verbindung mit diesem Heiligtum erwähnt werden.

Fortuna Primigenia, die in *Praeneste/Palestrina* (I) in einem eigenen Heiligtum verehrt wurde, war die Mutter des Jupiter Puer und eine kosmopolitische Orakelgöttin²⁸. Ihr Kult reicht zeitlich weit zurück, auch wenn das heute erhaltene monumentale Terrassenheiligtum erst in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. errichtet wurde. Auf der

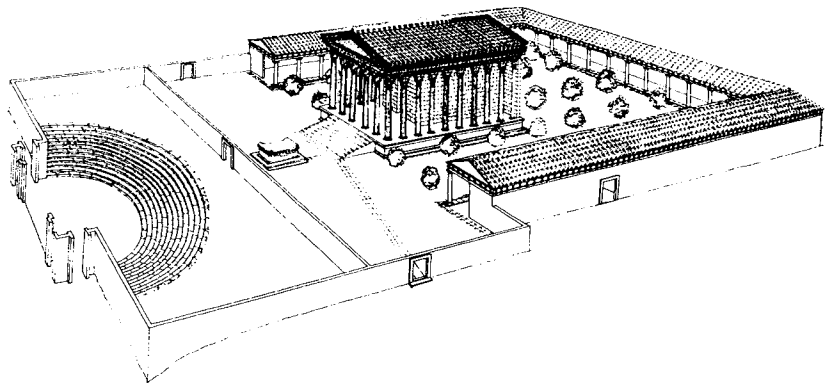
25 Romanelli 1963; Pensabene 1978; Pensabene 1982; Pensabene 1988; Pensabene 1996.

26 Tac. ann. 14,20. Wohl in Zusammenhang mit der erwähnten Zerstörung des ersten Steintheaters in Rom war es seit 154 v. Chr. für eine gewisse Zeit verboten, sitzend den Aufführungen beizuwohnen. Dieses Verbot wurde, wie es scheint, schon vor 145 v. Chr. wieder aufgehoben, denn wir wissen, dass Mummius in diesem Jahr *subitarii gradus* (schnell errichtete Sitzstufen) für seine Triumphalspiele bauen liess. Zu einer detaillierten Diskussion dieses Problems siehe Frézouls 1983, passim; Nielsen 2007, passim.

27 Vgl. den Ausgrabungsbericht von Almagro Gorbea 1982, 61 ff. Leider wurde das Theater in diesem Zusammenhang nicht untersucht. Dazu auch Hanson 1959, 30 ff.; Coarelli 1987, 11 ff.; Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996, II, 467.

28 Siehe den Ausgrabungsbericht von Fasolo/Gullini 1956; ausserdem Hanson 1959, 33 ff.; Coarelli 1987, 35 ff.; Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996, II, 551.

Abb. 5: Gabii (I). Das Heiligtum der Juno. Rekonstruktion des Heiligtums.



obersten Terrasse des Heiligtums lag ein kleiner Rundtempel, dem ein Kulttheater vorgelagert war. Dessen halbrunde *cavea* mit einem Durchmesser von 60 m hatte 13–15 Sitzreihen und bot 1100 Zuschauern Platz. Die *orchestra* besass einen Durchmesser von lediglich 10,5 m und war über eine grosse Treppe erreichbar, die von einer riesigen Terrasse (115 m × 52 m) mit Platz für grössere Zeremonien wegführte. Auch bei diesem Theater existierte keine Bühne.

Der römische Typ (Abb. 1)²⁹

Bei diesem Typ waren Theater und Tempel architektonisch zu einem einheitlichen Bau verbunden und es existierte ein grosser Bühnenbau mit *scaenae frons*. Ausserdem war der Tempel selbst jeweils recht klein; er bildete keinen selbstständigen Bau, sondern schloss sich eng an die *cavea* an. Der Altar stand, wenn vorhanden, eher in der *orchestra* als vor dem Tempel. Die Hauptfunktion dieses Typs ist eher profan, denn wir haben es mit einem «kanonischen» Theater zu tun, das vor allem für szenische Aufführungen wie Mimen, Pantomimen sowie Komödien und Tragödien benutzt wurde. Auf kultische Vorgänge weisen hier einzig die oft kleinen Schreine oben an der *cavea* hin, die üblicherweise eng mit dem Kaiser und dem Kaiserkult verbunden waren³⁰.

Ein wichtiges Zeugnis für den Übergang vom italischen zum römischen Typ ist der Theaterkomplex des Pompeius Magnus auf dem Marsfeld in Rom (I) (Abb. 6)³¹. Er wurde von J. A. Hanson dem römischen Typ zugeordnet, doch ermöglichen neuere Erkenntnisse eine differenzierte Sicht. Das Theater gehörte zum Heiligtum der Venus Victrix. Sein Tempel erhob sich oben auf der *cavea*. Ausserdem erstreckte sich hinter dem Theater ein grosser *temenos* mit Garten und Portiken, der ebenfalls zum Heiligtum gehörte. Schliesslich, und das ist ein wichtiges Resultat von Kathryn L. Gleasons Untersuchungen, war die von der Forma Urbis Romae bekannte *scaenae frons* nicht Teil der ursprünglichen Planung unter Pompeius, sondern wurde erst unter Augustus hinzugefügt. Erst in dieser Phase wurden das Theater und der Gartenteil des Heiligtums also voneinander getrennt.

Vorher gab es eine direkte Sichtachse vom Heiligtum und von der Curia zum Tempel, und das Theater sah eher aus wie eine Treppe zum Tempel. Im Originalplan liegen mithin die typischen, vom italischen Theater-Tempel bekannten Elemente vor: grosse Gärten und Portiken sowie ein Theater ohne *scaenae frons*. Erst durch Augustus' Umbauten wurde der Komplex derart verändert, dass er zum römischen Typ zu zählen ist. In der Folge wurden dann, wie wir wissen, auch hier primär profane Dramen gespielt³². Es war der augusteische Umbau dieses berühmten Baukomplexes, der das Modell für den römischen Theater-Tempel-Typ lieferte. In Italien kennen wir aus augusteischer Zeit Theater-Tempel dieser Art in Verona und in Herculaneum, Letzterer wies vier separate Schreine auf. Bereits in dieser Periode wurden solche Komplexe aber auch in den Provinzen errichtet, so vor allem in Nordafrika (Abb. 7), aber auch in Gallien und Hispanien. Ab dem 2. Jahrhundert n. Chr. entstanden auch in Kleinasien solche Anlagen (s. o. Anm. 30).

Beispiele für den römischen Typ

Der Theaterkomplex von *Leptis Magna* in Nordafrika wurde schon in augusteischer Zeit gebaut, wobei der dort im Be-

29 Nielsen 2002, 196 ff.; Hanson 1959, 59 ff.; Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996, passim.

30 Hanson 1959, 59 ff.; Nielsen 2002, 202 ff.; Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996, passim. Zum Beispiel in Nordafrika: *Leptis Magna* (LY), *Calama/Guelma* (DZ), *Rusciade/Philippeville* (DZ), *Thamugadi/Timgad* (DZ) und *Iol Caesarea/Cherchel* (DZ); in Kleinasien laut Johannowsky 1969–1970 in: *Alinda/Karpuzlu* (TR), *Bargyllia/Asar* (TR), *Stratonicea* (TR), *Aphrodisias* (TR) und auch in *Patara* (TR), zu dessen Theater neulich Piesker/Ganzert 2012 Untersuchungen publiziert haben. In Spanien u. a. in *Emerita Augusta/Mérida* und in Gallien u. a. in *Vienna/Vienne* (siehe auch unten Anm. 41).

31 Hanson 1959, 43 f.; Gleason 1994; Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996, II, 591; Nielsen 2002, 197 ff. für eine Diskussion dieser Anlage. Zum neuesten Rekonstruktionsvorschlag des Tempels der Venus Victrix vgl. zudem Monterroso Checa 2006; zusammenfassend auch Gros 2009.

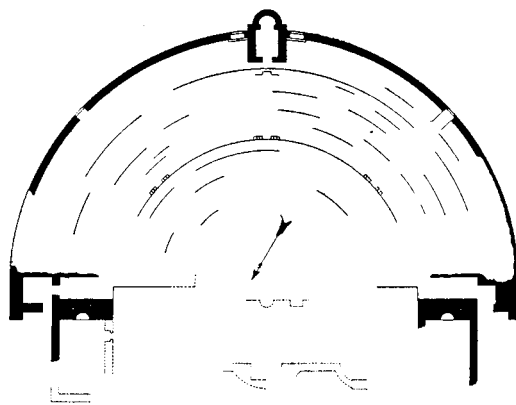
32 Zum Beispiel Piccaluga 1965.



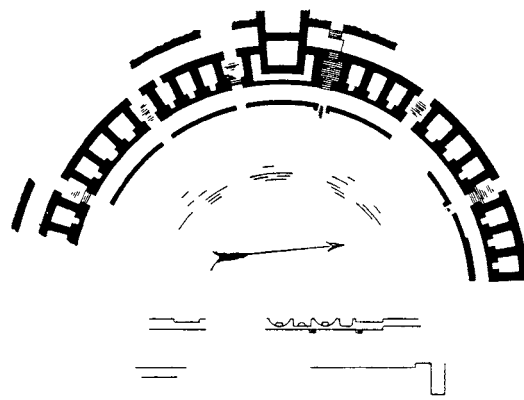
Abb. 6: Rom (I). Der Baukomplex des Pompeius mit Theater und oben in der cavea eingebautem Tempel, Portikus und Heiligtum der Venus. Links: Rekonstruktion des originalen Komplexes aus der Zeit des Pompeius Magnus. Rechts: Der von Augustus umgebaute Komplex.

reich der *summa cavea* vorhandene Schrein für Ceres Augusta, und somit also für den Kaiserkult, erst unter Tiberius hinzukam³³. Eine entsprechende Statue der Göttin wurde im Bereich des *sacellum* gefunden. In anderen vergleichbaren Komplexen Nordafrikas sind die Kulte dagegen nicht

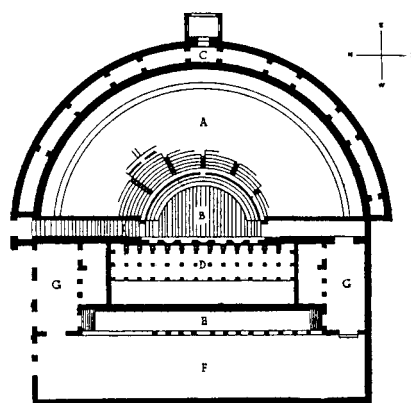
33 Hanson 1959, 59 ff.; Frézouls 1952, passim; Caputo 1987. Vgl. auch den Beitrag von D. L. Bomgardner in diesem Band, oben S. 63 ff.



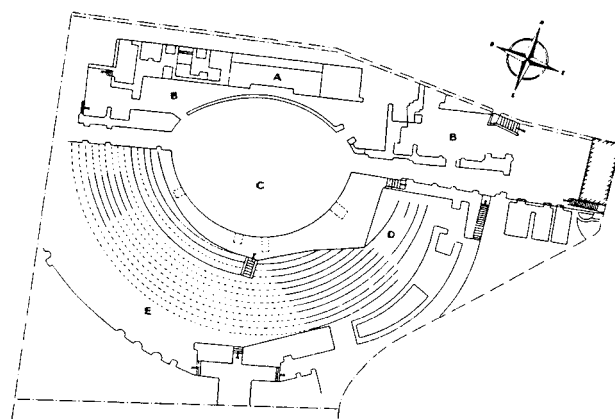
Calama/Guelma



Rusciade/Philippeville



Thamugadi/Timgad



Iol Caesarea/Cherchel

Abb. 7: Nordafrika. Vier Grundrisse von römischen Theatern mit Kapellen für den Kaiserkult in den caveae.

bekannt, so z. B. in *Calama/Guelma*, *Rusciade/Philippeville*, *Thamugadi/Timgad* und *Iol Caesarea/Cherchel* in Algerien, wobei der zuletzt genannte Bau vielleicht von Juba im Jahre 25 v. Chr. gebaut wurde (Abb. 7).

Einer der frühesten Theater-Tempel des römischen Typs liegt in Verona in Norditalien³⁴. Der Theaterkomplex ist ca. 150 m breit und 107 m tief und wurde an einem steilen Hügel in der Nähe des Adige angelegt. Er wurde am Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. errichtet und weist im oberen Abschluss der *cavea* einen Tempel auf, der heute nicht mehr sichtbar ist, dessen Reste aber 1851 während des Baus des Schlosses San Pietro nachgewiesen werden konnten. Bei diesem Theater existierte eine *scaenae frons*.

Angesichts des Themas der Tagung ist es wichtig hervorzuheben, dass dieses architektonische Modell bereits in augusteischer Zeit auch nach Südgallien exportiert wurde. In *Vienna/Vienne* (F) besass zum Beispiel das grosse Theater einen kleinen Tempel für Apollon Pythios³⁵. Da Apollon in Gallien oft mit dem Kaiserkult in Verbindung stand³⁶, gehen wir auch im Fall von Vienne von einer solchen Zuweisung aus. Auch der augusteische Theater-Tempel-Komplex von *Emerita Augusta/Mérida* in Spanien war mit einer Kaiserkultnische versehen, die sich hier allerdings am Fuss der *cavea*, im Anschluss an die Prohedrie befunden hat³⁷.

Der gallisch-römische Typ (Abb. 1; 8; 9)

Dieser Typ ist für Obergermanien und Nordgallien belegt, während in Südgallien (Narbonensis) wie erwähnt der «kanonische» römische Typ zu finden ist³⁸. Die betreffenden Strukturen verbinden Eigenarten des griechischen und des römischen Typs, und gemäss den archäologischen Untersuchungen der letzten Jahre reichen diese Theater in hölzerner Form möglicherweise bis ins 1. Jahrhundert v. Chr. zurück³⁹. Zudem existiert eine Inschrift, die ein *theatrum ligneum*, das unter Claudius in ein Steintheater umgewandelt wurde, erwähnt⁴⁰. Die ältesten dieser Theater lagen wohl in extraurbanen Heiligtümern und *vici* und erst ab augusteischer Zeit entstanden auch Bauten in den Städten. Natürliche Hänge oder künstlich aufgeschüttete Erdwälle wurden für die *caveae* genutzt, nur selten trifft man auf Gewölbesubstruktionen und Bogenfassaden. In der Regel überschritten bei diesem Typ die *orchestra* und die *cavea* den Halbkreis oder, was noch häufiger vorkam, sie bildeten einen gestreckten Halbkreis. Die Grösse der *orchestrae* variierte und war ohne Zweifel von lokalen Traditionen und Funktionen abhängig. Es gab keine hohen Skenenrückwände und dementsprechend auch keine mehrstöckige *scaenae-frons*-Architektur. Stattdessen war oft ein kleines, einstöckiges Bühnengebäude anzutreffen, das über die Bühnenmauer nach aussen vorsprang. Eine niedrige Bühne/Plattform reichte dafür bis weit in die *orchestra* hinein; diese war deutlich kleiner als das breitgezogene *pulpitum/proscaenium* des römischen Theaters. In zahlreichen Inschriften, in denen gallo-römische Theater immer mit Gottheiten in Verbindung

stehen, taucht für diese Plattformen die Bezeichnung *proscaenium* auf⁴¹. Der gegenüberliegende Tempel übernimmt bei fehlendem Bühnengebäude zuweilen die Rolle der *scaenae frons*.

Sowohl Wilhelm Schleiermacher als auch Elisabeth Bouley haben Typologien für diese baulichen Strukturen vorgeschlagen⁴². W. Schleiermacher unterscheidet vier gallische Kulttheater-Typen, die er nach repräsentativen Fundorten benennt: den Vienne-Typ, der mit meinem römischen Typ vergleichbar ist, den Augst-Typ, bei dem der Tempel axial auf das Theater ausgerichtet ist, ferner den Typ Champlieu, ein Heiligtum, bei dem es keine Axialität zwischen Theater und Tempel gibt und der Tempel nicht frontal auf das Theater ausgerichtet ist, und schliesslich der Altbachtal-Typ, der sich, ebenfalls in einem Heiligtum gelegen, durch eine recht primitive *cavea* und eine Bühnenplattform (*proscaenium*), welche die gesamte *orchestra* einnimmt, auszeichnet. E. Bouley schlägt dagegen bloss drei Kategorien der mit Tempeln verbundenen Theater in Nordgallien und Germania Superior vor: Die erste ist eher vergleichbar mit meinem römischen Typ, beispielsweise zu finden im *vicus* von Vendeuil-Caply (F), wo in der *cavea* ein Schrein eingebaut ist und eine *thymele* in der *orchestra* nachgewiesen wurde; aber auch hier existierte keine *scaenae frons* und bloss eine

34 Dieser Bau ist eher schlecht bekannt, vgl. Mangani/Rebecchi/Strazula 1981, 164 f.; Beschi 1960, 409 ff.; Sear 2006, 180 f.

35 Hanson 1959, 59 ff.; Picard 1955, passim; jetzt auch Tardy 2009, 176 f. mit weiterführender Literatur.

36 Bouley 1983; Lévêque 1992.

37 Trillmich 1989/90.

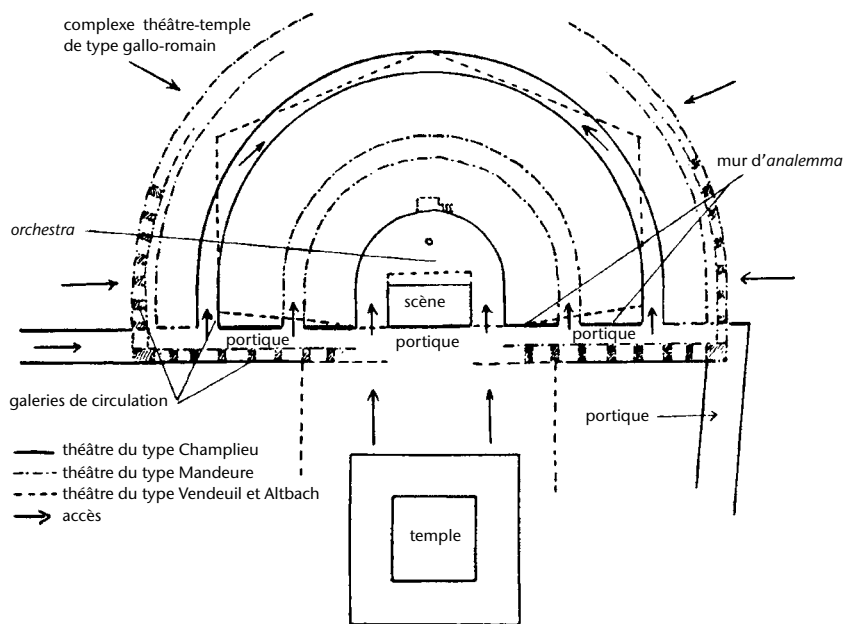
38 In der Gallia Narbonensis und besonders in *Nemausus/Nîmes* (F) waren laut Inschriften auch die dionysischen *technitai* sowie andere vergleichbare Gruppierungen aktiv, was für die übrigen gallischen Provinzen nicht belegt ist, siehe Ghiron-Bistagne 1992, passim. Zu den gallo-römischen Theaterkomplexen vgl. zusammenfassend Schleiermacher 1966; Bouley 1983.

39 Frézouls 1992.

40 Siehe z. B. Frézouls 1992, 15: Inschrift aus *Forum Segusiavorum/Feurs* (F): CIL XIII 1642. Solche hölzerne Theater kennen wir auch aus anderen Gebieten, wie z. B. aus Athen (GR), Metaponto (I) (siehe oben) oder Rom (I).

41 In Mirebeau-sur-Bèze (F) wurde ein *proscaenium* restauriert (CIL XIII 5614). – In *Beda/Bitburg* (D) wird 198 n. Chr. der Bau eines *proscaenium cum tribunali* erwähnt (CIL XIII 4132), und zwar in Verbindung mit den *ludi florales*, einem ausgelassenen Fest, das wir vor allem aus Rom kennen (Ov. fast. 4,943 ff.). – In *Minatiacum Remi/Nizy-le-Comte* (F) wird ein *proscaenium* zusammen mit Apollon und dem *numen Augusti*, also in Zusammenhang mit dem Kaiserkult, erwähnt (CIL XIII 3450). – In *Briga/Eu* (F) erfolgt eine Erwähnung der *numina Augusti* in Zusammenhang mit dem Bau eines *theatrum cum proscaenio* in der Zeit zwischen 198 und 211 n. Chr. (AE 1978, 501; AE 1982, 716). – In *Belginum/Wederath* (D) wird ein *proscaenium* an die *domus divinae* und Creta geweiht (Keune 1927, 12 f.). – Zu den Euergeten siehe auch Bouley 1992, 79 mit Anm. 11; 12; 17–19; Bouley 1983, 547–549.

42 Schleiermacher 1966; Bouley 1983.



einfache Plattform als Bühne⁴³. E. Bouleys zweite Kategorie weist Theater auf, die innerhalb eines Heiligtums lagen, aber nicht notwendigerweise in direkter axialer Verbindung mit einem Tempel standen, so wie z. B. in *Augusta Treverorum*/Trier-Altbachtal (D) oder *Briga*/Eu (F). Zur dritten Kategorie gehören Tempel und Theater, die zusammen einen monumentalen Komplex bildeten, jedoch ohne architektonisch vollständig miteinander verbunden zu sein. In diesem Zusammenhang werden Ribemont-sur-Ancre (F) und Champlieu (F) erwähnt sowie die Anlagen in den Koloniestädten *Augusta Raurica*/Augst (CH) und *Aventicum*/Avenches (CH). Während mir die erste Kategorie durchaus sinnvoll scheint, sind die anderen beiden infrage zu stellen. Champlieu würde ich eher zur Kategorie 2 (Heiligtums-Theater) zählen. Zur Kategorie 3 gehören auf jeden Fall die monumentalen städtischen Sakralkomplexe von Augst und Avenches; in Avenches folgt die Ausrichtung des Cigognier-Heiligtums mehr oder weniger dem Stadtplan, in Augst ist das Bauensemble hingegen von der Ausrichtung des Stadtrasters abgedreht. Im Gegensatz zu den genannten Beispielen bildete Ribemont-sur-Ancre einen besonderen Fall, da sich hier der Tempel hinter dem Theater befand und die beiden architektonischen Elemente zwar (fast) axial zueinander lagen, aber 400 m voneinander entfernt waren⁴⁴.

Sehr wenig weiss man über die Aufführungspraxis. Sowohl mit Mimen, aber auch mit Kultdramen und sakralen Hymnen sowie Prozessionen ist zu rechnen. Die religiöse Nutzung muss mindestens so wichtig wie «profane» Bühnenszenierungen gewesen sein, da einige Theater auch innerhalb des *temenos* liegen. Die Inschriften, die wir haben, erwähnen oft den Kaiserkult, aber auch andere Götter wie Jupiter und Apollon, die doch beide mit dem Kaiserkult verbunden werden können, und auch gallische Götter

und *pagus*-Götter können mit einem Theater-Tempel verknüpft sein (s. o. Anm. 41). Strabo bietet zudem einige interessante Informationen über die möglichen Funktionen dieser Strukturen. So erwähnt er gallische *synedrioi*, also Versammlungen, bei denen es zu Unruhen kommen konnte, sowie Gruppierungen von Bardeng, die sakrale Gesänge, die auch satirische und epische Formen haben konnten, vorführten⁴⁵. Zwei Grabinschriften aus Nordgallien erwähnen Schauspieler: einen *histrion* und einen *derisor*, d. h. einen satirischen Schauspieler⁴⁶. Für solche Zwecke, die keine Szenerie brauchten, würden sich die in die *orchestrae* ragenden Plattformen sehr gut eignen. Auch für die Theater in Griechenland und Italien kennen wir schon aus früherer Zeit solche Funktionen. Sehr interessant sind in diesem Zusammenhang die Masken aus Terrakotta, die in Nordgallien und besonders entlang des Limes gefunden wurden, vor

43 Siehe Bouley 1983, 568 und passim, mit weiterführender Literatur; v. a. aber Dufour 1992. Dieses Theater hat eine sehr grosse *orchestra* mit 26 m Durchmesser bei einem *cavea*-Durchmesser von lediglich 65 m. Die Existenz eines zugehörigen Tempels ist nicht gesichert.

44 Diese Platzierung des Tempels hinter dem Theater ist mit dem italienischen Theater-Tempel-Typ vergleichbar, nur ist dort die Verbindung enger. Allerdings ist in Etrurien, in Castelsecco nahe Arezzo, ein vergleichbar grosser Abstand zwischen Tempel und Theater zu beobachten, siehe Maetzelke 1982–1984; Colonna 1993; Ciano Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996, II, 425.

45 Strab. geogr. 4,4,3 bzw. 4,4,4. Siehe Lévêque 1992, 260 für eine Diskussion zu den vor allem religiösen und kulturellen Funktionen dieser Strukturen.

46 *histrio*: CIL XIII 5924; *derisor*: CIL XIII 5721; siehe Bouley 1992, 79 Anm. 1; 2.

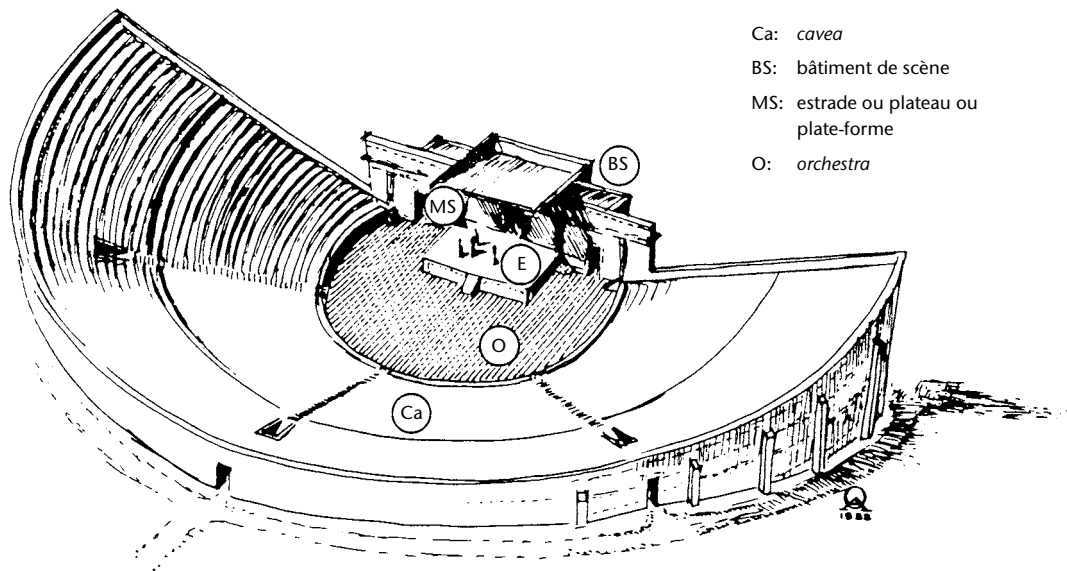


Abb. 9: Rekonstruktion mit den wichtigsten Charakteristika des gallischen Tempel-Theater-Typs.

allem in Keramik-Werkstätten, aber eben auch im Theater im Altbachtal bei Trier. Diese Masken sind nicht die typischen kanonischen Theatermasken, wie wir sie aus Pollux' Katalog kennen, sondern zeigen vor allem Grotesken und Frauen. Obwohl diese Masken ins 2.–3. Jahrhundert n. Chr. datieren, ist ihre Ähnlichkeit mit den rituellen Masken, die seit den frühen Zeiten im Orient, im phönizischen/punischen Gebiet sowie im Heiligtum der Artemis Ortheia (siehe oben) und später aus Etrurien bezeugt sind, prägnant. Eine Funktion als rituelle Masken für kultische Dramen ist deshalb eine klare Möglichkeit⁴⁷.

Beispiele für den gallo-römischen Typ

Für den Komplex in *Augusta Raurica*/Augst (CH) schlägt Thomas Hufschmid drei Hauptperioden vor: Der erste Bau war ein Arena-Theater, d. h. multifunktional⁴⁸. Das Theater wurde von Anfang an, in frühflavischer Zeit um 70–80 n. Chr., zusammen mit dem Schönbühl-Tempel konzipiert und hatte vor allem eine religiöse Funktion. Der Tempel ist aus Marmor, das Theater aus lokalem Baumaterial gebaut, was auf eine höhere Bedeutung des Tempels hinweist. Nach dem Einbau einer *prohedria* wohl am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. wurde das Theater ausschliesslich szenisch genutzt. Der Bau ist recht niedrig, die *cavea*-Mauer war nur 5,6 m hoch. Eine Bühne ist nicht erhalten. An ihrer Stelle wird hier eine Plattform vermutet. Die Arena und später die *orchestra* mit *prohedria* sind breiter als 15 m.

In einer zweiten, trajanischen Phase (um 100 n. Chr.) wurde diese Struktur in ein Semi-Amphitheater umgebaut. Wir haben es also mit einer Funktionsänderung zu tun, wobei der Schwerpunkt nun auf Tier- und Gladiatorenspielen lag. Der Grund ist vielleicht, wie Th. Hufschmid vorschlägt, in Trajans Siegen in Dakien zu sehen, da solch eine

Struktur für Militärfeiern und die Vorführung der besiegten Völker sehr gut geeignet wäre. So misst die Arena 49 m × 36 m, und die halbe *cavea* samt der Holztribüne bot Platz für 7500–8500 Zuschauer. Doch bald wurde der Bau zu klein, und ein neues, echtes Amphitheater, das auch kultische Bedeutung besass, wurde am westlichen Stadtrand gebaut.

Der jüngste und jetzige Bau gehört der Zeit um 180–190 n. Chr. an und entspricht wieder der Form eines szenischen Theaters; es gab mehrere Umbauten. Der Komplex war wohl bis 276 n. Chr. oder etwas später in Gebrauch, als das Theater vermutlich gleichzeitig mit dem Tempel zerstört wurde. In dieser Phase existierte anscheinend überhaupt keine Skene, was einen direkten Zugang zur Fronttreppe des Tempels vom Theater her ermöglichte. In der neuen, monumentalen *cavea*, die 17–20 m hoch war, gab es jetzt Platz für 10000–12000 Zuschauer. Die hufeisenförmige *orchestra* hatte einen Durchmesser von ca. 15 m und war nur für szenische Aufführungen geeignet. Zudem gab es eine Nische für Statuen und Altäre oberhalb der *prohedria* und axial zum Tempel, was darauf hindeuten könnte, dass die Anlage mindestens in dieser Phase, und wahrscheinlich von Anfang an, dem Kaiserkult gewidmet war. Diese Kombination mit dem Herrscherkult kennen wir wie erwähnt auch von anderen Gebieten schon ab augusteischer Zeit.

47 Zu den Masken aus Gallien und Germanien siehe Desbat 1992. – Für Masken in Verbindung mit rituellen Dramen: Nielsen 2002, passim. – Für kanonische Theatermasken und Pollux: z. B. Bieber 1961, passim.

48 Bouley 1983, 557 und passim; Hufschmid 2012.

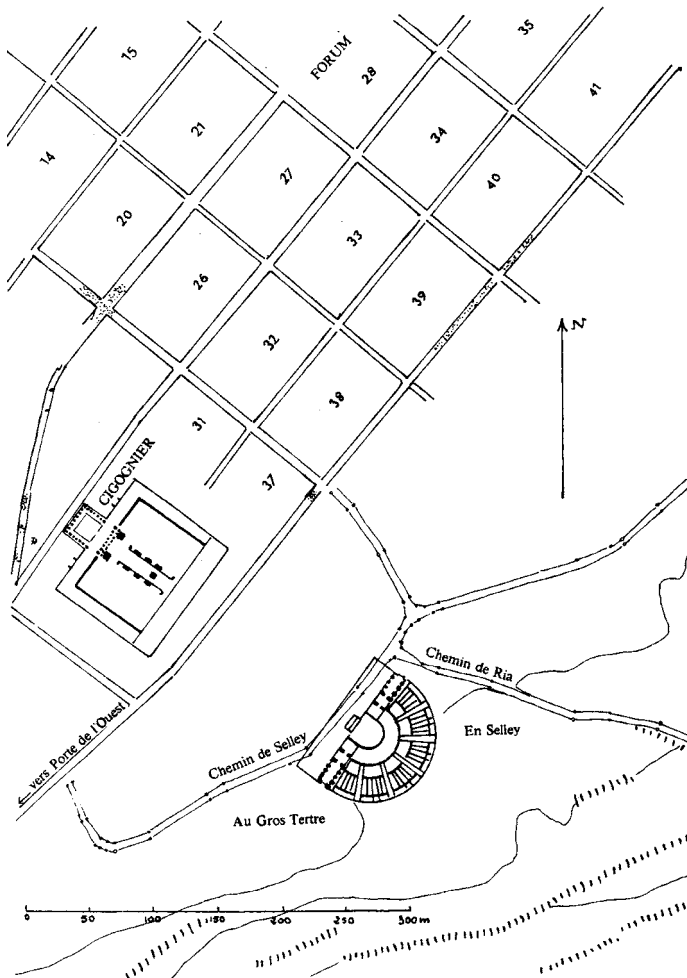


Abb. 10: Aventicum/Avenches (CH). Grundriss des Theaters und seines Verhältnisses zum Tempel.

Auch in der Stadt *Aventicum/Avenches* (CH) gab es Tempel und Theater (Abb. 10), doch bestand dort zwischen dem Mars-Tempel und dem Theater ein weiter Abstand, obwohl sie durchaus in einer Achse angelegt waren. Das *proscenium* in Form einer Plattform war wohl 15 m × 10 m gross⁴⁹. Statt über die Tempeltreppe wie in Augst waren die zwei Gebäude über eine *tetraporticus* verbunden. Der Tempel ist von seiner Form her gallisch.

Auch im Heiligtum von *Epomanduodurum/Mandeure* (F) war das Theater in einer Entfernung von 250 m axial und frontal auf einen gallischen Tempel, der Bellona geweiht war, orientiert und hatte keine Skenemauer⁵⁰. Die *cavea* hat einen Durchmesser von 142 m. Wie in Avenches gab es auch hier wegen des grossen Abstands keine Möglichkeit, die Tempelriten vom Theater aus zu sehen. Im suburbanen Heiligtum in Altbachtal bei Trier, wo die orphische Göttin Hekate sowie zwei weitere Göttinnen, vielleicht Epona und Minerva, verehrt wurden, wurde ein kleines Theater axial zu den *fana*, aber ohne Verbindung dazu, gebaut⁵¹. Das Theater ist sehr klein (42 m × 55 m) und von einer Mauer umgeben; die Plattform misst 8 m × 6 m. Wie

erwähnt wurden hier groteske Masken sowie Inschriften mit Namen von Zuschauern gefunden. In Champlieu ist die Verbindung zwischen Theater und Tempel nicht so klar, obwohl beide in einem *temenos* (oder einem *forum*?) umgeben von Portiken liegen⁵². Auch hier gibt es eine Plattform in der *orchestra*.

Fazit

Die Kulttheater beruhen auf der Tradition des Sitzens sowohl während der Dramenrituale als auch während politischer Versammlungen und waren eigentlich sowohl den Italikern als auch den Kelten fremd. Aber schon früh finden wir kultische Theater in Etrurien, Magna Graecia und Sizilien, und davon wurden auch die anderen Regionen Italiens und später auch Galliens stark inspiriert. Da wir in Etrurien sowohl eine starke Orientalisierung haben, die eine frühe rituelle Dramen-tradition mit sich brachte, als auch einen griechischen Einfluss, der nicht zuletzt architektonischer Art war, ist es wahrscheinlich, dass auch die Schöpfung der italischen Theater-Tempel hier zu suchen ist. Die Ausgrabungen der Theater-Tempel in *Caere/Cerveteri* (I) und *Castelsecco* (I) haben gezeigt, dass die einmalige Kombination von Tempel und Theater, wo der Tempel hinter dem Theater liegt, eine etruskische Erfindung war und wohl auf dem Podiumstempel mit grosser Fronttreppe als Tribüne basierte. Die symmetrischen und axialen Theater-Tempel, die speziell in Latium belegt sind, waren insofern ein Resultat der sehr starken Hellenisierung dieses Gebiets in den zwei letzten Jahrhunderten v. Chr. In der frühen römischen Kaiserzeit kommt in Rom und in einigen Kolonien in Gallien, Nordafrika und Hispanien ein neuer Typ auf, der oft mit dem Kaiserkult verbunden war. Hier ist die Hauptfunktion deutlich nicht mehr religiös, denn der Tempel wird zu einem Anhang oben auf der *cavea* reduziert und eine grosse *scaenae frons* isoliert die Struktur vom Heiligtum.

Interessanterweise wurde dieser Typ im Nordwesten des römischen Kaiserreiches nicht populär. Stattdessen ist eine Fortsetzung der engen Verbindung zum Kult festzustellen, und die hier zu findenden Theater-Tempel sind nicht «zusammengewachsen», wie es beim römischen, kaiserzeitlichen Typ der Fall ist. Man könnte meinen, dass diese Strukturen vielleicht ein Überbleibsel des italischen Typs seien,

49 Bouley 1983, 557 und passim mit weiterführender Literatur; zu den Prozessionen und Ritualen siehe Ph. Bridel in diesem Band, unten S. 157 ff.

50 Bouley 1983, 561 ff. und passim mit weiterführender Literatur; zu den Ritualen siehe S. Blin und J.-Y. Marc in diesem Band, unten S. 205 ff.

51 Bouley 1983, 566 ff. und passim mit weiterführender Literatur.

52 Bouley 1983, 564 f. und passim mit weiterführender Literatur.

aber interessanterweise ist in Nordgallien und Germanien das Verhältnis zwischen Tempel und Theater umgekehrt, d. h., der Tempel ist *vor* dem Theater platziert und auf die *cavea* hin ausgerichtet, und die Aussicht von der *cavea* zum Tempel wird nicht gestört, da es hier allenfalls ein sehr niedriges Bühnengebäude gibt. Am besten lässt diese Theater-Tempel-Relation sich mit einigen griechischen Modellen vergleichen, z. B. mit dem Komplex im Artemis-Ortheia-Heiligtum in Sparta. Diese Relation muss mit der Funktion der gallischen Gebäude zu tun haben. Da Dramenaufführungen laut Elisabeth Bouley nicht zur keltischen Kultur gehörten, ist es vielleicht wahrscheinlicher, dass dieses gallische Modell eher für den Kaiserkult geschaffen wurde, bei dem alle Aktivitäten, die damit zusammenhängen (Prozessionen, Opfer, sakrale Hymnen, historische Dramen der Siege und anderer Leistungen der Kaiser) hier zur Aufführung kamen; hinzu kamen sicherlich auch politische Reden⁵³. Da diese Theater auch in früheren Heiligtümern errichtet wurden und sehr oft mit Tempeln keltischen Typs anzutreffen sind, erscheint es denkbar, dass diese Strukturen mit den alten Kulte, die oft später mit dem Kaiserkult verbunden wurden, zusammenhängen und dass z. B. Prozessionen und (dramatische) Rituale, die von alters her in den Heiligtümern stattgefunden hatten, jetzt einen modernen architektonischen Rahmen erhielten.

Bibliografie

- AE*: L'année épigraphique (Paris 1888–).
- Almagro Gorbea* 1982: M. Almagro Gorbea, El Santuario de Juno en Gabii (Roma 1982).
- Aneziri* 2003: S. Aneziri, Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft. Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine. Historia (Stuttgart), Einzelschr. 163 (Stuttgart 2003).
- Anti* 1947: C. Anti, Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle (Padova 1947).
- Avramidou* 2009: A. Avramidou, The Phersu Game Revisited. Etruscan Stud. 12, 2009, 73–87.
- Beacham* 1991: R. C. Beacham, The Roman Theatre and its Audience (London 1991).
- Becker* 2003: T. Becker, Griechische Stufenanlagen: Untersuchungen zu Architektur, Entwicklungsgeschichte, Funktion und Repräsentation (Münster 2003).
- Beschi* 1960: L. Beschi, Verona e il suo territorio I (Verona 1960).
- Bieber* 1961: M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater (Princeton 1961).
- Blume/Isler* 2016: H.-D. Blume/H.-P. Isler, s. v. Theater. In: H. Cancik/H. Schneider, Der Neue Pauly. Brill Online (2016) (<http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/theater-e1206910>).
- Bohtz* 1981: C. H. Bohtz, Das Demeter-Heiligtum. Altertümer Pergamon 13 (Berlin 1981).
- Bouley* 1983: E. Bouley, Les théâtres culturels de Belgique et des Germanies. Réflexions sur les ensembles architecturaux théâtres-temples. Latomus 42, 1983, 546–571.
- Bouley* 1992: E. Bouley, Les théâtres des *vici* et des *pagi* du nord et du nord-est de la Gaule. In: Landes 1992, 79–87.
- Caputo* 1987: G. Caputo, Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro (1937–1951). Monogr. Arch. Libica 3 (Roma 1987).
- Carter* 1987: J. B. Carter, The Masks of Ortheia. Am. Journal Arch. 91, 1987, 355–383.
- Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio* 1994–1996: P. Ciancio Rossetto/G. Pisani Sartorio (eds.), Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato (Torino 1994–1996).
- CIL*: Corpus Inscriptionum Latinarum (Berlin 1899–).
- Coarelli* 1987: F. Coarelli, I santuari del Lazio in età Repubblicana (Roma 1987).
- Colonna* 1993: G. Colonna, Strutture teatrali in Etruria. In: Spectacles 1993, 321–347.
- Cristofani* 1986: M. Cristofani, Nuovi dati per la storia urbana di Caere. Boll. Arte 71, 1986, 1–24.
- Cristofani* 1988: M. Cristofani et al., Caere I. Il parco archeologico (Roma 1988).
- Dawkins* 1929: R. M. Dawkins, The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta (London 1929).
- Desbat* 1992: A. Desbat, Les masques gallo-romains en terre cuite, usages et fonctions. In: Landes 1992, 249–255.
- Dufour* 1992: G. Dufour, Le grand théâtre de Vendeuil-Caply (Oise). Essai de restitution du *sacellum* et de la *thymélé*. In: Landes 1992, 103–112.
- Dupont* 1993: F. Dupont, Ludions, *lydioi*: les danseurs de la *pompa circensis*. Exégèse et discours sur l'origine des jeux à Rome. In: Spectacles 1993, 189–210.
- Fasolo/Gullini* 1956: F. Fasolo/G. Gullini, Il santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina (Roma 1956).
- Frézouls* 1952: E. Frézouls, Teatri romani dell'Africa francese. Dioniso 15, 1952, 90–103.
- Frézouls* 1983: E. Frézouls, La construction du *theatrum lapideum* et son contexte politique. In: Théâtre et Spectacles dans l'antiquité. Actes du colloque de Strasbourg, 5–7 novembre 1981 (Leiden 1983) 193–214.
- Frézouls* 1992: E. Frézouls, Introduction: La Gaule dans le développement des études sur le théâtre antique. In: Landes 1992, 13–17.
- Ghiron-Bistagne* 1992: P. Ghiron-Bistagne, Les concours grecs en Occident, et notamment à Nîmes. In: Landes 1992, 223–232.
- Ginouvès* 1972: R. Ginouvès, Le théâtre à gradins droits et l'odéon d'Argos. Études Péloponnésiennes 6 (Paris 1972).
- Gleason* 1994: K. L. Gleason, Porticus Pompeiana: a New Perspective on the First Public Park of Ancient Rome. Journal Garden Hist. 14/1, 1994, 13–27.
- Gros* 2009: P. Gros, Les sanctuaires in *summa cavea*. L'enseignement des recherches récentes sur le Théâtre de Pompée à Rome. In: Moretti 2009, 53–64.
- Hackens* 1967: H. Hackens, Le théâtre. In: H. F. Mussche et al., Thorikos 1965. Rapport préliminaire sur la troisième campagne de fouilles (Bruxelles 1967) 75–96.
- Hackens* 1968: H. Hackens, Le théâtre. In: H. F. Mussche et al., Thorikos 1963. Rapport préliminaire sur la première campagne de fouilles (Bruxelles 1968) 39–46; 105–118.
- Hanson* 1959: J. A. Hanson, Roman Theatre-Temples (Princeton 1959).
- Hollinshead* 2012: M. B. Hollinshead, Monumental Steps and the Shaping of Ceremony. In: B. D. Westcoat/R. G. Ousterhout (eds.), Architecture of the Sacred: Space, Ritual and Experience from Classical Greece to Byzantium (Cambridge 2012) 27–65.

53 Eine Plattform desselben Typs wurde in einer späten Phase des Theaters an der Akropolis in Pergamon (TR) eingebaut, und zwar nach dem Bau des neuen, kanonischen römischen Theaters in der Unterstadt. Vielleicht bekam das Akropolis-Theater, das unterhalb des Kaiserkulttempels für Trajan und Hadrian liegt, eine neue kaiserliche Funktion in dieser Zeit. Siehe dazu Radt 2000.

Hufschmid 2012: Th. Hufschmid, Die Theaterbauten von Augst-Neun Tüme. In: L. Berger (mit Beitr. v. Th. Hufschmid, Gemeinschaftsbeitr. v. S. Ammann/L. Berger/P.-A. Schwarz u. Beitr. v. U. Brombach), Führer durch Augusta Raurica (Basel 2012⁷) 79–117.

Jannot 1993: J.-R. Jannot, Phersu, Phersuna, Persona. À propos du masque étrusque. In: *Spectacles 1993*, 281–320.

Johannowsky 1969–1970: W. Johannowsky, Osservazioni sul teatro di Iasos e su altri teatri in Caria. *Annu. Scuola Arch. Atene* 31–32, 1969–1970, 451–459.

Jolivet 1993: V. Jolivet, Les jeux scéniques en Étrurie. Premiers témoignages (VI^e–IV^e siècle av. J.-C.). In: *Spectacles 1993*, 349–377.

Keune 1927: J. B. Keune, Weihinschrift vom Stumpfen Turm. *Trierer Zeitschr.* 2, 1927, 12–21.

Kolb 1981: F. Kolb, Agora und Theater, Volks- und Festversammlung (Berlin 1981).

Landes 1992: Ch. Landes (éd.), *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles* (Lattes 1992).

Lévêque 1992: P. Lévêque, Le spectaculaire des Gaules. In: *Landes 1992*, 259–263.

Love 1972: I. C. Love, A Preliminary Report of the Excavations at Knidos 1971. *Am. Journal Arch.* 76, 1972, 393–405.

Love 1973: I. C. Love, A Preliminary Report of the Excavations at Knidos 1972. *Am. Journal Arch.* 77, 1973, 419–424.

Maetzke 1982–1984: G. Maetzke, Il santuario etrusco italico di Castel secco (Arezzo). *Rendiconti (Roma)* 55/56, 1982–1984, 35–53.

Mangani/Rebecchi/Strazzula 1981: E. Mangani/F. Rebecchi/M. J. Strazzula, Emilia Venezia. *Guide archeologiche Laterza* 2 (Roma 1981).

Mertens/De Siena 1982: D. Mertens/A. De Siena, Metaponto: il teatro-ekklesiasterion. *Boll. Arte* 67, 1982, 1–60.

Monterroso Checa 2006: A. Monterroso Checa, *Theatrum Pompei. Forma y arquitectura*. *Romula* 5, 2006, 27–58.

Moraw/Nölle 2002: S. Moraw/E. Nölle (Hrsg.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike* (Mainz 2002).

Moretti 2009: J.-Ch. Moretti (éd.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique* (Lyon 2009).

Müller 1904: A. Müller, Die Parasite Apollinis. *Philologus* 63, 1904, 342–361.

Nielsen 2000: I. Nielsen, Cultic Theatres and Ritual Drama in Ancient Greece. *Proc. Danish Inst. Athens* 3, 2000, 107–133.

Nielsen 2002: I. Nielsen, Cultic Theatres and Ritual Drama. A Study of Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity (Aarhus 2002).

Nielsen 2004: I. Nielsen, Theater und Kult im antiken Italien. In: W. Hübner/K. Stähler (Hrsg.), *Ikongraphie und Ikonologie* (Münster 2004) 65–91.

Nielsen 2007: I. Nielsen, Cultic Theatres and Ritual Drama in Ancient Rome. In: A. Leone/D. Palombi/S. Walker (a cura di), *Res bene gestae. Ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby* (Roma 2007) 239–255.

Pensabene 1978: P. Pensabene, Roma. Saggi di scavo sul tempio della Magna Mater del Palatino. *Arch. Laziale* 1, 1978, 67–71.

Pensabene 1982: P. Pensabene, Nuove indagini nell'area del tempio di Cibele sul Palatino. In: U. Bianchi/M. J. Vermaseren (eds.) *La soteriologia dei culti orientali nell'Impero Romano* (Leiden 1982) 68–98.

Pensabene 1988: P. Pensabene, Scavi nell'area del tempio della Vittoria e del santuario della Magna Mater sul Palatino. *Arch. Laziale* 9, 1988, 54–67.

Pensabene 1996: P. Pensabene, Magna Mater, aedes, in: M. Steinby (ed.), *Lexicon topographicum urbis Romae* 3 (Roma 1996) 206–208.

Picard 1955: C. Picard, Le théâtre des mystères de Cybèle-Attis à Vienne (Isère), et les théâtres pour représentations sacrées à travers le monde méditerranéen. *Comptes Rendus Séances Acad. Inscript.* 99, 1955, 229–248.

Piccaluga 1965: G. Piccaluga, Elementi spettacolari nei rituali festivi romani (Roma 1965).

Piesker/Ganzert 2012: K. Piesker/J. Ganzert, Das Theater von Patara. Ergebnisse der Untersuchungen 2004 bis 2008. *Patara II.2* (Istanbul 2012).

Radt 2000: W. Radt, Pergamon – Herrscherburg und Metropole (Mainz 2000).

Romanelli 1963: P. Romanelli, Lo scavo al tempio della Magna Mater sul Palatino e nelle sue adiacenze. *Mon. Ant.* 46, 1963, 201–330.

Schleiermacher 1966: W. Schleiermacher, Zu den sogenannten Kulttheatern in Gallien. *Röm. Forsch. Niederösterreich* 5, 1966, 205–213.

Sear 2006: F. Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study* (Oxford 2006).

Spectacles 1993: *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique. Actes de la table ronde, Rome, 3–4 mai 1991. Coll. École Française Rome* 172 (Rome 1993).

Tardy 2009: D. Tardy, Les lieux de culte dans les édifices de spectacle gallo-romains. In: *Moretti 2009*, 175–188.

Thuillier 1985: J.-P. Thuillier, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque* (Rome 1985).

Trillmich 1989/90: W. Trillmich, Un sacrarium del culto imperial en el teatro de Mérida. *Anas* 2/3, 1989/90, 87–102.

Wiseman 1998: T. P. Wiseman, *Roman Drama and Roman History* (Exeter 1998).

Abbildungsnachweis

Abb. 1:
Zeichnung Inge Nielsen.

Abb. 2:
Nach Dawkins 1929, Taf. III; IV.

Abb. 3:
Foto Inge Nielsen.

Abb. 4:
Nach Pensabene 1988, Abb. 6.

Abb. 5:
Nach Almagro-Gorbea 1982, Abb. 2.

Abb. 6:
Nach E. Macaulay-Lewis, Use and Reception. In: K. Gleason (ed.), *A Cultural History of Gardens in Antiquity* (Bloomsbury 2013) Abb. 4,4; 4,5.

Abb. 7:
Nach Hanson 1959, Abb. 24–28.

Abb. 8:
Nach Bouley 1983, Abb. 8.

Abb. 9:
Nach Ch. Landes et al. (éd.), *Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine* (Lattes 1989) 26.

Abb. 10:
Nach Bouley 1983, Abb. 6.

Früheste Theater und theaterartige Bauten in Gallien: Neue Ansätze

Matthieu Poux¹

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit frühen theaterartigen Bauten Galliens von der Späteisenzeit (La Tène D) bis zur spätaugusteisch-tiberischen Zeit. Ausgehend von den 2011 freigelegten Befunden in Corent (Puy-de-Dôme, F) bzw. vom neu ausgewerteten Theater in Alba-la-Romaine (Ardèche, F) werden formale Entwicklungsaspekte der sogenannten gallo-römischen Theater («*théâtres gallo-romains*») im Vergleich mit städtischen Theaterbauten im mediterranen Raum der Kaiserzeit diskutiert. Zudem sollen auch funktionale Aspekte untersucht werden, um die soziale und politische Rolle der in Heiligtümern errichteten Theaterbauten zu beleuchten. Abschliessend wird in der Diskussion auf andere Befunde eingegangen, die zur Identifizierung weiterer Theaterbauten aus der frühesten Kaiserzeit führen könnten. Die Ausführungen verstehen sich als eine Zwischenbilanz im Rahmen zukünftiger Untersuchungen zur typologischen Entwicklung des gallo-römischen Theaters, dessen Anfänge möglicherweise bereits in vorrömischer Zeit zu suchen sind.

Summary

The paper deals with early theatre-like buildings in Gaul dating from the Late Iron Age (La Tène D) to the Late Augustan-Tiberian period. Starting with the features excavated in 2011 at Corent (Puy-de-Dôme, F) and a recent analysis of the theatre at Alba-la-Romaine (Ardèche, F), the formal developmental aspects of so-called Gallo-Roman theatres («*théâtres gallo-romains*») are discussed in juxtaposition with Imperial-period urban theatre edifices in the Mediterranean region. Functional aspects are also studied in order to highlight the social and political role played by theatres situated within sanctuaries. The final discussion also includes other features which could lead to identify further theatre buildings from the very early stages of the Imperial period. The paper is intended to give a provisional appraisal which may act as a basis for future examinations of the typological development of the Gallo-Roman theatre whose roots may actually lie in pre-Roman times.

Résumé

La présente contribution s'intéresse aux édifices à gradins en matériaux périssables dont les caractéristiques se rapprochent de celles des théâtres, construits en Gaule entre la fin de l'âge du Fer (La Tène D) et la période augusto-tibérienne. Sur la base des structures dégagées en 2011 à Corent (Puy-de-Dôme, F) et de la nouvelle analyse du théâtre d'Alba-la-Romaine (Ardèche, F), on évoquera certains aspects de l'évolution formelle des théâtres gallo-romains en les comparant avec les théâtres d'époque impériale construits en contexte urbain dans la zone méditerranéenne. Par ailleurs, on se penchera sur certains aspects fonctionnels, afin de mieux comprendre le rôle politique et social des théâtres érigés au sein de sanctuaires. Enfin, on examinera une série de structures susceptibles de contribuer à identifier d'autres théâtres datant du tout début de l'Empire. Cet article propose un bilan intermédiaire, dans la perspective de futurs travaux axés sur l'évolution typologique du théâtre gallo-romain, dont les prémices apparaissent peut-être dès l'époque pré-romaine.

Riassunto

Il presente contributo si occupa delle prime forme di edifici simili a teatri in Gallia a partire dalla tarda età del ferro (La Tène D) fino all'età tardoaugustea-tiberiana. Sulla base dei ritrovamenti effettuati nel 2011 a Corent (Puy-de-Dôme, F) e delle nuove interpretazioni del teatro a Alba-la-Romaine (Ardèche, F) si discutono aspetti dell'evoluzione dei cosiddetti teatri gallo-romani («*théâtres gallo-romains*») confrontandoli con degli edifici teatrali urbani del periodo imperiale situati nell'area mediterranea. Al fine di gettar luce sul ruolo sociale e politico di tali edifici costruiti all'interno di santuari, si analizzeranno pure aspetti funzionali delle strutture. In conclusione la discussione verterà su altri ritrovamenti, i quali potrebbero condurre all'identificazione di ulteriori edifici teatrali dell'epoca primo imperiale. Le riflessioni proposte vogliono rappresentare un bilancio intermedio nell'ambito di studi futuri a proposito dell'evoluzione tipologica del teatro gallo-romano, le quali radici probabilmente sono da cercarsi già nel periodo preromano.

Se tale interpretazione, che qui si propone a chi ha la responsabilità dello scavo e della sua pubblicazione, troverà consensi e conferme, soprattutto dall'auspicabile completamento dello scavo, potremo dire che anche la città etrusca ha avuto i suoi «luoghi della politica» e dello spettacolo, con tutte le conseguenze che ciò comporta sul piano delle istituzioni².

1 Université Lumière Lyon 2, ARAR – UMR 5138 – Maison de l'Orient et de la Méditerranée, matthieu.poux@univ-lyon2.fr

2 Colonna 1993, 347.

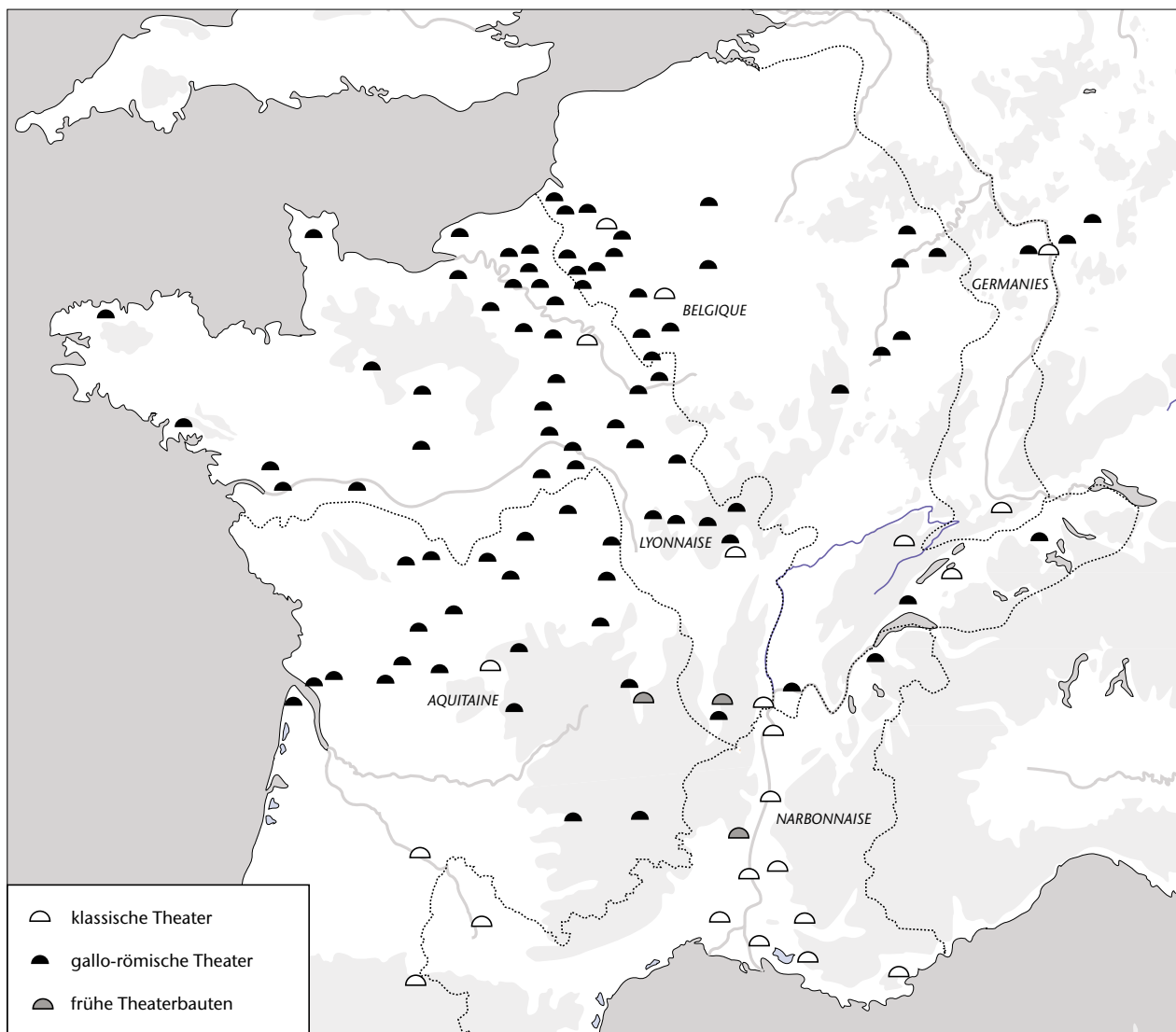


Abb. 1: Verbreitungskarte der sogenannten «gallo-römischen» Theater in Gallien und Germanien.

Gallo-römische Theater der Kaiserzeit: Eigenschaften und Abstammungsfragen

Beim heutigen Forschungsstand sind in den *Tres Galliae* nicht weniger als 120 ausserstädtische, in der französischen Literatur meistens als «*théâtres ruraux*» bezeichnete Theaterbauten nachgewiesen (Abb. 1), deren topografische und architektonische Besonderheiten mittlerweile gut bekannt sind:

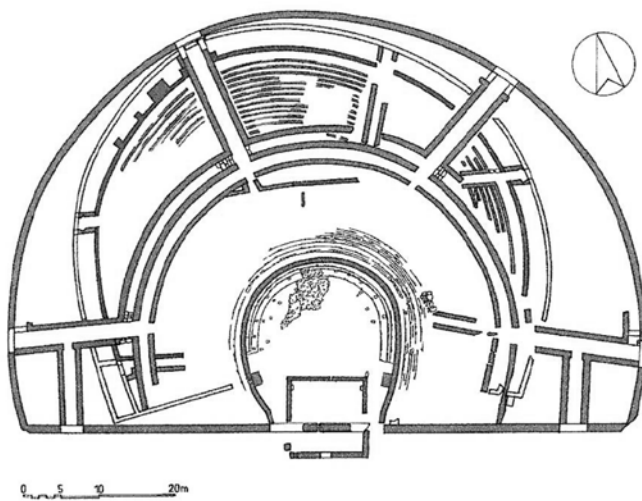
- Die Mehrheit dieser Bauten liegt zwar abseits der grossen Städte und Fernstrassen, befindet sich jedoch in der Nähe grösserer gallo-römischer Heiligtümer oder bildet ein bauliches Element derselben. Da sich diese Heiligtümer immer im Umfeld einer mehr oder weniger ausgedehnten Siedlung befinden, verzichten mittlerweile die meisten Forscher auf die Bezeichnung «ländliche

Theater»³. Heute ist unbestritten, dass diese Kultstätten und die ihnen angegliederten Theater eine wesentliche Rolle im politischen Leben der *civitas* spielten, indem sie als Versammlungszentren und Veranstaltungsorte für *ludi scaenici* und *munera*, die in Zusammenhang mit dem Kaiserkult abgehalten wurden, dienten⁴.

- Das stark reduzierte, deutlich in die *orchestra* hineinragende *proscenium*, die hufeisenförmige, den üblichen Halbkreis überschreitende *orchestra* sowie die unregelmässige, zuweilen rechteckige oder polygonale Um-

³ Dumasy 1974.

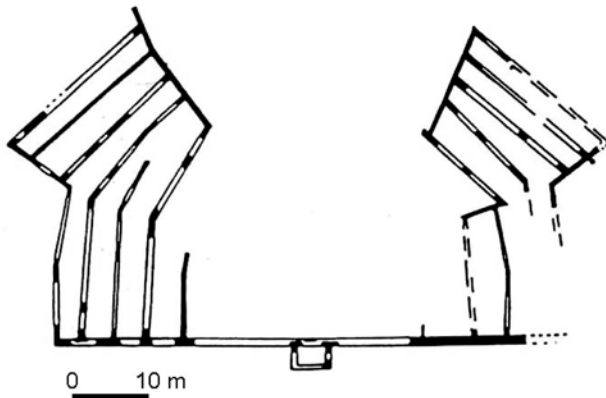
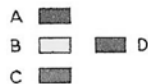
⁴ Fincker/Tassaux 1992; siehe zuletzt Dumasy 2011; Hufschmid 2011, 277 (mit Literatur).



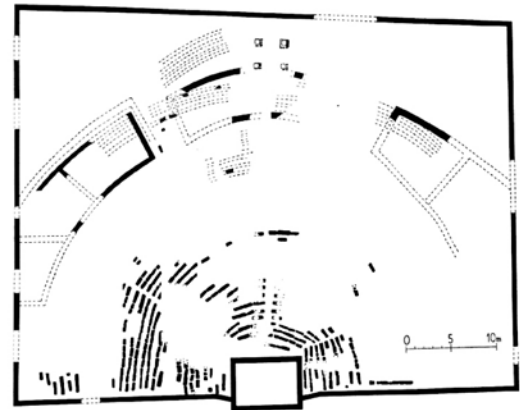
Plan des deux théâtres superposés:

A: Premier théâtre, état 1
B: Premier théâtre, état 2
C: Premier théâtre, état 3
D: Deuxième théâtre

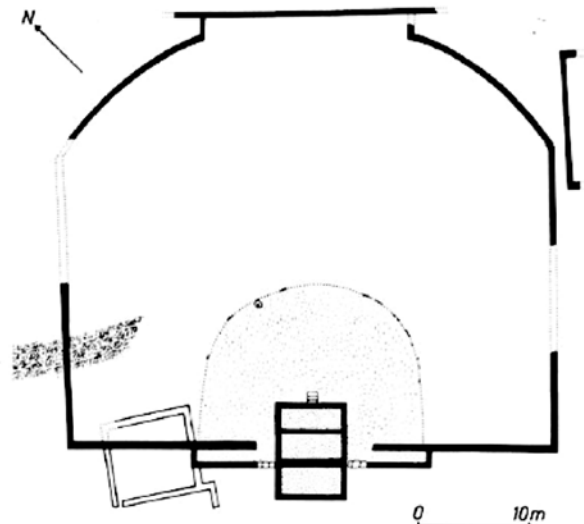
Argentomagus/Saint-Marcel (F)



Antigny-Gué-de-Sciaux (F)



Trier-Altbachtal (D)



Arleuf-Les Bardiaux (F)

Abb. 2: Grundrisse einiger sogenannter «gallo-römischer» Theater in Gallien und Germanien.

fassungsmauer der *cavea*, deren Sitzplätze häufig aus Holz bestanden, werden als charakteristisch für den gallo-römischen Bautyp bezeichnet⁵. Diese grundlegenden Abweichungen vom «klassischen» griechisch-römischen Theatervorbild werden entweder funktional (besondere Veranstaltungen) oder pragmatisch (Mangel an Fachkompetenzen bzw. Geldmittel) und zumeist vor dem Hintergrund der kulturellen und architektonischen Vielfalt in den römischen Provinzen erklärt⁶.

Wenig ist bekannt über die Ursprünge dieser Theaterbauten, die im gallischen und obergermanischen Gebiet eine Häufung zeigen, wie sie in den benachbarten Provinzen (Niedergermanien, Britannien, Tarraconensis, Raetien, Noricum) nicht zu beobachten ist. Die ältesten Vertreter der Reihe gehören in tiberisch-claudische Zeit und kein Thea-

ter lässt sich sicher vor dem zweiten Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr. datieren.

Die für frühe gallo-römische Theater typische Anlage von *Argentomagus*/Saint-Marcel (F) weist zwei in ihrem Grundriss deutlich voneinander abweichende und ins 1. Jahrhundert bzw. ins 3. Jahrhundert datierte Bauphasen auf⁷. Der ältere Bau mit halbkreisförmiger *cavea* und konzentrisch verlaufenden Mauern weist bereits die typischen Abweichungen vom «klassischen» römischen Theater auf, nämlich die kurze, in die *orchestra* ragende Bühne (*proscenium*/

⁵ Sear 2006, 99 ff.; Dumasy 2007.

⁶ Moretti 2011, 10.

⁷ Dumasy 2000; Dumasy 2007.



Abb. 3: Theaterinschrift aus Forum Segusiavorum/Feurs (F) (CIL XIII 1642).

pulpitum), das Fehlen seitlicher Eingänge und das Vorhandensein rückwärtiger Zugänge zur *orchestra* (Abb. 2). Der Baubeginn der älteren Bauphase ist frühestens in tiberisch-claudischer, der nachträgliche Einbau der steinernen Sitzreihen sogar erst in neronischer Zeit anzusetzen.

Weitere frühe, bereits im 1. Jahrhundert angelegte Theater, wie z. B. diejenigen in *Alesia*/Alise-Sainte-Reine (F)⁸, in *Ricciacum*/Dalheim (LUX)⁹ oder in Blicquy (B)¹⁰, sind nicht vor flavischer Zeit entstanden. Allerdings belegt die berühmte Inschrift aus *Forum Segusiavorum*/Feurs (F) den von einem Kaiserkultpriester finanzierten Ausbau eines Holztheaters in Stein im Hauptort der *Segusiavi* unter Claudius (Abb. 3)¹¹. Theoretisch könnte der Vorgängerbau bis in tiberische oder sogar augusteische Zeit zurückgehen; allerdings sind genaue Angaben nicht möglich, da das entsprechende Gebäude nur epigraphisch belegt und auch nicht genau lokalisiert ist¹². Diese genannten Befunde geben wenig Auskunft zur Entstehung der gallo-römischen Theaterbauten. Sie wurden nämlich zu einem Zeitpunkt erbaut, als viele städtische Theater mit «klassischem» Vorbild (u. a. in Arles, Orange oder Lyon) sowie das ganze Spektrum von Bautypen der Kaiserzeit (*fora* mit *basilica* und *templum*, Amphitheater, öffentliche Bäder) seit Langem, sowohl in den Hauptstädten als auch in den kleineren Siedlungen, existierten. In ihrer Genese mit den genannten Theatertypen vergleichbar sind am ehesten die sogenannten gallo-römischen Umgangstempel, die ebenfalls einem nur im gallischen, germanischen und britannischen Gebiet verbreiteten Bautyp entsprechen¹³. Eine keltische Herkunft dieses Tempeltyps wurde lange postuliert, wird aber zwischenzeitlich kontrovers diskutiert und konnte bislang nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden¹⁴. Zudem ist zu betonen, dass die ältesten Vertreter der Umgangstempel deutlich vor den frühesten gallo-römischen Theatern erscheinen und bereits ab der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. anzutreffen sind.

Die Frage einer frühen Datierung gewisser gallo-römischer Theater wurde kürzlich im Rahmen einer neuen Untersuchung des Theaters von *Alba Augusta Helviorum*/Alba-la-Romaine (F) wieder aufgegriffen. Anlässlich des Kolloquiums *Theatra et Spectacula* hat sich Pierre André vor wenigen Jah-

ren mit der ersten Bauphase dieses frühkaiserzeitlichen, in seinem Endzustand typisch gallo-römischen Theaters im Hauptort der *Helvii* befasst¹⁵. Auf der Basis einer Neubeurteilung der überlieferten Grabungsdokumentation postuliert er die Existenz eines Vorgängerbaus gallo-römischen Typs, dessen Holzstrukturen im flachen Gelände angelegt worden seien (Abb. 4). Abgesehen von der typischen hufeisenförmigen *orchestra* ist bei der ältesten Bauphase vor allem die polygonale Form der *cavea* bemerkenswert. Diese auffällige formale Gestaltung ergibt sich gemäss P. André durch die Konstruktion mit Sitzreihen aus Holz, die auf die *ikria* der frühesten Holztheater Griechenlands verweisen¹⁶. Ähnlich verlaufende, zu einem Polygon angeordnete Sitzreihen sind beispielsweise auch für das Theater von Antigny-Gué-de-Sciaux (F) nachgewiesen, stehen dort aber eindeutig in einem jüngeren chronologischen Kontext (Abb. 2)¹⁷.

P. André datiert die Holzphase des Theaters von Alba in mittelaugusteische Zeit, doch ist zu betonen, dass aufgrund der Spärlichkeit der Befunde weder die Chronologie noch der genaue Grundriss als gesichert gelten können. Um so abenteuerlicher sind deshalb auch die vom Autor angeführten Rückschlüsse auf «keltische» Schauspiele bzw. Dichterlesungen, die in zeitgenössischen Schriftquellen kaum Niederschlag finden¹⁸. Meines Erachtens kann die älteste Bauphase in Alba bestenfalls als eines der frühesten römischen Theater in Gallien betrachtet und so als archäologisches Pendant zum ausschliesslich epigraphisch belegten *theatrum ligneum* von Feurs herangezogen werden.

Das Kulttheater von Corent im Arvernergebiet

Einen bedeutenden Beitrag zur Herkunft der gallo-römischen Theater leistet möglicherweise die Entdeckung eines theaterartigen Baus in Mittellgallien, dessen Datierung knapp ein Jahrhundert älter ist als die oben erwähnten Beispiele.

8 Rossi 2007; Eschbach/Freudiger/Meylan 2011.

9 Henrich 2011.

10 Gillet et al. 2009.

11 ... *theatrum ... ligneum posuerat ... lapideum restituit* (CIL XIII 1642; ILS 5639).

12 Lavendhomme 1997, 106. Man darf sich fragen, wie lange ein solcher Holzbau im mittellgallischen Klima überdauern kann. Gemäss dem Beispiel des Holztheaters von Blicquy (B), das über mehrere Jahrzehnte bestand, ist jedoch eine Rückdatierung bis in augusteische Zeit durchaus möglich.

13 Lobüscher 2002.

14 Vgl. bes. Altjohann 1995; Derks 1998; Van Andringa 2002; Poux/Fichtl (in Vorb.).

15 André 2011.

16 André 2011; zu den *ikria* vgl. Moretti 2001, 122; Jaccottet 2011, 23.

17 Richard 1989a; Richard 1989b.

18 André 2011, 82 ff.; 86 ff., *contra* Poux/Guillaud/Passemard (in Vorb.).

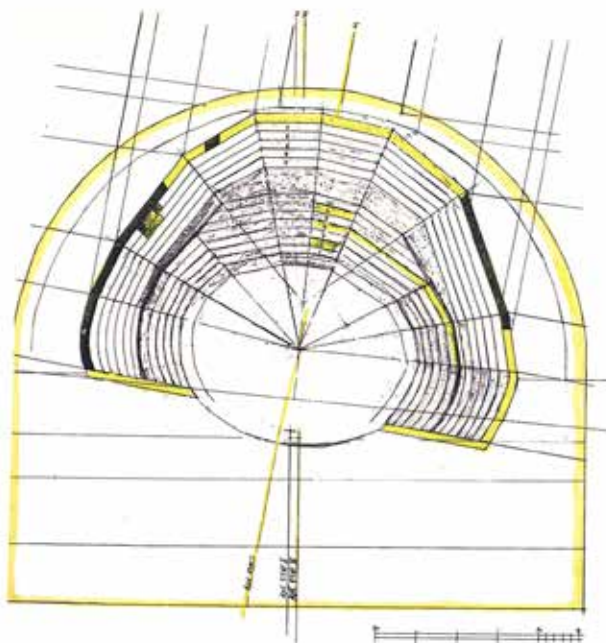


Abb. 4: Frühes Theater von Alba-la-Romaine (F) mit voraugusteischen Holzstrukturen.

Er kam 2011 in dem auf einem Plateau südöstlich von Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme, Auvergne) gelegenen spätlatènezeitlichen *oppidum* von Corent zutage, das seit 2001 im Rahmen eines umfassenden Forschungsprojekts mit großflächigen Ausgrabungen untersucht wird¹⁹. Die in Corent entdeckte vorrömische Stadt besteht aus einem monumentalen Zentrum mit öffentlichen Gebäuden (Heiligtum, Versammlungsort, Marktplatz), umgeben von Wohn- und Handwerkervierteln, die sich über eine Fläche von 60 Hektaren ausbreiteten. Die keltische Besiedlung dauerte vom dritten Viertel des 2. bis zur Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. Aufgrund der Besiedlungsdauer sowie des ausserordentlichen Fundreichtums wird vermutet, dass es sich bei diesem *oppidum* um die mutmassliche Hauptstadt der *Arverni* gehandelt hat²⁰. Im Verlauf der gallischen Kriege wurde es zum Teil aufgegeben, entwickelte sich aber danach in der Frühkaiserzeit zu einer locker bebauten, auf einer Fläche von über 10 Hektaren ausgebreiteten Siedlung²¹.

An verschiedenen Stellen des Plateaus sind mehrere, von der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. bis zum Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr. datierte Wohngebäude und Handwerkereinrichtungen zu erkennen (Abb. 5). Ein topografischer Zusammenhang mit dem benachbarten Töpferzentrum von Les Martres-de-Veyre (F) am Ufer des Flusses Allier sowie mit dem Heiligtum von La Sauvetat (F) am westlichen Fuss des Plateaus scheint offensichtlich, wobei die funktionalen und administrativen Bezüge zwischen den genannten Fundstellen aber unklar bleiben. Die Nachfolgesiedlung des *Oppidums* von Corent dürfte ebenso wie die spätlatènezeitliche Stadt ein vielschichtiges religiöses

und politisches Zentrum gebildet haben, das noch im Mittelalter den vielsagenden Namen *Mons Arvernus* trug²².

In der Kaiserzeit bestand das Siedlungszentrum aus einem Heiligtum mit einer quadratischen Portikus von 70 m Seitenlänge und einem monumentalen gallo-römischen Umgangstempel von 13 m Seitenlänge. Die Chronologie der Anlage erstreckt sich vom mittleren 1. Jahrhundert v. Chr. bis zum beginnenden 4. Jahrhundert n. Chr. Die römischen Gebäude knüpfen zeitlich nahtlos an die spätlatènezeitlichen Befunde einer keltischen Kultstätte mit ähnlichem Grundriss an. Das um 150–130 v. Chr. (La Tène D1a) erbaute Heiligtum bestand in seiner ersten Phase aus einer trapezförmigen Holzpalisade mit ca. 50 m Seitenlänge, die in typisch keltischer Bauweise konzipiert wurde: Die geometrische Untersuchung lässt deutlich erkennen, dass der Grundplan einer zwischen zwei einander diagonal gegenüberliegenden Ecken verlaufenden Leitlinie folgt, eine geometrische Basis, die in Zentral- und Nordgallien für etliche Heiligtümer und Gutshöfe kennzeichnend ist²³. Um 100/90 v. Chr. (La Tène D1b) wurde die Palisade durch eine monumentale Säulenhalle ersetzt. Diese vierflügelige, pro Seite von 12 respektive 13 massiven Holzpfählen gestützte Portikus wurde in frühromischer Zeit durch eine in Stein gebaute Galerie ersetzt. Eine architektonische und dadurch vermutlich auch funktionale Kontinuität zwischen den latènezeitlichen und den frühromischen Befunden scheint also unabhängig vom Statuswechsel der sie umgebenden Siedlung gewährleistet²⁴.

In unmittelbarer Nähe des Heiligtums, in Kontakt mit der südöstlichen Ecke der frühkaiserzeitlichen Galerie trat im Jahre 2010 eine stark beschädigte, rechteckige Baustruktur mit eingebautem Halbrund zutage, die 2011 als Überbleibsel eines gallo-römischen Theaters gedeutet werden konnte (Abb. 6)²⁵. Das am Hang errichtete, steinerne Bühnengebäude ragt in die *orchestra* hinein und ist in drei hintereinander liegende Räume unterteilt. Zur *cavea* hin lag die vorspringende Bühne (*proscenium*), dahinter die Bühnenfassade (*scaenae frons*) mit dem anschliessenden Bühnengebäude (*postscaenium*)²⁶. Der Fund von Kalksteinplatten und bemaltem Wandverputz (Marmorimitation) in den Zerstörungsschichten der *orchestra* zeigt, dass die mit Seitentüren, Nischen und Halbsäulen versehene Bühnenfassade repräsentativ ausgestaltet gewesen ist. Die der *orchestra* zugewandte Mauer des *proscenium* wies im mittleren

19 Forschungsprojekt der Universitäten Lumière Lyon 2 (ArAr, UMR 5138) und Toulouse-Le Mirail (TRACES, UMR 5608), unter der Leitung von Matthieu Poux und Pierre-Yves Milcent.

20 Poux 2012.

21 Poux 2012, 287 ff.

22 Poux 2012, 269.

23 Toupet 2004; Poux 2012, 54 f.

24 Ausführlicher zur Kultstätte: Poux 2008; Poux 2012, 141 ff.

25 Eine umfangreiche Darstellung der Befunde und Funde in Poux/Guillaud/Passemard (in Vorb.).

26 Zu den lateinischen Fachbegriffen vgl. Sear 2006, 7 ff.



Abb. 5: Oppidum von Corent (F), Gesamtplan.



Abb. 6: Theater von Corent (F), aktuelle Ansicht. Blick nach Osten.

Teil einen Dekor aus drei alternierend gesetzten Flächen in *opus vittatum* aus roten Pozzolanquadern und in *opus reticulatum* aus blauen Basaltquadern auf. Die hufeneisenförmige *orchestra* war mit einem dichten Belag aus lokalem rotem Pozzolkies versehen. Der Zugang zur *orchestra* und zur Bühne erfolgte axial vom Bühnenhaus her und nicht über seitliche *aditus* wie sie im «klassischen» und bei diversen grösseren gallo-römischen Theatern üblich waren. Der Zuschauerraum (*cavea*) war von einer niedrigen rechtwinkligen Mauer mit 41 m × 34 m Seitenlänge umgeben. Die Zone innerhalb dieser rechteckigen Ummauerung war zum Teil aufgeschüttet worden, um als Unterkonstruktion für die Sitzreihen zu dienen. Von den Sitzbänken aus Holz, die Platz für einige hundert Zuschauer boten, sind nur einige reihenförmig angelegte Pfostenlöcher erhalten geblieben.

Die Mauern der *cavea* und der *orchestra* ruhten auf spärlichen Überresten einer älteren Bauphase, die hauptsächlich aus einer Holz-Erde-Konstruktion bestand (Abb. 7; 8). Parallel, zum Teil auch schräg zur Umfassungsmauer des späteren römischen Theaters liessen sich einige schlecht erhaltene Reste von trocken gemauerten Steinkonstruktionen beobachten, die als Unterlagen für Holzbalken bzw. als Überbleibsel von Sitzreihen der frühesten Bauphase gedeutet werden. Unter dem roten Kiesboden der *orchestra* wur-



Abb. 8: Theater von Corent (F), Luftbild.

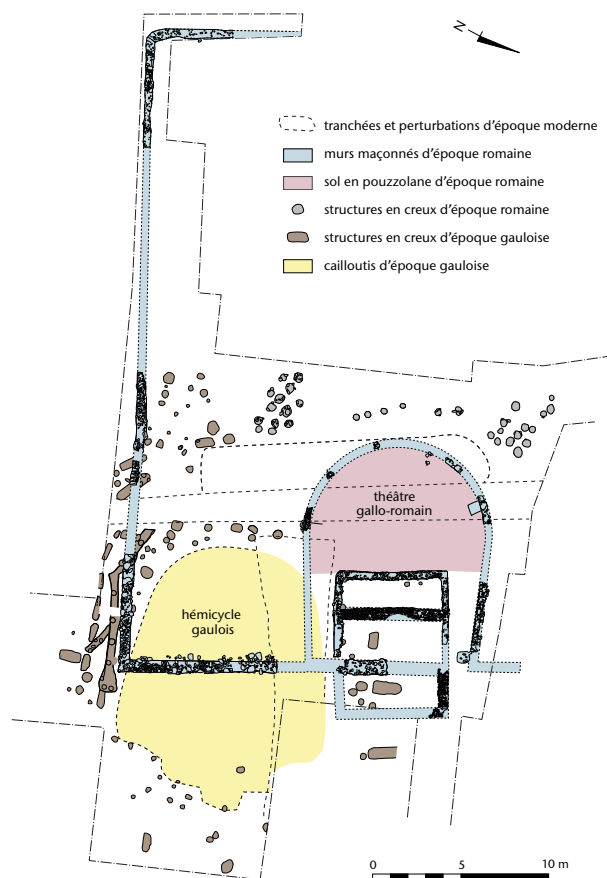


Abb. 7: Theater von Corent (F), Grundriss der römischen und vorrömischen Befunde.

den zudem Spuren einer ausgedehnten Pflasterung aus flachen Kalksteinblöcken freigelegt, die ebenfalls diesem frühen Bauzustand zugeordnet werden können. Chronologisch ist diese früheste Holzphase anhand des Fundmaterials (Bronzemünzen, Fibeln, Eisensporn) in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. zu datieren.

Sämtliches Fundmaterial aus der *orchestra* weist auf eine lange Benutzung dieser zwei übereinanderliegenden Theater hin; hinzu kommt, dass die Bauten im Zeitraum vom mittleren 1. Jahrhundert v. Chr. bis zum Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. mehrmals verändert und renoviert worden sind. Wie das Fundmaterial zeigt, ist das bereits in caesarisch-augusteischer Zeit errichtete Theater spätestens vor den Severern aufgegeben worden, während das benachbarte Heiligtum noch mehrere Jahrzehnte länger in Betrieb blieb. Eine Funktion als «Kulttheater» liegt zwar nahe, lässt sich jedoch weder durch inschriftliche noch durch bildliche Zeugnisse bestätigen. Bemerkenswert ist aber auf jeden Fall, dass es sich um den einzigen für die frühe Kaiserzeit belegten Theaterbau im Gebiet der Arverner handelt. Andere Bauten in dieser Region, so etwa das monumentale Theater von Puy de Montaudoux bei Cerrat (F) in unmittelbarer Nähe von Clermont-Ferrand²⁷ oder das im Höhenheiligtum auf dem Puy de Dôme identifizierte «Kulttheater»²⁸, datieren frühestens gegen Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr.

27 Le Barrier 2010.

28 Tardy 2009, 183 ff.



Abb. 9: Theater von Corent (F), vorrömische Befunde.

Im vorliegenden Fall sind das Heiligtum mit Umgangstempel und der gallo-römische Theaterbau topografisch derart eng miteinander verknüpft, dass man geneigt ist, die beiden Elemente als architektonische und funktionale Einheit zu betrachten. Vergleiche zur rechteckigen *cavea* oder zum dreiteiligen Bühnengebäude sind zwar andernorts durchaus bekannt, so zum Beispiel in Arleuf-Les Bardiaux (F)²⁹, *Augusta Treverorum*/Trier-Altbahtal (D) (Abb. 2)³⁰ oder *Alesia*/Alise-Sainte-Reine (F)³¹, doch unterscheidet sich das Theater von Corent mehr als die meisten anderen bekannten Bauten von den «klassischen» städtischen Theatern der Kaiserzeit durch seine sehr geringe Grösse und seine aussergewöhnliche Form. Zudem erinnert der leicht trapezförmige Grundriss, der nicht auf der rechtwinklig messenden *groma* basiert, direkt an die über die Diagonalachse erfolgte Bauplanung des benachbarten Heiligtums, eine Entwurfsmethode, wie sie für die Umfassungen der meisten keltischen Heiligtümer angewandt wurde (vgl. oben Anm. 23). Im Übrigen weist die Orientierungsachse der Theaterbühne eine leichte Abweichung von ca. 5 Grad zur Hauptfassade des Heiligtums auf, sodass die axiale Ausrichtung beider Bauten zum benachbarten Vulkangipfel des Puy Saint-Romain hinzielt. Der Berg scheint also die Orientierung des Heiligtums beeinflusst zu haben³² und bildete wohl eine Art «natürlichen Dekor» hinter der Bühnenfassade des Theaters (Abb. 6).

Vom griechisch-keltischen Versammlungsgebäude zum gallo-römischen Theater

Ein mögliche lokale Herkunft der speziellen Grundrissform dieser Theaterbauten ist nun in Corent angesichts der Freilegung eines vorrömischen Vorgängerbaus aus Holz, dessen Struktur hauptsächlich durch Schwellbalken und Pfostenlöcher belegt ist, zu vermuten. Seine um ca. 15 m nach

Süden versetzte Lage erklärt, weshalb er durch die Mauerfundamente des kaiserzeitlichen Theaters nicht vollständig zerstört worden ist.

Das älteste römische Theater aus augusteischer Zeit wurde über einer dicken Steinsetzung aus Basaltblöcken erbaut, die als Auffüllung einer älteren *orchestra* gedeutet werden konnte. Im Grundriss zeichnete sich diese als ein halbkreisförmiges, bis 40 cm in den anstehenden Boden abgetieftes Areal von ca. 25 m Durchmesser aus, dessen Nordteil von der römischen *orchestra* überschritten wurde (Abb. 8; 9). Die so abgegrenzte rund 100 m² grosse Fläche war mit einer dicken, mit Amphorenscherben durchsetzten Kies-schicht gepflastert. Eine solche Bodenpräparation ist bis jetzt in Corent nur bei öffentlichen Einrichtungen aus der Spätlatènezeit bekannt, so beispielsweise im Innenhof des Heiligtums beim sogenannten Marktplatz³³. Die gekrümmte, von grossen Basaltblöcken und Amphorenstücken gerahmte Aussenkante ging im Osten in einen geradlinigen Verlauf über, sodass die gleiche Hufeneisenform entstand, wie sie auch für die *orchestra* des kaiserzeitlichen Theaters nachgewiesen ist.

Am West- und am Südrand dieser Eintiefung waren mehrere aufeinanderfolgende, gekrümmt verlaufende Gräbchen zu erkennen. Analog zu den Befunden der hölzernen *cavea* aus römischer Zeit möchte man die alternierend aus Pfostenlöchern und Schwellbalken aufgebaute Struktur ebenfalls als Reste von polygonal angeordneten Sitzbänken deuten, deren vorderste Reihe zusätzlich durch paarweise, in regelmässigem Abstand angelegte Pfosten gekennzeichnet war (Abb. 8; 9). Die äusseren, etwas längeren Schwellbalken könnten allenfalls auch als Fundament für eine geschlossene Umfassungsmauer aus Holz und Erde gedeutet werden. Am Rand dieses Halbkreises waren weitere Pfostenlöcher mit breiterem Durchmesser und grösseren Keilsteinen eingetieft worden. Sie legen nahe, dass der Zuschauer-raum zum Teil mit einer permanenten Überdachung oder einem Stoffdach (*velum*) versehen gewesen sein könnte. Da eindeutige Nachweise für solche Konstruktionen fehlen, könnten diese Pfostenlöcher allerdings auch von anderen konstruktiven Elementen stammen.

Im zentralen Bereich wurden Hunderte von Rand- und Fussfragmenten spätrepublikanischer Weinamphoren (Dressel 1A und 1B), Scherben von kampanischer Importkeramik und lokalen spätlatènezeitlichen Gefässformen sowie verschiedene Kleinfunde (Nauheimerfibeln, Drahtfibeln, Randteil eines Bronzehelms etruskisch-italischen Typs, Fragmente von Schwertscheide und Bronzesieb) gefunden (Abb. 10).

29 Olivier 1989; Olivier 1992.

30 Gose 1972, 102 ff.; Schleiermacher 1966; Bouley 1983.

31 Eschbach/Freudiger/Meylan 2011.

32 Romeuf 2009.

33 Poux 2012, 96.

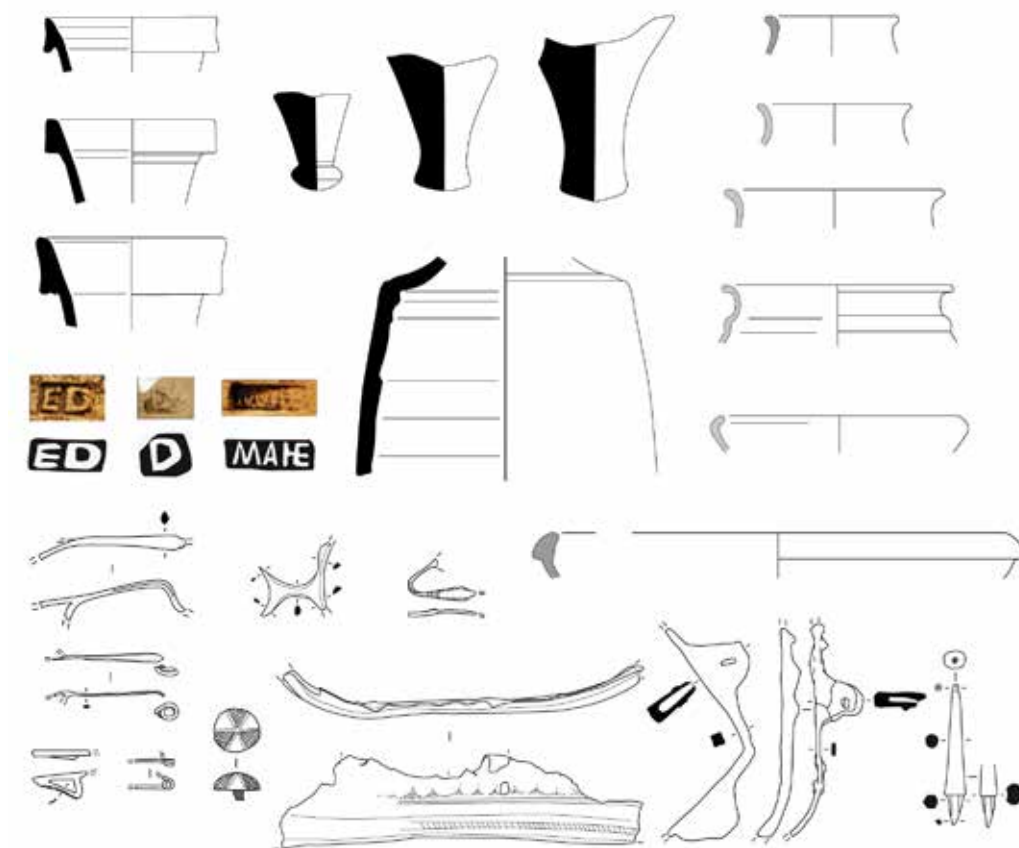


Abb. 10: Theater von Corent (F), Materialauswahl aus den vorrömischen Befunden.

Elemente im Fundmaterial, die sich eindeutig der römischen Zeit zuweisen liessen, fehlen, sodass man von einer frühen Nutzungszeit der Anlage in der Spätlatènezeit, zur Zeit der ältesten Bebauungsphase des Oppidums in der Stufe La Tène D1, ausgehen möchte.

Die gesamte bauliche Struktur mit ihrer leicht eingetieften hufeneisenförmigen «orchestra» und dem zentralen Holzpodest mit anschließender hölzerner «cavea» scheint als Vorbild für den darüberliegenden römischen Nachfolgebau, dessen Form und Abmessungen fast identisch sind, gedient zu haben.

Über die Funktion der vorrömischen Baustruktur lassen sich mangels epigraphischer Quellen und archäologischer Parallelen nur Vermutungen anstellen. Die rudimentären architektonischen Überreste deuten kaum auf ein eigentliches Theater hin, sondern lassen eher an ein theaterförmiges Versammlungsgebäude denken (Abb. 11). Der polygonale Grundriss der Sitzreihen erinnert an die von Katherine Welch postulierte *cavea* der frühesten römischen Amphitheater spätrepublikanischer Zeit (Abb. 12) sowie an die *ikria* der frühesten Holztheater im klassischen Griechenland. Doch ist die formale Nähe eher in der Verwendung des gleichen Baumaterials zu suchen als in einem identischen Verwendungszweck³⁴. Dennoch ist zu betonen, dass mehrere Theater aus der Kolonisierungszeit Süditaliens eine ver-

gleichbare Holzstruktur aufweisen. In diesem Zusammenhang finden sich mehrere Versammlungsgebäude, die nach athenischem oder kleinasiatischem Vorbild als *bouleuteria* oder als *ekklesiasteria* bezeichnet werden. Das im 4. Jahrhundert v. Chr. neu errichtete *bouleuterion* von Athen (GR) ebenso wie die erste Phase des Theaters von Syrakus (I) oder auch das *ekklesiasterion* von Morgantina/Aidone (I) sind überzeugende Beispiele für diese Art von Versammlungsgebäuden (Abb. 13)³⁵. Im Weiteren ist zu vermuten, dass diese Bauform gleichzeitig auch in Südgallien eingeführt wurde. Die von Strabo erwähnte, von über 600 Mitgliedern gebildete *boulè* von *Massilia*/Marseille (F)³⁶ ist zwar bis jetzt archäologisch nicht belegt, ihr Versammlungsraum dürfte aber mit einiger Wahrscheinlichkeit eine ganz ähnliche Architektur besessen haben. Im weiteren Umfeld der massaliotischen Kolonie ist zudem das sogenannte *bouleuterion* von *Glanum*/Saint-Rémy-de-Provence (F) hervorzuheben,

34 Jaccottet 2011, 22 f.

35 Camp 1992; Anti 1947; vgl. Poux 2012, 190; Poux/Guillaud/Passermard (in Vorb.).

36 Strab. geogr. 4,1,5.



Abb. 11: Heiligtum und Theater von Corent (F), Rekonstruktion der vorrömischen Bauten.

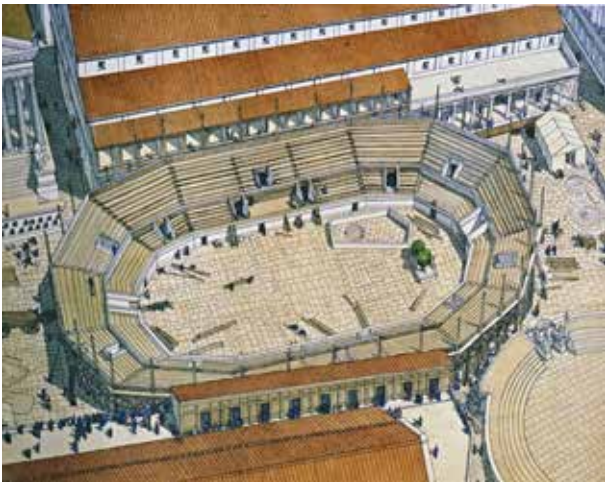


Abb. 12: Spätrepublikanisches Amphitheater auf dem Forum Romanum in Rom (I).

das denselben polygonalen Grundriss aufgewiesen hat wie die Holzkonstruktion von Corent³⁷. Darüber hinaus befand sich die Siedlung von *Glanum* am Ausgangspunkt der Handelswege nach Mittelgallien und somit auch nach Corent, wo der griechische Einschlag besonders stark spürbar war³⁸.

Die an dieser Stelle evozierte Herkunft lässt sich bis jetzt nicht sicher belegen und muss zwangsläufig ein wichtiges Element zukünftiger Diskussionen bleiben. Im Weiteren ist zu überprüfen, ob die theaterförmige Anlage von Corent ein Unikum darstellt, das mit dem besonders frü-

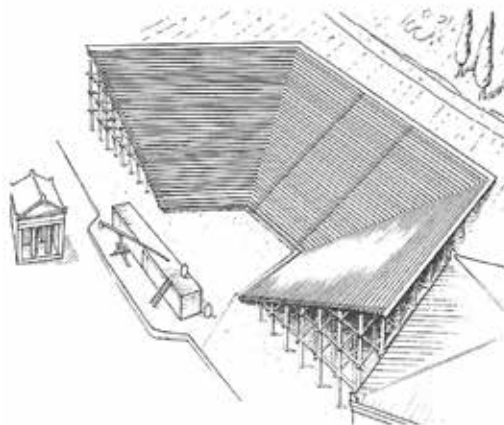
hen Akkulturationsprozess des Arvernergebiets im ausgehenden 2. Jahrhundert v. Chr. in Zusammenhang steht. Für diese Fragestellung ist die Analogie zur gallo-römischen, mit den Theatern eng verbundenen Tempelarchitektur besonders wichtig. Es ist nämlich zu bedenken, dass ihre lokale Herkunft erst in den 1970er-Jahren mit der Ausgrabung des Heiligtums von Gournay-sur-Aronde (F) festgestellt wurde. In den nachfolgenden Jahrzehnten kamen zahlreiche Neufunde gleicher Art hinzu. Im Hinblick auf die Anzahl von Heiligtümern, die derartige Tempel und Kulttheater kombinieren, zurzeit aber noch nicht vollständig, ja sogar meistens sehr oberflächlich freigelegt wurden, sind weitere Entdeckungen zu erwarten.

Neue Überlegungen zur keltischen Abstammung der sogenannten «Kulttheater» Galliens

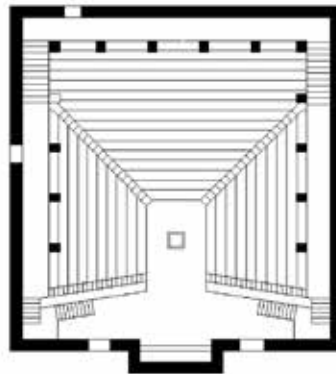
Abschliessend sollen noch weitere Befunde betrachtet werden, die möglicherweise dem gleichen Entwicklungsmuster wie die Baustrukturen von Corent entsprechen. Grundsätz-

37 Roth-Congès 1985; Gros 1992.

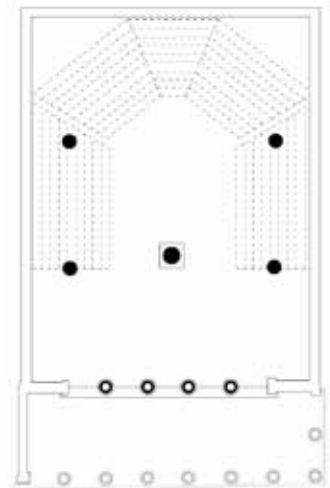
38 Poux 2012, 219 ff.



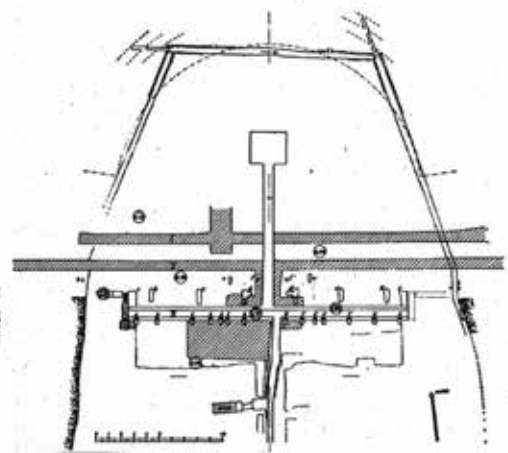
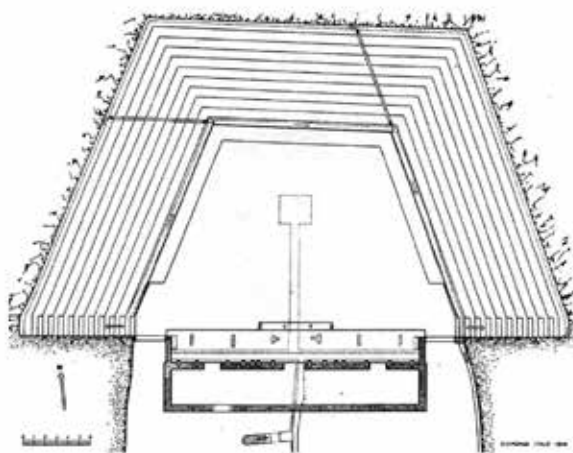
Athen (GR), Dionysostheater (klassische Epoche)



Priene (TR), bouleuterion



Athen (GR), neues bouleuterion



Syrakus (I), bouleuterion

Abb. 13: Frühe Holztheater und bouleuteria in Griechenland, Kleinasien und Grossgriechenland.

lich können dabei drei verschiedene Fälle unterschieden werden:

- Eine erste Untersuchungsebene bildet die «zufällige Topografie», d. h. die räumliche Verbindung eines Theaters bzw. eines Heiligtums gallo-römischen Typs mit einer vorrömischen Siedlung. Die am Ort oder in unmittelbarer Nähe einer einheimisch-keltischen Kultstätte erbauten Theater von Ribemont-sur-Ancre (Somme, F), *Epomanduodurum*/Mandeure (Doubs, F), *Anderitum*/Javols (Lozère, F), Saint-Marcel (Indre, F) oder Tintignac (Corrèze, F) gehören zu dieser Gruppe. Dieses Kriterium allein reicht aber noch lange nicht angesichts der Tatsache, dass am selben Ort auch andere, rein römische Bautypen mediterraner Herkunft (u. a. Kultbäder oder Portiken) bekannt sind.
- Eine zweite Gruppe bilden die ältesten gallo-römischen Theater, die wie in Corent oder in Alba-la-Romaine in die Spätrepublik/frühe Kaiserzeit datieren und «archa-

ische» Architekturmerkmale (frühe Holzphase, geradlinige Sitzbänke, Schwellbalken, Pfostenlöcher, unbefestigte *orchestra*) aufweisen.

- «Mischfälle», welche beide Kriterien erfüllen, stellen die zuverlässigste Kategorie dar: Ausser Corent und Alba-la-Romaine sind vor allem das Kulttheater vom Martberg (D), das Theater mit polygonalem Grundriss von Antigny-Gué de Sciaux (F), das Holztheater von Blicquy (B) und das grosse Theater im *oppidum* von Alesia (F) zu nennen.

Im Folgenden wird auf einige Beispiele, die Anhaltspunkte für künftige Forschungen bieten können, näher eingegangen. Man muss sich allerdings vor Augen halten, dass frühe Bauten mit theaterartigem Grundriss funktional nicht zwingend als Theater genutzt wurden, sondern durchaus auch einem offenen Versammlungsareal entsprechen konnten. Eine solche Möglichkeit wurde bereits für gewisse, in ih-



Abb. 15a: Martberg (D), Heiligtum und Kulttheater.

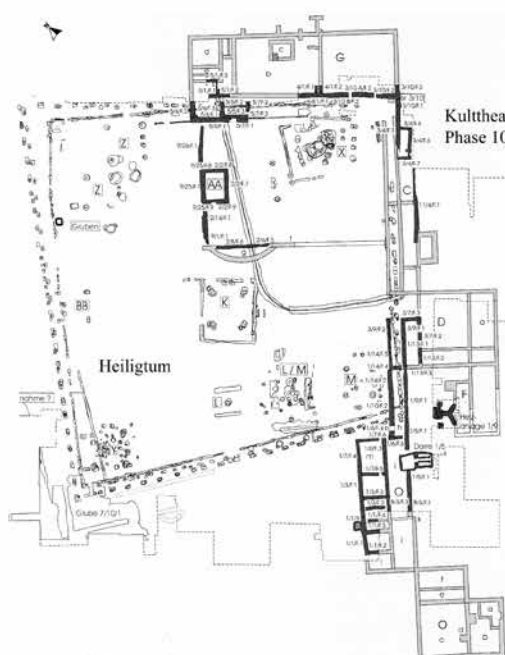
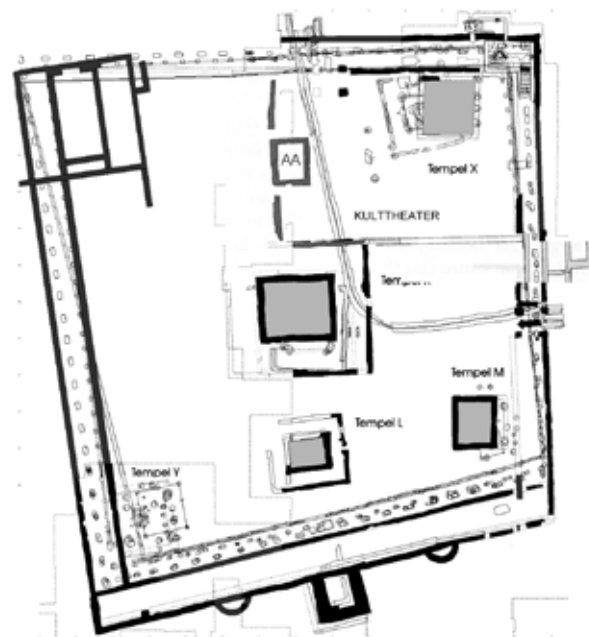
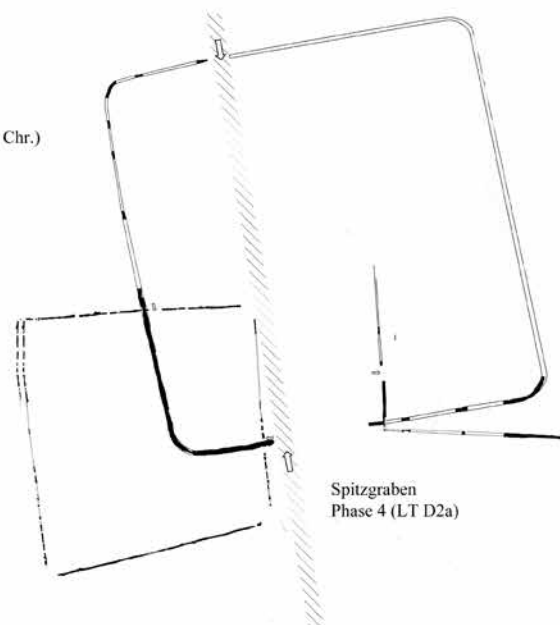


Abb. 15b: Martberg (D), frühe Spitzgrabenanlage.



zeilen (*sulci*) gedeutet werden⁴⁸. Diese Strukturen waren in eine mächtige, unter dem römischen Theater durchführende Kiessicht eingetieft, die wie in Corent als eine Art Pflasterung gedient zu haben scheint⁴⁹.

Ganz anders sieht das kleine Kulttheater vom Martberg bei Pommern (Rheinland-Pfalz, D) aus. Im Unterschied zu den oben erwähnten Bauten wurde es innerhalb des Heiligtums, in der Ostecke des *temenos* errichtet (Abb. 15, Platz AA)⁵⁰. Angesichts sowohl der viereckigen Form der Umfassungsmauer und von deren Abmessungen (22 m × 33 m)

als auch des sehr kleinen Bühnenfundamentes (5 m × 6 m) ist diese bescheidene Anlage in gewissen Punkten dem gallorömischen Theater von Corent ähnlich. Eine ältere, in der

48 Eschbach/Freudiger/Meylan 2011, 33 ff.; unveröffentlichter Grabungsbericht (www.archeodunum.ch).

49 Eschbach/Freudiger/Meylan 2011, 33.

50 Nickel et al. 2008, 428.



Abb. 16: Trier-Altbachtal (D), römisches Heiligtum (unten) und vorrömische Befunde (oben).

Ostecke nachgewiesene Spitzgrabenanlage umgab die Zone des späteren Theaters und könnte einer älteren Umgrenzung der *cavea* entsprechen. Sie wird aufgrund der Funde der in La Tène D2b datierenden Phase 4 zugewiesen und als Versammlungsplatz «von grosser Bedeutung und Tragweite» interpretiert⁵¹. Zwischen der Aufschüttung des Grabens und der Errichtung des gemauerten römischen Theaters in der Phase 10c (Mitte 2.–3. Jh. n. Chr.) besteht zwar eine erhebliche chronologische Lücke, doch da der Befund durch ältere Grabungen stark zerstört wurde, ist die Existenz von Bauten mit ähnlicher Funktion in den zwischen Phase 4 und Phase 10c liegenden Zeitabschnitten nicht ganz auszuschliessen. Geomagnetische Untersuchungen haben ferner gezeigt, dass die Spitzgrabenecke zu einer viel grösseren Anlage von ca. 100 m Seitenlänge gehörte, die sich weit über die Umfassung des Heiligtums hinaus erstreckte. In diesem Fall lässt sich der Zusammenhang mit der früheren Anlage von Corent also mehr aus topografischer und funktionaler als aus architektonischer Sicht feststellen.

Ein Spitzgraben mit abgerundeten Ecken wurde auch innerhalb des Tempelbezirkes von Trier-Altbachtal freigelegt (Abb. 16). Diese frühe, am Beginn des 1. Jahrhunderts n. Chr. verfüllte Anlage gehörte zur ältesten Umfassung eines Gebäudes, das in unmittelbarer Nähe des Theaters stand⁵². Auf die formale Ähnlichkeit letzteren Baus mit dem gallo-römischen Theater von Corent wurde bereits hingewiesen. In diesem Fall, wie auch beim Heiligtum von Pommeren-Martberg, dürfte die rechteckige Grabenanlage (mit oder ohne Sitzbänke und Bühnenstruktur) ausschliesslich eine Versammlungsfunktion erfüllt haben und später zu einer steinernen *cavea*-Mauer quadratischer Form umgebaut worden sein. Der Zusammenhang mit bestimmten Viereckschanzen und sog. «Bankett-Umfriedungen» Galliens liegt nahe (s. o. Anm. 23). Der von Poseidonios zur Benennung solcher Plätze verwendete Begriff *theatron* lässt vermuten, dass sie bereits als primitive Theateranlagen benutzt bzw. als solche wahrgenommen wurden.

Auch im Heiligtum von *Belginum*/Wederath (Rheinland-Pfalz, D) liess sich anhand eines rechteckigen, als Bühnengebäude interpretierten Einbaus an der nördlich vorspringenden Mauer des *temenos* ein Kulttheater identifizieren. Der Befund wird durch ein Inschriftenfragment, das die Errichtung eines *proscenium* erwähnt, bestätigt und der Theaterbau wird als Versammlungsort für die Vertreter der lokalen *pagi* interpretiert, an dem unter anderem auch der Kaiserkult stattfand⁵³. Wie auf dem Martberg, so bildeten auch in Wederath die gallo-römischen Tempel und der in Theaterform gestaltete Versammlungsort eine architektonische und wohl auch funktionale Einheit, die möglicherweise auf vorrömische Zeit zurückgeht. Die heute bekannte, in Stein errichtete Anlage datiert zwar erst in das 1. bis 2. Jahrhundert n. Chr., aber jüngst im Tempelbezirk durchgeführte Prospektionen haben mittel- und spätlatènezeitliche Keramik zutage gefördert, was auf eine bereits in keltische Zeit zurückreichende Kultaktivität hinweisen könnte⁵⁴.

Das mit 70 m Durchmesser imposante Theater von Blicquy (Hainaut, B) zeichnet sich durch seine fast vollständig in Holz errichtete *cavea* aus⁵⁵. Die von über tausend Pfostenlöchern gestützte Infrastruktur der Sitzbänke bietet einen guten Einblick in die architektonische Gestaltung der auf der Inschrift von Feurs erwähnten *theatra lignea* (Abb. 17; 18 oben). Mit seiner kurzen gemauerten Bühne lässt sich das erst im zweiten Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr. errichtete Gebäude eindeutig dem gallo-römischen Bautyp zuweisen. Am Standort des Theaters konnten bis jetzt keine älteren Befunde beobachtet werden, dafür wur-

51 Nickel et al. 2008, 288–290.

52 Gose 1972, 191 mit Abb. 302.

53 Keune 1927; Trunk 2007.

54 Teegen et al. 2007.

55 Gillet et al. 2009, 149 ff.

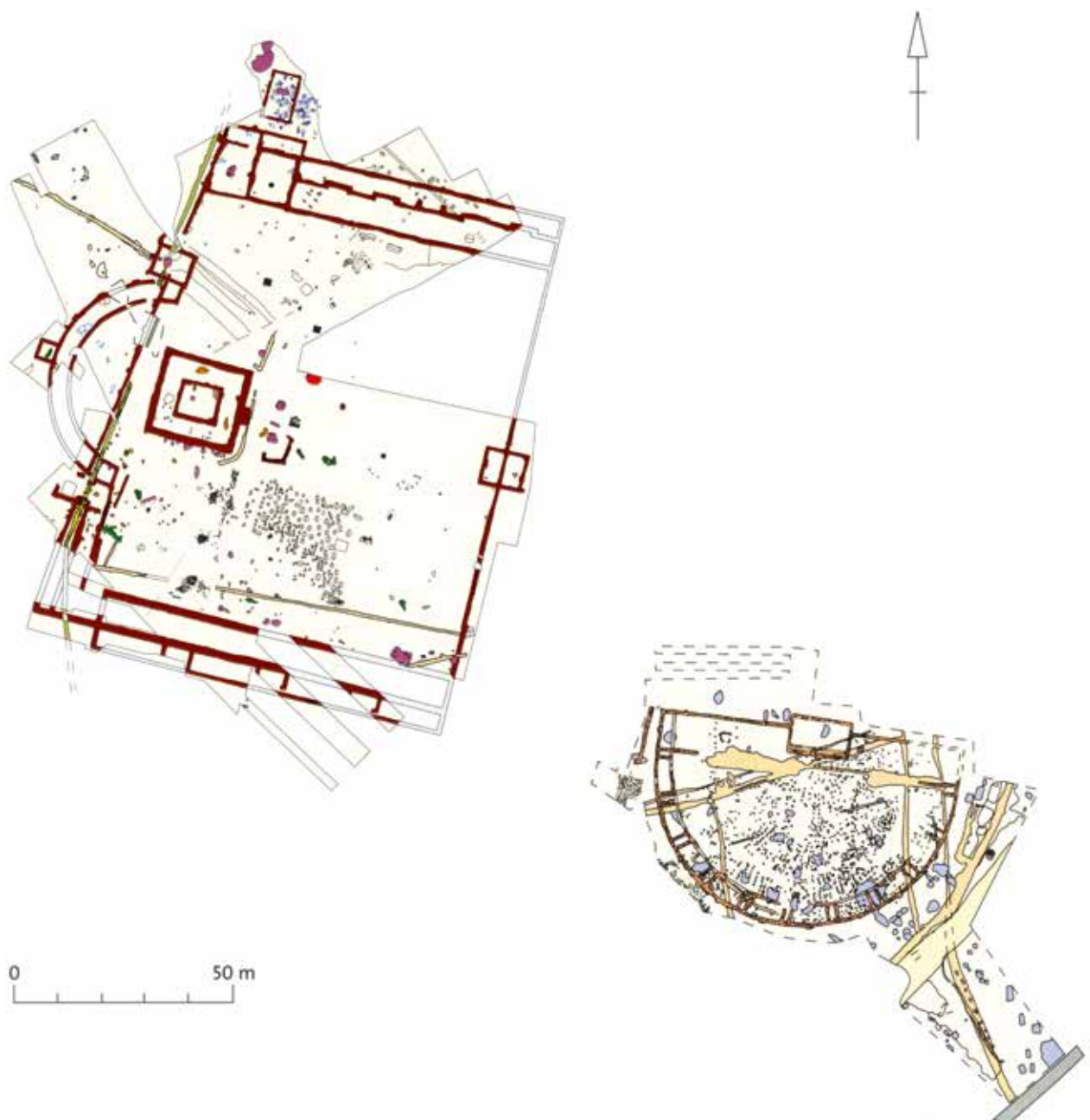


Abb. 17: Heiligtum und Theater von Blicquy (B).

den im benachbarten Heiligtum mehrere bereits in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. angelegte Umgangstempel freigelegt. Im Hof dieses Sakralbezirks kam zudem bei neueren Ausgrabungen ein dichtes Netz von ca. 120 latènezeitlichen Holzpfosten (Dm. bis 80 cm; bis 1 m ins Terrain eingetieft) zum Vorschein, welche alle derselben Bauphase anzugehören scheinen (Abb. 18 unten). Aus derselben Zone stammende grosse Eisennägel lassen auf eine aufwendige Holzkonstruktion schliessen, bei der die Pfosten offenbar durch weitere Hölzer miteinander verbunden gewesen sind. Der Befund wird von den Ausgräbern als künstlich angelegter «heiliger Hain» (*lucus*) interpretiert⁵⁶. Dieser gewagten Hypothese stellen wir einen anderen Vor-

schlag entgegen, bei dem wir die Pfostensetzung mit der *cavea* des angrenzenden kaiserzeitlichen Holztheaters vergleichen und in Erwägung ziehen, dass es sich dabei ähnlich wie in Corent um eine frühe, theaterartige Struktur der Spätlatènezeit handeln könnte. Ein theaterförmiger Grundriss lässt sich aus der Anordnung der Pfostenlöcher zwar nicht ablesen. Dafür weisen gewisse geradlinig verlaufende Pfostenreihen auf eine Art Holzpodest hin, das durchaus

56 Gillet et al. 2009, 101 ff.



Abb. 18: Heiligtum von Blicquy (B), Pfostenlöcheranlage.

als Unterbau für eine Bühne oder für Sitzbänke gedeutet werden könnte⁵⁷. Auf einer solchen Plattform kann sich selbstverständlich alles Mögliche befunden haben, doch ist die Ähnlichkeit des Befundes mit der nur einige Meter entfernten Pfostensetzung des späteren Holztheaters nicht ausser Acht zu lassen (Abb. 18).

Die hier vorgestellten Beispiele sollten dazu anregen, künftig weitere Fundstellen genauer zu untersuchen, an denen sowohl eine vorrömische Benutzungsphase als auch ein gallo-römisches Heiligtum mit angegliedertem gallo-römi-

schem Theater nachgewiesen sind. In diesem Rahmen sind Hauptorte einer *civitas* bzw. eines *pagus*, die verwaltungsmässig den *oppida* von Corent oder *Alesia* gleichzustellen sind, besonders zu beachten. In Javols (Lozère, F), dem Hauptort der *Gabali*, konzentrieren sich die einzigen Indizien für eine spätlatènezeitliche Besiedlung des Ortes gerade im Bereich des Theaters, das in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. auf einer Anhöhe über der Stadt angelegt worden ist⁵⁸. Aus der Hauptstadt der *Helvii*, Alba-la-Romaine (Ardèche, F), existieren aus der vorrömischen Zeit nur spärliche Funde, die aber ebenfalls unweit vom bereits in frühaugusteischer Zeit erbauten Holztheater (Champ Delauzun) zum Vorschein gekommen sind⁵⁹. Das kleine, claudisch-neronische Theater von Vendeuil-Caply (Oise, F) lag auf einem Hügel (colline du Châtelet), auf dem bereits in La Tène D1 ein grosses Heiligtum bestanden hat⁶⁰. Das Theater von Antigny-Gué de Sciaux (Vienne, F) mit polygonal angeordneten Sitzbänken aus Holz wie in Corent ist zwar nur teilweise ausgegraben, seine Nachbarschaft zu einem bereits im ausgehenden 1. Jahrhundert v. Chr. errichteten Tempel ist aber durchaus bekannt⁶¹. Ein ähnlicher Zusammenhang lässt sich auch am östlichen Rand des *vicus* von *Lousonna*/Lausanne-Vidy (VD) beobachten, wo das gallo-römische Theater und ein spätkeltisch-früchrömisches Heiligtum nur wenige Meter voneinander entfernt sind⁶². Im Oppidum von *Vertillum*/Vertault (Côte-d'Or, F), wo eine dichte Besiedlung der Spätlatènezeit bzw. der Römerzeit nachgewiesen ist, bestand ein kleines Theater mit quadratischer *cavea* (13 m × 14 m), das von den Ausgräbern als «centre civique» bezeichnet wird⁶³. Diese Anlage dürfte zu einer Reihe vorrömischer Befunde (Befestigung, Heiligtum) gehören, die nach dem gallischen Krieg wiederhergestellt worden waren.

57 Diese Interpretation dürfte auch für die unter dem Theater im Altbachtal von Trier freigelegte, in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. datierte Pfostensetzung gelten, die mehreren dicht nebeneinander liegenden Wohngebäuden zugewiesen wurde (Abb. 16; 34, e-i); eine neue Deutung dieses Ensembles bei Metzler 2008, 163.

58 Hauptsächlich Keramikscherben, die von Alain Trintignac als Hinweise auf eine verlagerte Aufschüttungsschicht interpretiert werden (Trintignac et al. 2011, 320 ff.).

59 Lauxerois/Vichy 1975, 50 mit Abb. 2.

60 Piton/Dilly 1985; Dufour 1992.

61 Richard 1989a; Richard 1989b.

62 Eschbach 2011. Das Heiligtum wird zwar erst in die frühaugusteische Zeit datiert, doch weisen die Ausgräber auf einen starken keltischen Einfluss in der Architektur des Kultbaus hin, der übrigens auch eine starke Verwandtschaft mit den rechteckigen Kultgebäuden von Corent («enclos A et B») aufweist (Paunier 1989).

63 Bénard 2016, 158.

Schlussfolgerungen

Angesichts des Fehlens grossflächiger Untersuchungen lassen sich für die oben angeführten Fundstellen nur erste Vermutungen äussern. Eindeutige Befunde, die auf eine vor-kaiserzeitliche Bauphase hinweisen könnten, liegen nur in den Theatern von Corent und Alba vor und zeichnen sich entweder durch eine atypische Form (rechteckige bzw. unregelmässige Umfassungsmauer, geradlinige Sitzbänke) oder durch die Verwendung von Holz und Trockenmauerwerk als Baumaterial aus. Im Gegensatz dazu sind solche Merkmale in den grossen kultischen und städtischen Zentren (Ribemont-sur-Ancre, Mandeure, *Alesia*) schwächer belegt. Allen ist gemeinsam, dass sie in der frühen Kaiserzeit, im Zeitraum von Augustus bis Nero, in Kultstätten von bereits bestehenden Siedlungen erbaut wurden. Dieser räumliche und zeitliche Rahmen kann zwar nicht als Beweis für eine funktionale oder architektonische Kontinuität des Bautyps herangezogen werden, schafft aber möglicherweise eine neue Ausgangslage für zukünftige Forschungen und Beobachtungen.

Der Umstand, dass die meisten der erwähnten Orte wichtige religiöse und damit auch politische Zentren darstellten, spielt bei unseren Überlegungen eine wesentliche Rolle. Angesichts der Befunde von Corent ist nicht einzusehen, warum in römischer Zeit jeweils nur der Tempel erneuert worden sein sollte und nicht auch das dazugehörige Theater, obwohl beide Monumente sowohl in Gallien als auch in Griechenland eine untrennbare Einheit bildeten. Die mit dem Bau grösserer Theater verbundenen Erd- und Fundamentarbeiten bedingten notgedrungen, dass allfällige Vorgängerbauten zu erheblichen Teilen zerstört worden sind. Vom Holzgebäude in Corent ist im Bereich der *orchestra* aus römischer Zeit keine Spur mehr zu erkennen und die übrigen Befunde haben sich nur dank der Verlegung des Bauwerks nach Norden erhalten. Zudem ist die Existenz von frühen theaterartigen Holzgebäuden nicht nur durch die Befunde von Corent, sondern auch durch die inschriftliche Erwähnung des vorclaudischen *theatrum ligneum* in Feurs bekannt. Archäologisch besteht in jedem Fall das Problem, dass sich Holzbaubefunde im Gegensatz zu gemauerten Strukturen in engen Sondagen ungleich schwieriger fassen lassen. Ideal wären daher grossflächige Untersuchungen, die sich aber in dem von monumentalen Theatern überbauten Gelände oft nicht durchführen lassen.

Es ist allerdings ausdrücklich zu betonen, dass weitaus nicht alle mit denjenigen von Corent oder Alba vergleichbaren Theater zwingend einen Vorgängerbau der Spätlatènezeit voraussetzen. Bei dem kleinen, mit der gallo-römischen Bauphase von Corent fast identischen Theater von Arleuf-Les Bardiaux scheint dies beispielsweise nicht der Fall zu sein, zumal grossflächige Ausgrabungen dort im Bereich der *cavea* und der *orchestra* keinerlei Spuren älterer Bauten ans Licht gebracht haben⁶⁴. Dem ebenso einfach gestalteten und sicher nicht vor dem 2. Jahrhundert n. Chr. erbau-

ten Kulttheater von Trier-Altbahtal liegt ebenfalls keine ältere Baustruktur zugrunde, obwohl mehrere, in die augusteische Zeit datierende gallo-römische Umgangstempel in direkter Nachbarschaft belegt sind. Spuren eines älteren Holztheaters, wie man es aufgrund des recht einfach gehaltenen Grundrisses der *cavea* gerne postulieren würde, konnten trotz intensiver und sehr sorgfältiger Grabungstätigkeit nirgends beobachtet werden⁶⁵.

Eine Überlagerung der Bauten kann ein wichtiger Hinweis auf einen frühen Ursprung sein, muss aber nicht immer vorhanden sein. Zudem existieren auch spätere in neugegründeten römischen Kolonien, Munizipien oder Heiligtümern errichtete Theater gallo-römischen Typs (vgl. etwa Autun, *Aventicum*, Augst, *Argentomagus*, Drevant), die unabhängig von der oben beschriebenen Kontinuität und damit wohl auch in anderem architektonischem Kontext entstanden sind. Im Weiteren sind in Gallien in Zentren, die bereits in vorrömischer Zeit eine grosse Bedeutung besaßen, so etwa in *Lugdunum*/Lyon, *Vienna*/Vienne, *Lutetia*/Paris oder *Cenabum*/Orléans, durchaus auch Theaterbauten vom «klassisch-römischen» Bautyp nachgewiesen.

Beim heutigen Forschungsstand kann man sich selbstverständlich fragen, ob Corent nicht doch die Ausnahme darstellt, indem – so wie für die *porticus* des spätlatènezeitlichen Heiligtums von Corent vorgeschlagen wurde – architektonische Einflüsse aus den griechisch geprägten Küstengebieten Südgalliens vorliegen. Die Theaterform für den mutmasslichen Versammlungsplatz wäre dann der Sonderfall einer Übernahme und lokalen Umsetzung in Holz von mediterraner Architektur. Es steht ohnehin ausser Zweifel, dass der Einfluss von mediterranen Bauformen im Arvernergebiet stärker ausgeprägt war als in den weiter nördlich und östlich gelegenen keltischen Gebieten. Daraus kann jedoch nicht abgeleitet werden, dass die theaterförmige Struktur und die *quadriporticus* von Corent nichts mit der Entstehung der gallo-römischen Theater bzw. Vierecktemplel zu tun haben. Die spätere Entwicklung dieser Vorbilder in der Frühkaiserzeit, die sich vor dem Hintergrund der griechischen Einflüsse im ehemals keltischen Gebiet eben an grossgriechischen Modellen orientierte, kann durchaus auch anderenorts stattgefunden haben. Ob sie auch diejenigen gallo-römischen Theater beeinflusst hat, die erst am Ende des 1. Jahrhunderts oder sogar erst im 2. Jahrhundert an Orten ohne keltische Heiligtümer entstanden, muss bis zur Entdeckung neuer Befunde offen bleiben.

Es bliebe weiterhin zu überprüfen, ob diese frühen Bauten dieselbe Aufgabe und Bedeutung besessen haben wie die gallo-römischen Theater der späteren Kaiserzeit. Ausgehend von der inselkeltischen Literatur kommt Pierre An-

64 Olivier 1989; Olivier 1992.

65 Trunk 2007; Gose 1972, 102 ff. Abb. 209 ff.

dré jedenfalls zum Schluss, dass Letztere als Spielort für «einheimische Schauspiele» mit mythologischem Charakter gedient hätten⁶⁶. Da solche Aufführungen in keiner heute noch erhaltenen Primärquelle überliefert sind, können sie m. E. genauso wenig zur Lösung des Problems herangezogen werden wie griechische Tragödien oder römische Komödien. Viel wahrscheinlicher scheinen mir politische und/oder religiöse Veranstaltungen (politische Debatten und Ansprachen, Herrscherkult, Opferhandlungen), die in unmittelbarer Nähe des Heiligtums und des Hauptplatzes von Corent abgehalten worden sind. Im eingetieften Halbkreisbereich des vorrömischen Baus wurden verschiedene Waffen (darunter ein grosses Stück eines Legionärshelms des 1. Jahrhunderts v. Chr.) sowie ein für diese frühe Zeit höchst seltener *stilus* aus Bein gefunden, die auf eine sakrale/öffentliche Funktion des Komplexes hinweisen. Eine Interpretation als Versammlungsort wird durch die formale Ähnlichkeit der polygonal angeordneten Sitzreihen mit dem Grundriss gewisser *bouleuteria* Griechenlands und Süditaliens, aus denen sich die in den meisten Hauptstädten Galliens vorhandenen *curiae* der römischen Zeit entwickelten, gestützt. Diese Funktion dürften dann auch «ländliche» Theater der Kaiserzeit, die im Zusammenhang mit grossen Heiligtümern angelegt wurden, übernommen haben. Ihre Rolle im Rahmen der *pagus*-Verwaltung ist allgemein anerkannt, wenn auch epigraphisch kaum bezeugt.

Mit einer ähnlichen Problematik hat sich Giovanni Colonna 1993 in seinem Aufsatz über die sogenannten *edifici teatriformi* Etruriens befasst und dabei unterstrichen, wie wichtig die allfällige Existenz solcher «Orte der Politik» in Bezug auf die institutionelle und kulturelle Entwicklung der vorrömischen Völker Italiens gewesen sein dürfte⁶⁷. Die Entdeckung der theaterartigen, als Versammlungsgebäude gedeuteten Holzstruktur von Corent könnte zu einem ähnlichen Fazit führen, wenn auch die angedeutete Verwandtschaft mit den griechischen *bouleuteria* eine Übernahme des mit dieser Architektur verbundenen städtischen Verwaltungssystems voraussetzt. Der Warnung von Fachkollegen, solche Romanisierungs- bzw. im Fall von Corent besser Hellenisierungsprozesse zu überschätzen⁶⁸, sei die Überlieferung Caesars entgegengehalten, der ausdrücklich erwähnt, dass bei gut einem Dutzend gallischer Völker, u. a. bei den *Aedui*, *Senones* und *Allobroges* der Hauptrat als Senat (*senatus*)⁶⁹, ja bestimmte Wahlversammlungen sogar als *comitia*⁷⁰

bezeichnet werden. In *Avaricum*, Hauptstadt der *Bituriges*, unterscheidet er zwischen den allgemeinen, provisorischen Versammlungsplätzen (*concilia*, *conciliabula*, *loci patientiores*) einerseits und dem *forum* als Ort der dauerhaften Politik, andererseits⁷¹. In Bezug auf den Konflikt zwischen Vercingetorix mit seinem Onkel Gobannitio⁷² erfahren wir, dass auch die Arverner über ähnliche Strukturen verfügten. Zugegebenermassen darf man die Frage der «Glaubwürdigkeit» des caesarischen Berichts nicht ganz ausser Acht lassen, doch scheint es mir schwer vorstellbar, dass derartige Bezeichnungen nur zur Vereinfachung oder zur absichtlichen Aufwertung der gallischen Institutionen verwendet wurden⁷³.

Ob tatsächlich gewisse frühe gallo-römische Theaterbauten Funktionen aus spätkeltischer Zeit übernommen haben, lässt sich mangels Schriftquellen nur schwerlich nachweisen; allerdings würde eine solche Interpretation mit dem bekannten Prozess der *interpretatio romana* in Einklang stehen, die sich in Gallien im religiösen Kontext ja durchaus aufzeigen lässt. In diesem Sinne ist die Frage nach den frühesten theaterartigen Strukturen Galliens nicht nur für die Kenntnis der gallo-römischen Theaterarchitektur grundlegend, sondern auch für das Verständnis der gesamten Kultur im Bereich der ehemals keltischen Gebiete.

66 André 2011, 92 f.

67 Colonna 1993, 347.

68 Umfassend Marc 2011.

69 Caes. Gall. 1,31; 3,17; 4,11; 5,54; 7,32–33; 8,21.

70 Caes. Gall. 7,67.

71 Caes. Gall. 7,15.

72 Caes. Gall. 7,4.

73 Auf das Problem von allfälligen bewussten manipulativen Äusserungen Caesars sowie von der Begrifflichkeit der von ihm in Gallien beobachteten Einrichtungen und Abläufe soll hier nicht weiter eingegangen werden. In Ermangelung anderer passender Worte werden sie mit ihm bekannten Begriffen für seines Erachtens vergleichbare Abläufe umschrieben, die zwar nicht unbedingt oder wörtlich mit dem entsprechenden römischen Pendant identisch sind. Doch ist zu betonen, dass eine ausreichend visuelle und inhaltliche Ähnlichkeit bestand, so dass er nicht wie anderenorts keltische Begriffe (wie z. B. *vergobretos*, *gutuater*, *druides*, *vates*) verwendet hat.

Bibliografie

- Altjohann 1995:* M. Altjohann, Bemerkungen zum Ursprung des gallo-römischen Umgangstempels. In: W. Cyszcz (Hrsg.), Provinzialrömische Forschungen. Festschrift für Günter Ulbert zum 65. Geburtstag (Espelkamp 1995) 169–203.
- André 2011:* P. André, Le théâtre proto-augustéen d'Alba et les origines du «théâtre gallo-romain». In: Fuchs/Dubosson 2011, 73–96.
- Anti 1947:* C. Anti, Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle (Padova 1947).
- Bénard 1997:* J. Bénard, L'agglomération de l'*oppidum* d'Alésia à La Tène D2: un exemple de proto-urbanisation en Gaule. *Rev. Arch. Est* 48, 1997, 119–165.
- Bénard 2016:* J. Bénard, Urbanisme, habitat et société d'un vicus gallo-romain: Vertillum, cité des Lingons (Vertault, Côte-d'Or). *Arch. et hist. Romaine* 32 (Autun 2016).
- Blin 2012:* S. Blin, Architecture et décoration architecturale dans l'Est des Gaules à l'époque impériale: les monuments publics de Mandeure (Séquanie). Thèse de Doctorat de l'université Lyon II (Lyon 2012).
- Blin/Marc 2011:* S. Blin/J.-Y. Marc, Le théâtre antique. In: A. Richard (éd.), Archéologie en Franche-Comté: Mandeure, une ville antique sur le Doubs (Besançon 2011) 38 f.
- Blin/Marc 2012:* S. Blin/J.-Y. Marc, Le complexe culturel romain. In: Musées de Montbéliard (éd.), Mandeure, vies d'un sanctuaire (Montbéliard 2012) 46–61.
- Bouley 1983:* E. Bouley, Les théâtres culturels de Belgique et des Germanies. Réflexions sur les ensembles architecturaux théâtres-temples. *Latomus* 42, 1983, 546–571.
- Cadoux 1975:* J.-L. Cadoux, Ribemont-sur-Ancre: Le Théâtre Gallo-Romain. *Cahiers Arch. Picardie* 2, 1975, 29–54.
- Camp 1992:* J. M. Camp, The Athenian Agora: excavations in the heart of classical Athens (London 1992).
- CIL:* Corpus Inscriptionum Latinarum (Berlin 1899–).
- Colonna 1993:* G. Colonna, Struttore teatrali in Etruria. In: *Spettacoli sportivi e scenici nel mondo etrusco-italico*. Actes de la table ronde, Rome, 3–4 mai 1991. Coll. École Française Rome 172 (Rome 1993) 321–347.
- Derks 1998:* T. Derks, Gods, Temples and Ritual Practices. The Transformation of Religious Ideas and Values in Roman Gaul. *Amsterdam Arch. Stud.* 2 (Amsterdam 1998).
- Dufour 1992:* G. Dufour, Le petit théâtre de Vendeuil-Caply (Oise). *Rev. Arch. Picardie* 3–4, 1992, 27–45.
- Dumasy 1974:* F. Dumasy, Les théâtres ruraux des Carnutes et des Sénonais: leur implantation et leurs rapports avec la Civitas. *Rev. Arch. Centre France* 13/3–4, 1974, 195–218.
- Dumasy 2000:* F. Dumasy, Le théâtre d'Argentomagus (Saint-Marcel, Indre). *Doc. Arch. Française* 79 (Paris 2000).
- Dumasy 2007:* F. Dumasy, Les édifices de spectacle en Gaule du Nord. De la typologie à la chronologie. In: R. Hanoune (éd.), Les villes romaines du Nord de la Gaule: vingt ans de recherches nouvelles. *Rev. Nord, Suppl.* 10 (Lille 2007) 447–465.
- Dumasy 2011:* F. Dumasy, Théâtres et amphithéâtres dans les cités de Gaule romaine: fonctions et répartition. In: Fuchs/Dubosson 2011, 193–222.
- Eschbach 2011:* F. Eschbach, Le théâtre antique de Lousonna-Vidy. In: Fuchs/Dubosson 2011, 97–118.
- Eschbach/Freudiger/Meylan 2011:* F. Eschbach/S. Freudiger/F. Meylan, Recherches en cours sur le théâtre d'Alésia: bilan préliminaire (2004–2008). In: Fuchs/Dubosson 2011, 29–45.
- Fincker/Tassaux 1992:* M. Fincker/F. Tassaux, Les grands sanctuaires «ruraux» d'Aquitaine et le culte impérial. *Mél. École Française Rome* 104, 1992, 41–76.
- Fuchs/Dubosson 2011:* M. E. Fuchs/B. Dubosson (éds.), *Theatra et spectacula*. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité. Études de Lettres 288 (Lausanne 2011).
- Gillet et al. 2009:* E. Gillet/L. Demarez/A. Henton, Le sanctuaire de Blicquy «Ville d'Anderlecht». *Études et Doc. Arch.* 12 (Namur 2009).
- Gose 1972:* E. Gose, Der gallo-römische Tempelbezirk im Altbachtal zu Trier. *Trierer Grabungen und Forschungen* 7 (Mainz 1972).
- Gros 1992:* P. Gros, Rome ou Marseille? Le problème de l'hellénisation de la Gaule transalpine aux deux derniers siècles de la République. In: M. Bats et al. (éds.), Marseille grecque et la Gaule. *Études Massaliètes* 3 (Marseille 1992) 369–379.
- Henrich 2011:* P. Henrich, Das gallorömische Theater von Dalheim (Grossherzogtum Luxemburg). In: Fuchs/Dubosson 2011, 129–147.
- Hufschmid 2011:* Th. Hufschmid, Funktionale Gesichtspunkte des Theaters und des Amphitheaters im architektonischen, sozialen und politischen Kontext. In: Fuchs/Dubosson 2011, 263–291.
- ILS:* H. Dessau, Inscriptiones Latinae Selectae (Berlin 1862–1916, Nachdruck 1962³).
- Jaccottet 2011:* A.-F. Jaccottet, Le théâtre à Athènes. Chronique d'une invention. In: Fuchs/Dubosson 2011, 15–28.
- Keune 1927:* J. B. Keune, Weihinschrift vom Stumpfen Turm. *Trierer Zeitschr.* 2, 1927, 13–21.
- Lauxerois/Vichy 1975:* R. Lauxerois/M. Vichy, À propos des origines d'Alba Helviorum. *Gallia* 33/1, 1975, 49–60.
- Lavendhomme 1997:* M.-O. Lavendhomme, Carte archéologique de la Gaule 42: La Loire (Paris 1997).
- Le Barrier 2010:* Ch. Le Barrier, Ceyrat, les Buges de Montaudou («Mur des Sarrasins»). *Bilan Scientifique Régional (Clermont-Ferrand 2010)*. online unter: www.adlfi.fr
- Lobüscher 2002:* Th. Lobüscher, Tempel- und Theaterbau in den Tres Galliae und den germanischen Provinzen. *Ausgewählte Aspekte*. *Kölner Stud. Arch. Röm. Provinzen* 6 (Rahden 2002).
- Marc 2011:* J.-Y. Marc, Un excès de la romanisation? L'identification dans les villes gauloises de monuments civiques romains. In: M. Reddé et al. (éds.), Aspects de la Romanisation dans l'Est de la Gaule. *Bibracte* 21 (Glux-en-Glenne 2011) 309–317.
- Metzler 2008:* J. Metzler, Du Titelberg à Trèves. De l'*oppidum* gaulois à la ville romaine. In: D. Castella/M.-F. Meylan Krause (dir.), *Topographie sacrée et rituels. Le cas d'Aventicum*, capitale des Helvètes. Actes du colloque international d'Avenches 2–4 novembre 2006. *Antiqua* 43 (Bâle 2008) 155–165.
- Moretti 2001:* J.-Ch. Moretti, Théâtre et société dans la Grèce antique (Paris 2001).
- Moretti 2011:* J.-Ch. Moretti, Avant-propos. In: Fuchs/Dubosson 2011, 7–14.
- Nickel et al. 2008:* C. Nickel/M. Thoma/D. Wigg-Wolf, Martberg: Heiligtum und Oppidum der Treverer. *Ber. Arch. Mittelrhein u. Mosel* 14 (Koblenz 2008).
- Olivier 1989:* L. Olivier, Arleuf. *Dossiers Hist. et Arch.* 134, 1989, 84 f.
- Olivier 1992:* L. Olivier, Le théâtre antique des Bardiaux. In: Ch. Landes (éd.), *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles* (Lattes 1992) 63–70.
- Paunier 1989:* D. Paunier, Le vicus gallo-romain de Lousonna-Vidy. Le quartier occidental. Le sanctuaire indigène. Rapport préliminaire sur la campagne de fouilles 1985. *Cahiers Arch. Romande* 42 = *Lousonna* 7 (Lausanne 1989).
- Piton/Dilly 1985:* D. Piton/G. Dilly, Le fanum des «Châtelets» de Vendeuil-Caply (Oise). *Rev. Arch. Picardie* 1–2, 1985, 25–47.
- Poux 2004:* M. Poux, L'âge du vin: rites de boisson, festins et libations en Gaule indépendante. *Coll. Protohist. Européenne* 8 (Montagnac 2004).
- Poux 2008:* M. Poux et al., Blutige Opfer und Weinspenden in Gallien am Beispiel des spätkeltisch-römischen Heiligtums von Corent (F). In: S. Groh/O. Sedlmayer (Hrsg.), Blut und Wein. Akten des Kolloquiums am Frauenberg bei Leibnitz, Mai 2005. *Coll. Protohist. Européenne* 10 (Montagnac 2007) 11–33.
- Poux 2012:* M. Poux (dir.), Corent. Voyage au cœur d'une ville gauloise (Paris 2012²).

- Poux/Fichtl (in Vorb.):* M. Poux/S. Fichtl, Fana, theatra et villae: trois innovations «gallo-romaines» en Gaule intérieure (II^e–I^{er} s. av. J.-C.). In: V. Guichard (éd.), Les modèles italiques dans l'architecture des II^e–I^{er} s. av. J.-C. en Gaule et dans les régions voisines. Actes du colloque de Toulouse (in Vorbereitung).
- Poux/Guillaud/Passemard (in Vorb.):* M. Poux/L. Guillaud/B. Passemard, De l'hémicycle gaulois au théâtre gallo-romain: l'édifice d'assemblée de Corent (Puy-de-Dôme), Cité des Arvernes. Rev. Arch. Centre, Suppl. (in Vorbereitung).
- Richard 1989a:* C. Richard, Gué-de-Sciaux, Antigny-sur-Vienne. Une ville gallo-romaine, fouille d'un sanctuaire. Mém. Soc. Recherches Arch. Chauvigny 4, 1989, 63–71.
- Richard 1989b:* C. Richard, Le théâtre d'Antigny. Dossiers Arch. 134, 1989, 80 f.
- Romeuf 2009:* D. Romeuf, Le Sanctuaire Arverne de Corent et l'Astronomie. Online: <http://www.david-romeuf.fr/Archeologie/CorentAstronomie/SanctuaireCorentEtAstronomie.html>
- Rossi 2007:* F. Rossi, Théâtre d'Alésia, Rapport de synthèse 2004–2007. Document Final de Synthèse inédit, Service Archéologique de Bourgogne (Dijon 2007).
- Roth-Congès 1985:* A. Roth-Congès, Glanum préromaine: recherche sur la métrologie et ses applications dans l'urbanisme et l'architecture. Rev. Arch. Narbonnaise 18, 1985, 189–220.
- Schleiermacher 1966:* W. Schleiermacher, Zu den sogenannten Kulttheatern in Gallien. In: Corolla memoriae Erich Swoboda dedicata. Römische Forsch. Niederösterreich 5 (Graz 1966) 205–213.
- Sear 2006:* F. Sear, Roman Theatres. An Architectural Study (Oxford 2006).
- Tardy 2009:* D. Tardy, Les lieux de culte dans les édifices de spectacle gallo-romains. In: J.-Ch. Moretti (éd.), Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique (Lyon 2009) 175–188.
- Teegen et al. 2007:* W.-R. Teegen/R. Cordie/M. Schrickel/D. Lukas/E. Camurri/J. König/J. Frase/J. Ramsch, Prospektion im Tempelbezirk 3 des römischen vicus Belginum (OT Wederath, Gde. Morbach, Kr. Bernkastel-Wittlich, Rheinland-Pfalz). Leipziger online-Beiträge zur Ur- und Frühgeschichtlichen Archäologie 28 (Leipzig 2007).
- Toupet 2004:* C. Toupet, Vers une géométrie des enclos quadrangulaires celtiques (à partir du cas des enclos de Bruyères-sur-Oise, Val d'Oise). Bull. Arch. Vexin Français 36, 2004, 5–17.
- Trintignac et al. 2011:* A. Trintignac/E. Marot/A. Ferdière (éds.), Javols-Anderitum (Lozère), chef-lieu de la cité des Gabales: une ville romaine de moyenne montagne. Bilan de 13 ans d'évaluation et de recherche (1996–2008) (Montagnac 2011).
- Trunk 2007:* M. Trunk, Anmerkungen zum Kulttheater in Belgien. In: R. Cordie (Hrsg.), Belgien – 50 Jahre Grabungen und Forschungen. Schriften des Archäologieparks Belgien 5 = Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier 33 (Mainz 2007) 321–332.
- Van Andringa 2002:* W. Van Andringa, La religion en Gaule romaine. Piété et politique (I^{er}–III^e siècle apr. J.-C.) (Paris 2002).

Abbildungsnachweis

- Abb. 1:*
Plan Matthieu Poux, nach Dumasy 2011, 211 fig. 1.
- Abb. 2:*
Nach Dumasy 2000, 211 Abb. G; Gose 1972, 265 Abb. W; Olivier 1989, 84; Richard 1989, 80.
- Abb. 3:*
CIL XIII 1642.
- Abb. 4:*
Nach André 2011, 78 Abb. 2.
- Abb. 5:*
Plan Matthieu Poux, LUERN.
- Abb. 6:*
Foto Matthieu Poux, LUERN.
- Abb. 7:*
Plan Matthieu Poux, LUERN.
- Abb. 8:*
Foto Bernard-Noël Chagny, Kap-Archéo, LUERN.
- Abb. 9:*
Foto Matthieu Poux, LUERN.
- Abb. 10:*
Zeichnungen Matthieu Poux, LUERN.
- Abb. 11:*
Court-Jus Production.
- Abb. 12:*
Nach J.-C. Golvin, L'amphithéâtre romain (Lacapelle-Marival 2012) 18.
- Abb. 13:*
Nach Moretti 2001, 124 Abb. 6; Anti 1947, 93 Abb. 21; 162 Abb. 51.
- Abb. 14:*
Nach Cadoux 1975, Abb. 2.
- Abb. 15a:*
Nach Nickel et al. 2008.
- Abb. 15b:*
Nach Nickel et al. 2008.
- Abb. 16:*
Nach Gose 1972.
- Abb. 17:*
Nach Gillet et al. 2009, 190 Abb. 60.
- Abb. 18:*
Nach Gillet et al. 2009, 104 Abb. 28; 161 Abb. 22.

Inszenierungen:

**«Gallo-römische» Theater und
Heiligtümer im Gebrauch**



La mise en scène des dieux et des hommes dans les théâtres des agglomérations et des sanctuaires des Trois Gaules

Françoise Dumasy¹

Zusammenfassung

Um den Platz der Theater innerhalb der Heiligtümer der westlichen Provinzen zu verdeutlichen, werde ich versuchen, die verschiedenen Formen, welche die Inszenierung von Göttern und Menschen in den Theatern der städtischen Agglomerationen und der heiligen Bezirke in den drei gallischen Provinzen annahmen, genauer darzustellen. In diesem Zusammenhang richte ich den Fokus zunächst auf das Theater von Argentomagus (Saint-Marcel, Indre), das zu Füßen eines grossen städtischen Heiligtums erbaut wurde, und untersuche die Bezüge, die sich zwischen den beiden Bauwerken erkennen lassen (Nachbarschaft, Zugänge, Prozessionswege, Ausrichtung der Ehrentribüne, Eingänge für die Notablen). Ich weise in der Folge darauf hin, dass diese Dispositive die Veranstaltung von ludi scaenici keineswegs beeinträchtigten. Vielmehr scheint eine in die orchestra gebaute und an die Bühnenfront, vor welcher der Pantomime oder der Schauspieler agierte, angelehnte Plattform mit einer Oberfläche von mindestens 50 m² vermutlich als Bühne gedient zu haben. Ein derartiger Aufbau erlaubte es, in der geraden Mauerflucht beidseits der Bühne repräsentative Zugänge zu errichten, die es den Notablen und den Prozessionen ermöglichten, das Gebäude von der Front her zu betreten. Es sind also klare bauliche Innovationen erkennbar, die nicht nur mit der Entwicklung der römischen Spiele und der religiösen Riten in Verbindung stehen, sondern auch die Euergeten motivierten, in den urbanen Heiligtümern der drei gallischen Provinzen Theaterbauten zu errichten.

Summary

In an attempt to evaluate the position of the theatre within the organisational structure of sanctuaries in the western provinces, I analyse the ways in which the gods and the people were portrayed in the theatres of the settlements and in the sanctuaries of the three Gallic provinces. The first step is to study the theatre at Argentomagus (Saint-Marcel, Indre), which was built at the foot of a vast suburban sanctuary, and the links between the two edifices (proximity, accessibility, processional routes, orientation of the honorary platform, entrances used by the notables). It can be stated, furthermore, that performances of ludi scaenici were in no way hampered by these constructional elements but that the platform of at least 50 m², which was inserted in the orchestra, was in fact a stage leaning against a frons scaenae, in front of which the actors or pantomimes moved around. This arrangement is a virtual invitation to incorporate the entrances for the dignitaries in the straight walls on either side of the stage, thereby allowing the notables and processions to enter the building from the front. Such innovative measures were reactions to the development of the Roman spectacle and religious ceremony and also attest to the interest shown by sponsors in building theatres within sanctuaries throughout the civitas area of the three Gallic provinces.

Pour répondre aux souhaits des organisateurs, je vais partir d'une étude de cas, le théâtre de l'agglomération biturige d'Argentomagus/Saint-Marcel (Indre, F), construit à proximité immédiate d'un sanctuaire. Celui-ci se situe à 300 m à l'ouest de la ville, de l'autre côté d'une vallée sèche qui, à la période gauloise, a assuré la protection du flanc occidental du plateau sur lequel s'installe un oppidum de 30 hectares². À

Resumé

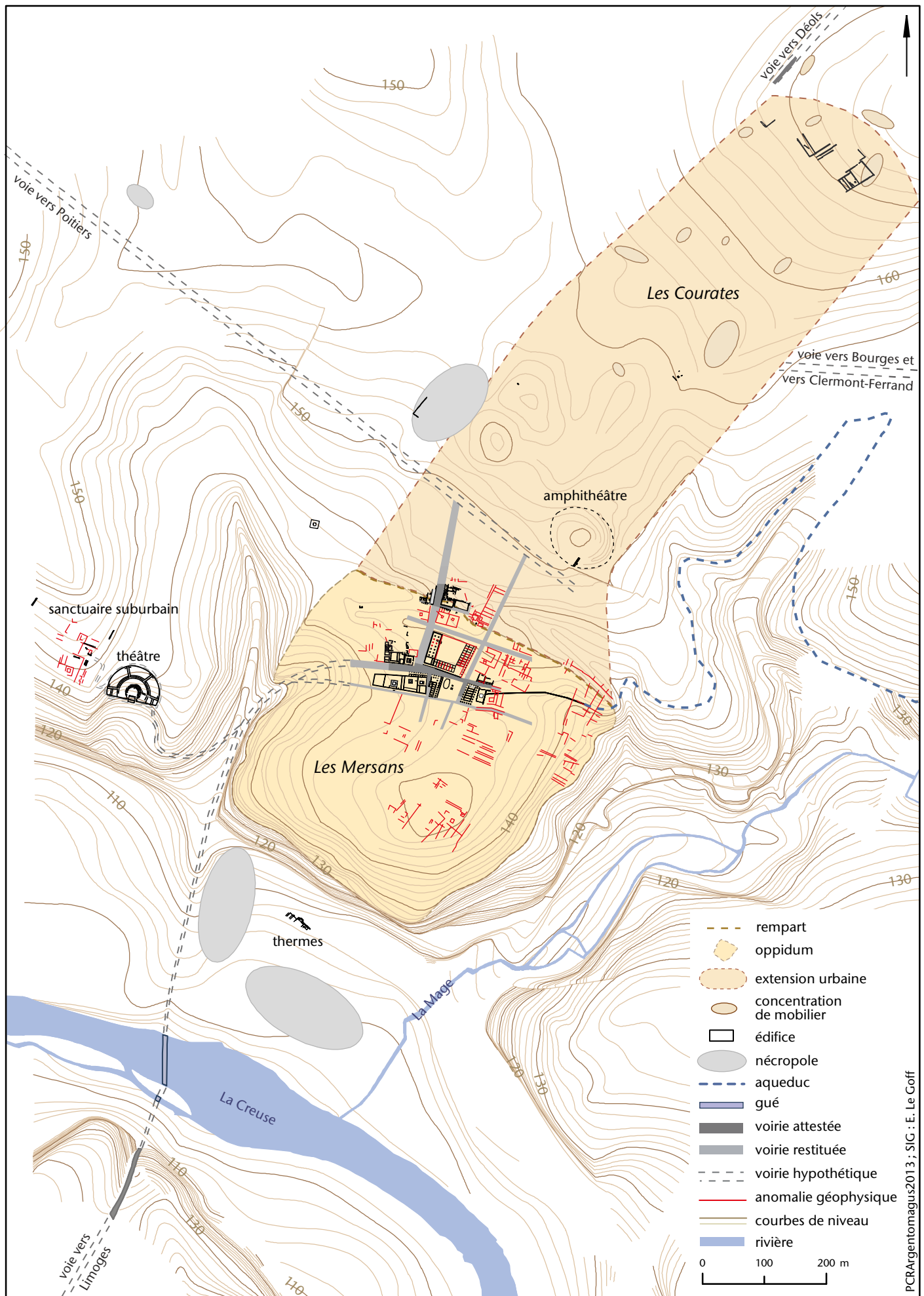
Pour évoquer la place que tient le théâtre dans l'organisation des sanctuaires des provinces occidentales, j'essaierai d'analyser les formes que prend la mise en scène des dieux et des hommes dans les théâtres des agglomérations et des sanctuaires des Trois Gaules. Pour cela, je m'intéresserai d'abord au théâtre d'Argentomagus (Saint-Marcel, Indre) construit au pied d'un vaste sanctuaire suburbain et aux liens qui se tissent entre les deux édifices (proximité, accès, circuits des processions, orientation de la tribune d'honneur, entrées des notables). Je rappellerai ensuite que ces dispositifs ne nuisent en rien à l'édition de ludi scaenici et que la plateforme, d'une superficie minimale de 50 m², installée dans l'orchestra est bien une scène adossée à une frons scaenae devant laquelle évolue l'acteur de pantomime ou le mime. Un tel emplacement invite souvent à ouvrir dans le mur rectiligne, de part et d'autre de la scène, des entrées d'honneur qui permettent aux notables et aux processions de pénétrer frontalement dans l'édifice. Autant de gestes innovants qui répondent aux évolutions du spectacle romain et des rituels religieux et qui témoignent de l'intérêt des évergètes pour la construction de théâtres dans les sanctuaires répartis sur le territoire des cités des Trois Gaules.

Riassunto

Al fine di riconsiderare il ruolo rivestito dal teatro nell'organizzazione dei santuari nelle province occidentali cercherò in questo contributo di analizzare le forme adottate dall'inscenamento di dei e uomini nei teatri di centri abitati e dei santuari delle Tre Gallie. Innanzitutto mi occuperò del teatro di Argentomagus (Saint-Marcel, Indre), costruito ai piedi di un grande santuario suburbano, e dei legami che si tessono tra i due edifici (prossimità, accesso, percorsi processionali, orientamento della tribuna d'onore, entrate dell'élite). Si ricorderà quindi come queste disposizioni architettoniche non impediscano in alcun modo l'esecuzione dei ludi scaenici e che anzi la piattaforma installata nell'orchestra, di una superficie minima di 50 m², altro non è che un palcoscenico addossato ad una frons scaenae davanti alla quale volteggiano l'attore od il mimo. Tale disposizione invita spesso a situare gli accessi riservati all'élite nel muro rettilineo da entrambi i lati della scena, così da permettere ai personaggi più importanti ed alle processioni di accedere all'edificio frontalmente. Questi provvedimenti innovativi rispondono allo sviluppo dello spettacolo romano e dei riti religiosi e testimoniano l'interesse degli evergeti nella costruzione di teatri nei santuari distribuiti sul territorio dei centri abitati delle Tre Gallie.

l'époque romaine, lui succède une agglomération qui se développe vers le nord-est et couvre une superficie de 60 hec-

- 1 Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; francoise.dumasy@wanadoo.fr
- 2 Dumasy 2013, 28–36.



tares (fig. 1)³. On peut donc qualifier ce sanctuaire, resté à l'écart de l'extension urbaine à cause de sa situation topographique, de suburbain. J'analyserai un certain nombre de dispositifs architecturaux qui me semblent liés à l'implantation du théâtre au pied du sanctuaire et à la volonté des commanditaires de mettre en scène cette relation. Je m'interrogerai ensuite sur d'autres édifices pour préciser la nature de ces liens.

Le sanctuaire suburbain

Dans les actes du prieuré médiéval de Saint-Marcel qui désignent par le terme de «mas» les secteurs plantés en vignes, le site du théâtre antique porte le nom de mas du Virou (ce qui vire, ce qui tourne) évoquant le tracé curviligne de la parcelle qui suit le mur d'enceinte de l'édifice. Quant au coteau qui le domine, il est désigné par le terme, banal, de mas des Douces. Au XVI^e siècle l'érudit Jean Chaumeau qui peut être considéré comme «l'inventeur» de la ville antique⁴, cite parmi les toponymes significatifs Le Virou, Les Mersans (venant d'un **muris cinctus*), Les Palais (à l'emplacement de l'amphithéâtre), mais pas Les Douces. Jusqu'au XIX^e siècle on ne dispose donc d'aucun indice évoquant un édifice antique au-dessus du théâtre. En 1833, on découvre à «50 pas» du théâtre, dans les vignes du coteau, une tête casquée. L'année suivante, une fouille fait apparaître les restes d'une statue féminine, de près de 2 m de haut. Depuis, la statue a disparu, mais la description laissée par Hercule Robert ne laisse pas de doute sur l'identification à Minerve⁵. Près de 150 ans plus tard, en 1976, des photos aériennes révèlent, à quelque 70 m à l'ouest du mur périphérique du théâtre, la présence d'un *fanum* de 12 m de côté⁶. En 1980 est découverte une autre tête féminine, interprétée à cause de la coiffure comme celle de Vénus (fig. 2)⁷. En 1999, des sondages de vérification mettent au jour, au nord-ouest, une dizaine de murs⁸. Enfin en 2008, des prospections géophysiques font apparaître un sanctuaire de près d'un hectare, enfermant un second *fanum* de mêmes dimensions que le premier et de nombreuses structures annexes (fig. 3)⁹. S'échelonnant dans la pente nord-est/sud-ouest de la courbe NGF (Nivellement Général de la France) 147 à la courbe 145, les deux *fana* se répondent de part et d'autre d'un espace central, apparemment vide¹⁰.

Le théâtre, situé à l'est du sanctuaire, n'adopte pas son orientation, car il adosse sa *cavea* à une pente orientée vers le sud. On note en effet la présence, entre les courbes NGF 143 et 135, d'une conque de près de 100 m de largeur tournée vers la Creuse. Il est possible qu'elle corresponde à l'an-



Fig. 2: Sanctuaire suburbain d'Argentomagus: tête féminine identifiée à Vénus.

cien thalweg d'un ruisseau descendant du coteau, car le premier théâtre présente dans le secteur nord-est, à intervalles réguliers sous les fondations de son mur d'enceinte, des drains en *imbrices*, destinés à évacuer de l'eau de ruissellement¹¹: aujourd'hui encore, ce cheminement souterrain est jalonné en surface par de gros plants de lierre qui poussent au pied des murs de la *cavea* du second théâtre. On a manifestement choisi pour le théâtre un emplacement topographique favorable, même s'il a fallu faire pivoter l'édifice de quelque 90° par rapport au sanctuaire. Situé à quelque 50 m à l'est du sanctuaire et implanté à 3 m en contrebas, l'édifice de spectacle ne présente au sanctuaire que son flanc occidental, ce qui écarte tout jeu sur les axialités comme à *Aventicum*/Avenches (CH) ou à *Augusta Raurica*/Augst (CH).

3 Dumasy 2013.

4 Chaumeau 1566, 262–264.

5 Dumasy 2000, 49 s.

6 Dumasy 2000, 48.

7 Dumasy 2013, 101 fig. 5; 6.

8 Bryant 1999.

9 Dumasy 2013, 99 fig. 6.

10 Ce vide est dû à une perturbation karstique qui rend difficile la lecture de ce secteur (cf. Rapport Geocarta 2008, Service régional de l'archéologie du Centre).

11 Dumasy 2000, 124–126 fig. 101.

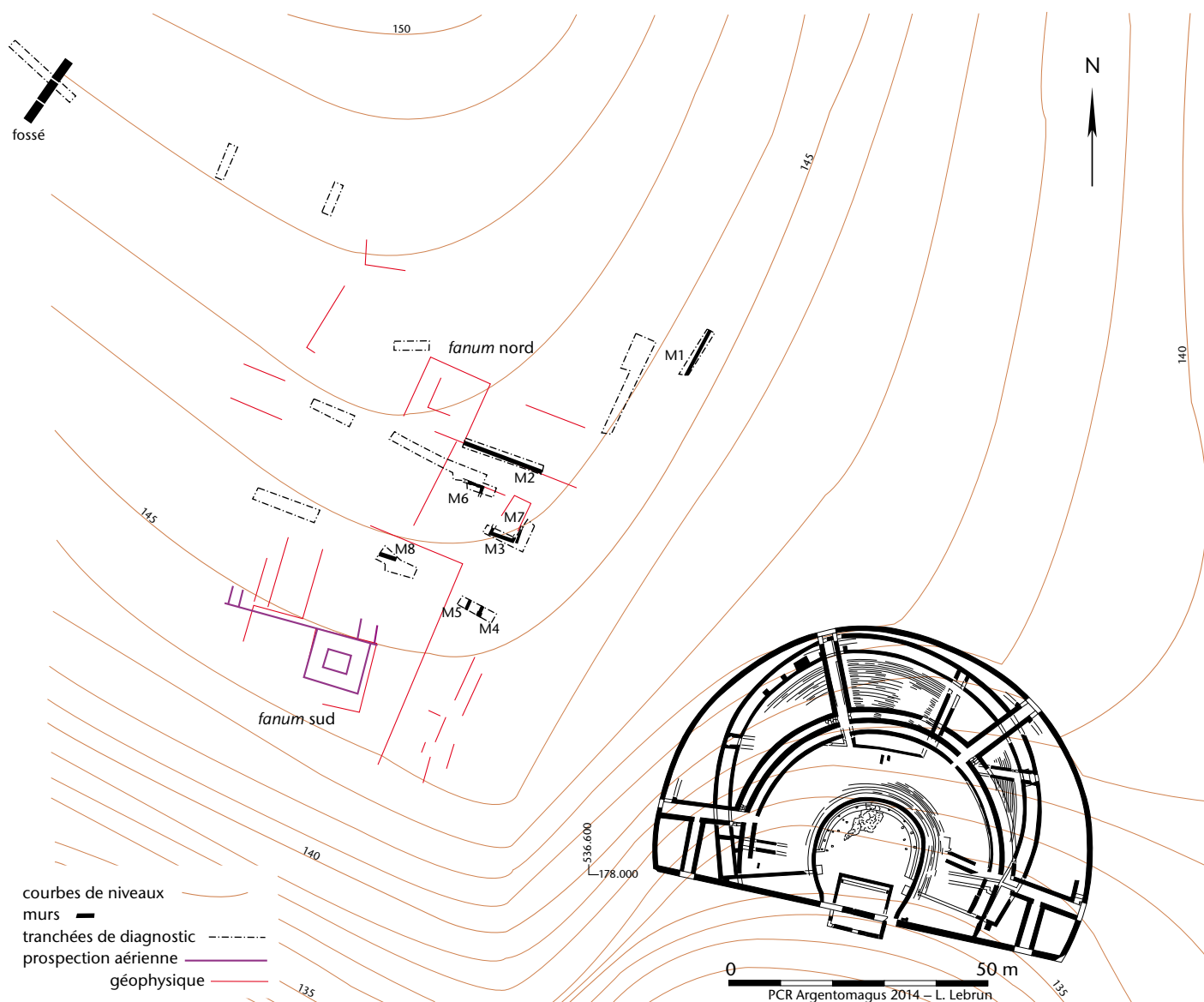


Fig. 3: Argentomagus: plan du sanctuaire suburbain. Éch. 1:1250.

Ce qui est ici inédit, dans cette association du sanctuaire et du théâtre, c'est son emplacement à l'écart du tissu urbain. Cet isolement est confirmé par des diagnostics menés sur des parcelles proches qui n'ont révélé aucune trace d'occupation antique dans l'environnement immédiat de l'ensemble monumental. Or les agglomérations secondaires de Gaule n'ont guère livré de sanctuaire suburbain et les seuls exemples que l'on puisse rapprocher de celui d'*Argentomagus* appartiennent à des chefs-lieux. Encore faut-il préciser que les villes d'*Augustodunum*/Autun (F), de *Ia(n)tinum*/Meaux (F) et d'*Augusta Treverorum*/Trèves (D) possèdent déjà un amphithéâtre et un théâtre insérés dans la trame urbaine¹². Dans ces conditions, le théâtre du sanctuaire suburbain n'apparaît pas comme le théâtre de la ville, mais comme celui du sanctuaire, alors qu'à *Argentomagus*, il est à la fois celui du sanctuaire et celui de la ville.

Pourquoi avoir construit sanctuaire et théâtre à 300 m de la ville? Peut-on envisager, comme c'est le cas dans les sanctuaires suburbains d'Autun et de Meaux, que l'emplacement est occupé, dès l'époque gauloise, par un lieu de culte repris et magnifié à l'époque romaine? En l'absence de fouilles, il est impossible de répondre¹³. Quoi qu'il en soit, l'éperon sur lequel se dresse le sanctuaire occupe une

12 Sur Autun (F): Rebourg 1998; sur Meaux (F): Magnan 2012, 127–131; sur Trèves (F): Kuhnen 2004.

13 Seule information disponible: la découverte, dans une tranchée du diagnostic 1999, d'un petit fossé, orienté nord-est/sud-ouest, au profil en U, large de 40 cm et profond de 15 cm, rempli de limon argileux. Deux tessons protohistoriques ont été recueillis au fond de ce fossé plus proche, par ses dimensions et son remplissage, d'un aménagement rural que d'un fossé de sanctuaire.

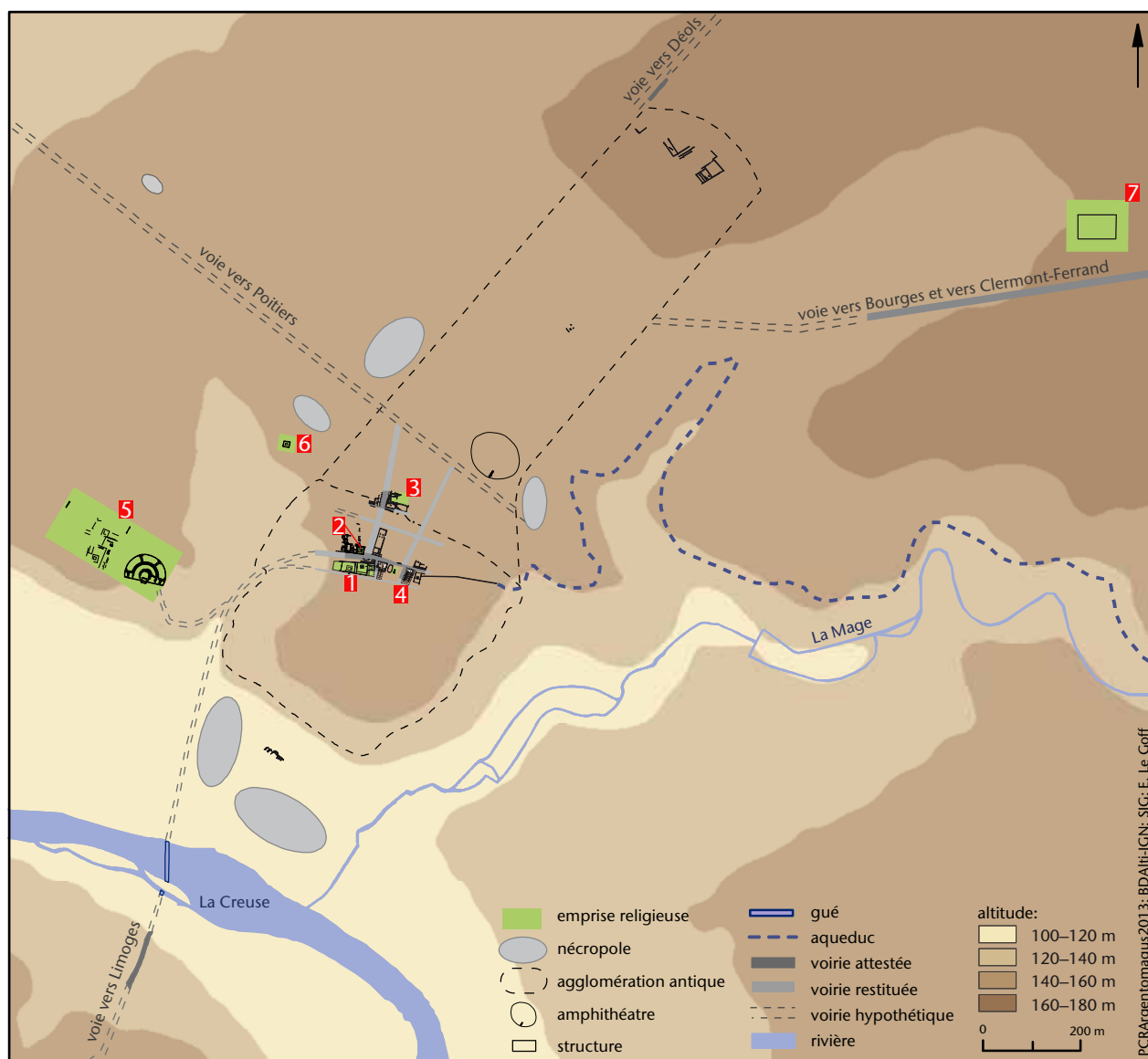


Fig. 4: Le paysage religieux d'Argentomagus. Éch. 1:14 000.

- | | |
|---|---|
| 1 sanctuaire de l'îlot A | 4 monuments votifs érigés après l'effondrement d'un karst |
| 2 fanum 4 | 5 sanctuaire suburbain |
| 3 édicules avec statues construits au fond du fossé gaulois protégé par l'ouvrage d'art | 6 fanum occidental |
| | 7 temple de Mars. |

position stratégique flatteuse, car il domine non seulement la ville, mais aussi la voie d'origine gauloise qui vient de Limoges et qui traverse la Creuse par un gué. Les aménageurs de l'époque romaine ont d'ailleurs renforcé l'intérêt de ce secteur fluvial en faisant construire, à l'est de la voie qui monte vers la ville, des thermes publics remarquablement décorés¹⁴.

Un amphithéâtre à l'est de la ville

La ville est par ailleurs équipée d'un second édifice de spectacle, un amphithéâtre de près de 100 m de grand axe,

construit au nord du fossé gaulois, à l'articulation entre la zone monumentale installée sur le plateau des Mersans et les nouveaux quartiers qui s'étendent vers le Nord-Est, sur le plateau des Courates. Longtemps considéré comme un édifice à arène entourée de gradins sur une partie de sa circonférence comme à *Andesina*/Grand (F), l'édifice vient de faire l'objet d'un relevé topographique qui suggère la présence d'une *cavea* complète¹⁵. Son grand axe adopte l'orientation à 45° Est qui structure l'extension urbaine. Situé à

¹⁴ Lootgieter 2002, 50–54; Dumasy et al. 2010, 398.

¹⁵ Dumasy 2013, 52–54.

quelques centaines de mètres des voies venant du chef-lieu, *Avaricum*/Bourges (F), et de *Lugdunum*/Lyon (F)¹⁶, l'amphithéâtre devait apparaître, à l'entrée nord-est de la ville, comme un signal monumental majeur répondant au sanctuaire suburbain du sud-ouest. Sa construction semble avoir entraîné des bouleversements, notamment l'abandon d'une nécropole installée plus à l'est: on n'y détecte plus aucun dépôt funéraire après les années 70 de notre ère¹⁷. Signalons enfin qu'*Argentomagus* est, pour l'instant, la seule agglomération des Trois Gaules dotée à la fois d'un amphithéâtre et d'un théâtre. On sait que cette association qui permet de répondre aux exigences du calendrier religieux est l'apanage des colonies (c'est le cas en Narbonnaise) et d'un certain nombre de chefs-lieux comme *Augustoritum*/Limoges (F), *Samarobriva Ambianorum*/Amiens (F) et *Lutetia Parisiorum*/Paris (F). Il est difficile pour l'instant d'expliquer pourquoi *Argentomagus* bénéficie de ce double équipement.

Les accès au sanctuaire

Depuis que les prospections pédestres et géophysiques ont révélé l'extension d'*Argentomagus*, on appréhende mieux son organisation et les modalités de circulation à l'intérieur comme à l'extérieur du tissu urbain. On sait en effet que les *ludi scaenici* – ou les *munera* – se donnent à l'occasion de fêtes religieuses: sacrifices et processions sont les préliminaires indispensables au spectacle¹⁸. Les cheminements et les accès jouent donc un rôle essentiel pour renforcer les liens entre les édifices. Or si les liaisons avec l'amphithéâtre bien inséré dans le quadrillage urbain et desservi par une rue qui se dirige vers son entrée occidentale, sont très faciles à percevoir, il n'en va pas de même pour le sanctuaire et le théâtre construits à l'extérieur de la ville.

Pendant longtemps, comme on ne connaissait que le sanctuaire de l'îlot A, on a considéré que le circuit processional partait de l'«aire cultuelle», empruntait une partie de la rue à portiques, sortait de la ville par l'entrée occidentale, rejoignait la voie venant de Limoges puis gravissait la colline en suivant approximativement les courbes de niveau¹⁹. Avant d'arriver au sanctuaire, cet itinéraire pouvait traverser le théâtre en empruntant les entrées parallèles au diamètre du premier théâtre, ou en faire le tour en suivant l'allée large de 4 m qui double à l'extérieur le mur curviligne de chacun des théâtres.

Depuis ces hypothèses, une carte du «paysage religieux» d'*Argentomagus* a révélé la variété des sites culturels et la diversité de leur implantation (fig. 4). Des analyses récentes menées par Émilie Le Goff, dans le cadre d'un SIG (Système d'information géographique [GIS]), en particulier sur les chemins «de moindre contrainte» ont permis de revoir le schéma des circulations entre les différents lieux de la ville antique²⁰. C'est ainsi qu'est apparue la possibilité d'un nouvel itinéraire vers le sanctuaire suburbain (fig. 5). Ve-

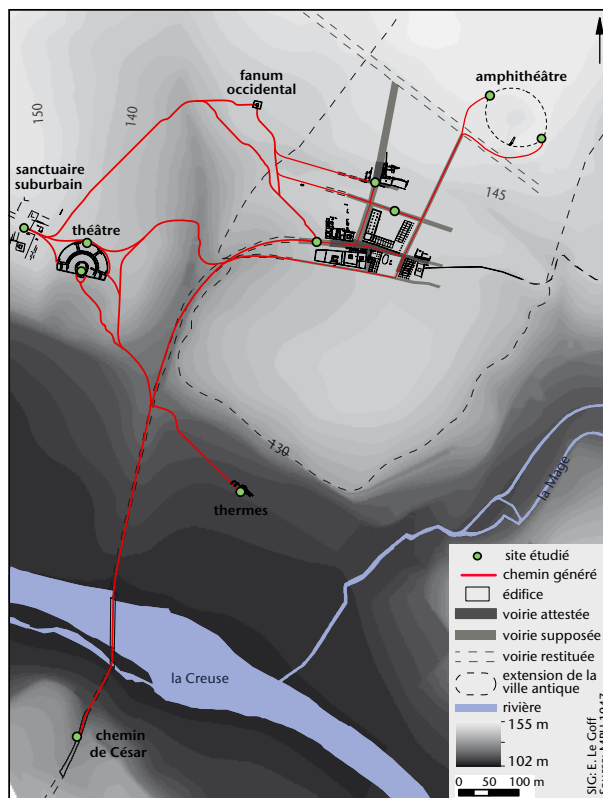


Fig. 5: Argentomagus: restitution des cheminements vers les édifices de spectacle.

nant du sanctuaire de l'îlot A, longeant le *forum* par la rue nord-sud 1, il emprunterait ensuite les rues est-ouest 3 ou 4 pour suivre une courbe de niveau qui lui permettrait de passer par le *fanum* occidental, puis de se diriger vers le sanctuaire. Ce chemin, plus long, est en fait plus agréable à parcourir, puisque venant du cœur monumental, il évite les dénivellations et permet de profiter d'une ligne de crête. À partir de cet itinéraire, on peut envisager un scénario plus conforme aux rituels, puisque c'est après avoir sacrifié aux dieux dans le sanctuaire, que l'on se rendrait au théâtre. Un chemin devait donc descendre vers l'édifice et rejoindre l'allée de circulation extérieure qui dessert les vomitoires²¹. Constatons qu'une arrivée du public par l'ouest ne modifie en rien le nombre et la localisation des entrées qui se déploient symétriquement de part et d'autre de l'édifice qui fonctionne de façon autonome (fig. 6).

16 Les deux voies se rejoignent à quelque deux milles à l'est de l'agglomération: Dumasy et al. 2010, 397.

17 Delémont 2013, 125.

18 Dumasy 2011b, 194.

19 Voir fig. 1 de cette communication où le tracé apparaît en pointillés.

20 Le Goff et al. 2014.

21 Dumasy 2013, 99 fig. 6.

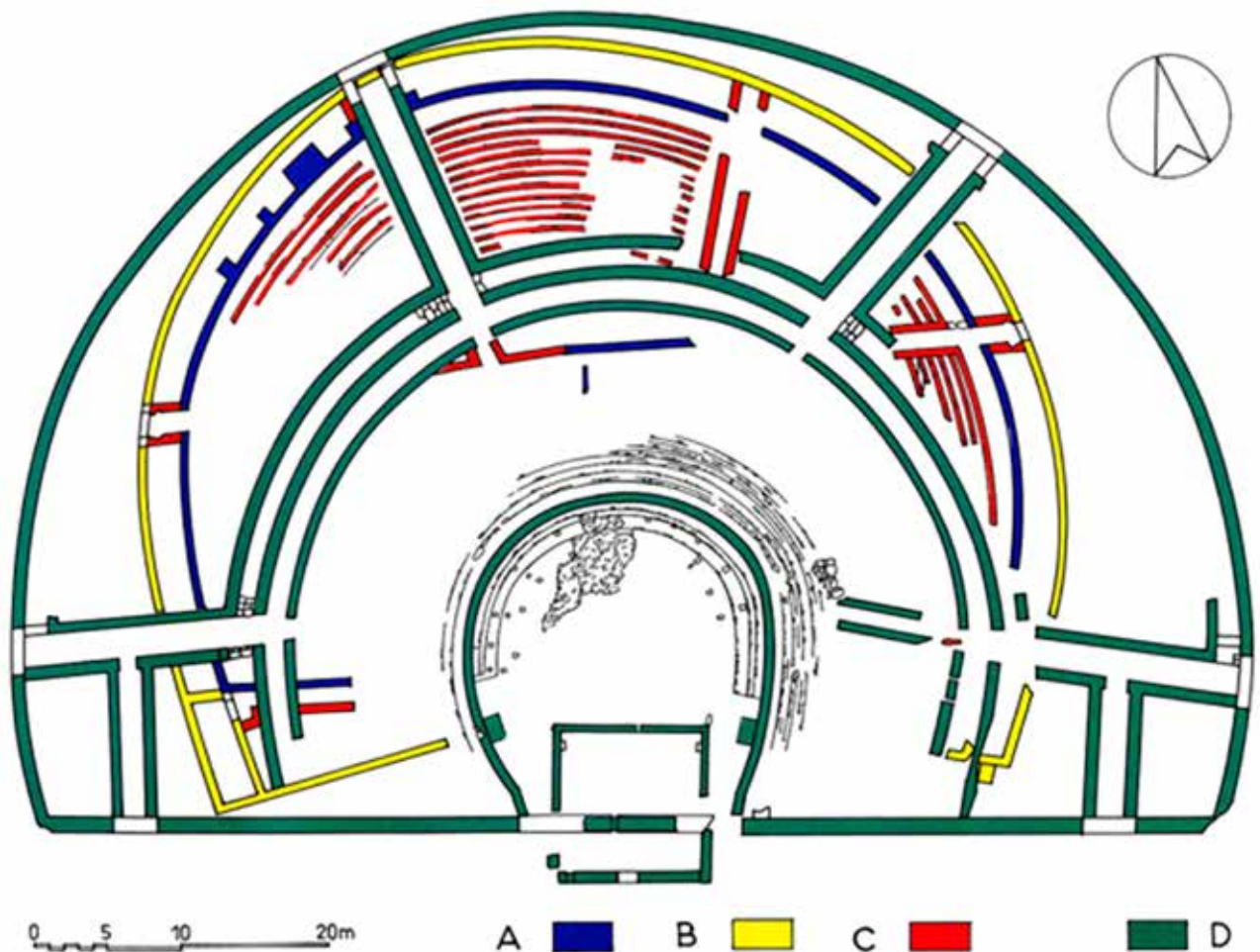


Fig. 6: Plan des deux théâtres successifs d'Argentomagus.

A Premier théâtre, état 1

B Premier théâtre, état 2

C Premier théâtre, état 3

D Deuxième théâtre.

Liens de proximité

Il semble cependant que chacun des théâtres offre des dispositifs destinés à souligner sa proximité avec le sanctuaire. Rappelons, avant de les analyser, que si nous connaissons bien la chronologie de l'édifice de spectacle, nous ne savons rien de l'histoire du sanctuaire, ni de sa date de fondation ni de la succession des temples qui ont accompagné les remaniements du théâtre. Nous connaissons seulement deux des divinités romaines qui y étaient honorées, Minerve et Vénus, et nous savons que dans cette vaste enceinte sacrée se dressaient au moins deux temples de type *fanum*. Rappelons également que nous ignorons comment se présentaient l'*orchestra* et la scène du premier théâtre, car elles ont disparu lors des remaniements de l'*orchestra* du second théâtre.

Liens avec le premier théâtre

La première *cavea*, construite entre 50 et 60 après J.-C. avec des gradins en bois, n'est accessible que par quatre escaliers

adossés²². Or on note, au centre de la *cavea*, la présence d'un mur parallèle au diamètre aligné sur deux des escaliers (fig. 7). À la fin du I^{er} siècle, on ouvre dans la *cavea* équipée de gradins en pierre, six allées: deux d'entre elles ne suivent pas un tracé rayonnant, mais un tracé parallèle au diamètre dont l'un des murs inclut le mur de la première période. On obtient ainsi une allée approximativement orientée sur le *fanum* sud²³ qui traverse le théâtre de part en part. Comme un tel tracé est particulièrement rare²⁴, on peut se deman-

²² Dumasy 2000, 228 s.

²³ La présence de deux murs nord-sud, relevés par Jean-Pierre Adam sur le plan 1973 des fouilles menées par Gilbert Charles-Picard rend la lecture encore plus difficile. Nous avons retrouvé en 1982, le mur M 30, large de 0,35 m et dont les deux assises suivent une légère pente, alors que M 31, situé à 0,80 m à l'est avait disparu (Dumasy 2000, 126 s.). Bordaient-ils une allée réservée aux notables (ce qui expliquerait sa faible largeur) et descendant vers l'*orchestra*? Il est malheureusement désormais impossible d'avancer une réponse.

²⁴ On en connaît un exemple à l'édifice de spectacle de Sanxay (F).

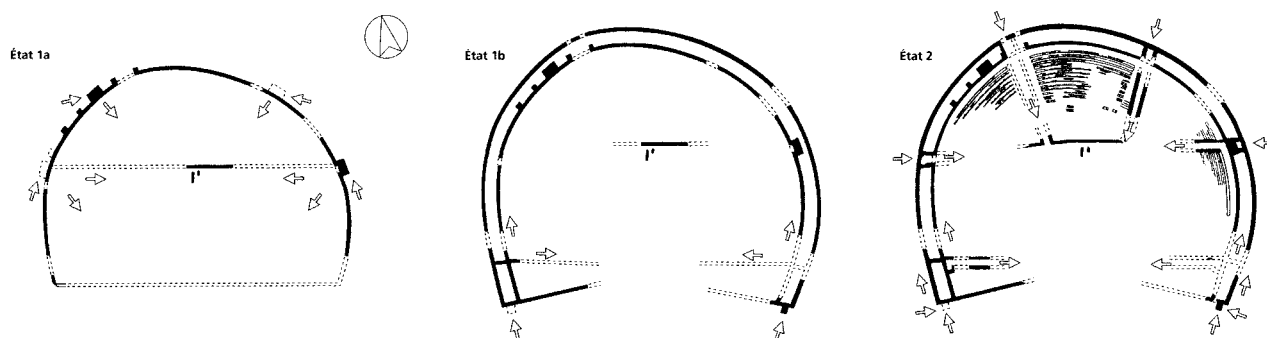


Fig. 7: Premier théâtre d'Argentomagus: les circuits d'accès.

der s'il ne serait pas lié à la volonté d'établir dans le théâtre une relation privilégiée avec le sanctuaire. Mais il faut reconnaître que ce dispositif est en partie lacunaire et que la part de l'hypothèse y reste importante.

Liens avec le second théâtre

Les données y sont plus sûres. À l'est de la *cavea*, au niveau des 5^e et 6^e gradins de l'*ima cavea*, a été découverte une plateforme horizontale, constituée de dalles en grand appareil, couvrant une superficie de 2,60 m × 1,60 m, soit un peu plus de 4 m² (fig. 8). Elle se trouve immédiatement au nord du débouché d'un couloir à ciel ouvert, large de 1,05 m qui prolonge le couloir voûté sud-est et passe au milieu des gradins de la *media cavea*. Il s'agit d'un circuit privilégié qui s'ouvre dans le mur rectiligne de façade et permet d'accéder à la plateforme sans avoir à utiliser le cheminement du public²⁵. Seul, le secteur sud-est de la *cavea* bénéficie d'une telle installation. Pourquoi? Parce que située face au sanctuaire et au *fanum* sud qui dominent le théâtre à l'ouest, on y embrasse d'un même regard le théâtre et l'aire sacrée. Cette plateforme accueillait-elle un autel? Ou une chapelle? Lors de la fouille, aucune trace d'élévation ni d'aménagement n'a été retrouvée. On n'a affaire qu'à un sol en grand appareil, desservi par une allée privée qui permet de gagner rapidement les lieux (fig. 9).

Autant de traits qui évoquent une loge où l'on peut placer deux sièges réservés aux magistrats qui président aux *ludi scaenici*. Les *tribunalia* des théâtres classiques ayant en effet disparu avec la suppression des grandes entrées latérales, cette tribune permet aux prêtres de siéger face aux temples dont la porte s'ouvre vers l'Est, vers le théâtre: les spectacles s'y déroulent sous le regard des dieux. Mais il est également possible que les statues des dieux portés en procession soient déposées sur des sièges ou des tables installés dans cet espace, le temps de la représentation. Qu'il s'agisse des hommes ou des dieux, on a affaire à un dispositif qui jouant de la proximité du sanctuaire et de l'implantation latérale du théâtre, met en scène, sous le regard du public, les échanges entre les dieux et les prêtres²⁶.

La mise en scène des notables

Elle est assurée par la présence d'un gradin d'honneur qui accueille une soixantaine de spectateurs (fig. 8). On se souvient que le théâtre d'Argentomagus est le premier théâtre d'agglomération dans lequel ait été identifié un gradin réservé aux notables. Il n'en reste aujourd'hui qu'une fondation maçonnée large de 0,60 m (2 pieds romains) qui porte des traces de mortier de tuileau évoquant la présence d'un placage²⁷. Adossé au mur qui sépare la *cavea* de l'*orchestra*²⁸, il offre à ses utilisateurs des sièges d'une profondeur nettement plus confortable que dans le reste de la *cavea*, un mur auquel s'appuyer, un marchepied large de 14,8 cm (un demi-pied) et une allée large d'1 m pour le desservir. Nous avons ici une version maçonnée du *gradus decurionum*, dont on connaît au théâtre de Ricciacum/Dalheim (LUX), une réalisation en grand appareil avec dossier et accoudoir placé à l'extrémité du banc²⁹.

Or ces notables qui siègent au premier rang de l'*orchestra* bénéficient également d'une entrée solennelle. Dans les théâtres romains, c'est par de grandes entrées qui se présentent latéralement, souvent désignées par le terme grec de *parodoi* ou le terme latin de *aditus maximi*, que l'on pénètre dans l'*orchestra*. Les spectateurs privilégiés arrivent sur le côté et pivotent pour se diriger vers les sièges de l'*or-*

25 Dumasy 2000, 192–194.

26 On connaît un dispositif assez proche au théâtre d'Aubigné (Sarthe, F) et à l'édifice de Sanxay (Vienne, F) où est conservée la trace de l'escalier d'accès.

27 Dumasy 2000, 195 s.; 230 s.; Dumasy 2011b, 207–209.

28 C'est la présence de ce mur, large ici de 0,80 m et haut de plus de 0,70 m qui avait été à l'origine de la théorie du théâtre-amphithéâtre, puisqu'Albert Grenier y voyait un mur de *podium* permettant de protéger les spectateurs lors de l'édition de chasses ou de combats de gladiateurs dans l'*orchestra*. La fouille de ce dispositif a permis de réfuter de façon définitive la théorie du théâtre-amphithéâtre.

29 Henrich 2011, 141–143; voir aussi la contribution de P. Henrich dans ce volume, p. 219 ss.

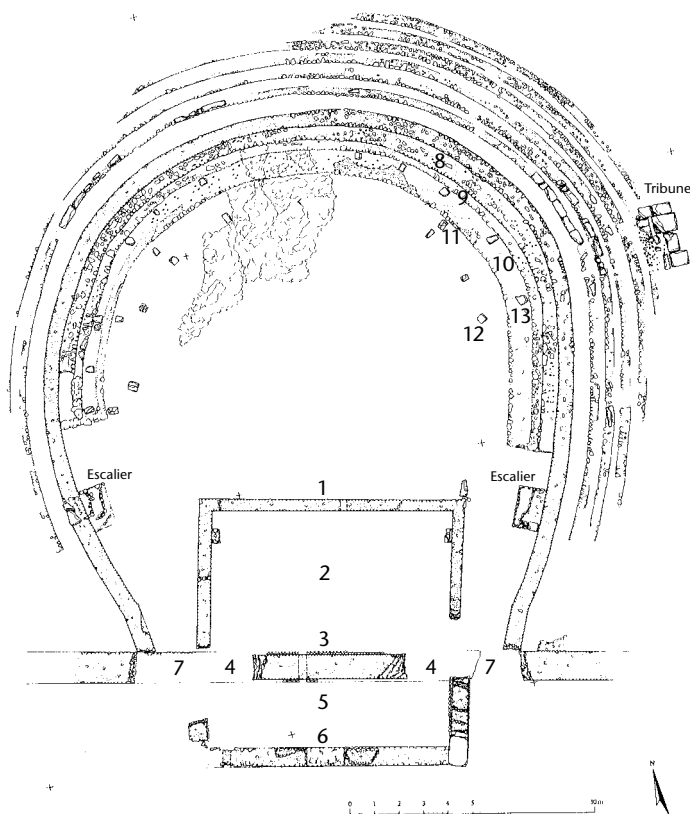


Fig. 8: Second théâtre d'Argentomagus: structures de l'ima cavea, de l'orchestra et de la scène.

- 1 frons pulpiti
- 2 pulpitum
- 3 frons scaenae
- 4 portes de la frons scaenae
- 5 postscenium
- 6 porte axiale du postscenium
- 7 grandes entrées dans l'orchestra
- 8 sièges du gradin d'honneur
- 9 marchepied du gradin
- 10 allée de desserte
- 11-13 blocs réemployés comme support d'un plancher.

chestra. À Argentomagus, ils entrent par les portes qui s'ouvrent dans le mur périmétral rectiligne, de part et d'autre de la scène (fig. 10). Ils se trouvent donc face au public présent dans la cavea. C'est aussi le cas de la procession qui pénètre frontalement dans l'édifice et dont les musiciens, les porteurs de statues divines ou impériales, les prêtres et les desservants du culte sont immédiatement visibles du public. Cette mise en scène efficace a été rendue possible par l'insertion, dans l'orchestra, de la plateforme scénique. Cette innovation architecturale permet la suppression des *parodoi* et des bâtiments latéraux, *parascaenia* et basiliques, tout en proposant une scène rectangulaire, de même profondeur que dans les théâtres italiens mais de longueur réduite. Entre la plateforme scénique et la cavea, on ouvre de chaque côté, une grande entrée: à Argentomagus, large de 5 pieds, elle est soulignée par des piédroits en grand appareil et présente une couverture cintrée.



Fig. 9: Second théâtre d'Argentomagus: dalles de la plateforme située au débouché du vomitoire sud-est.

Une tribune pour les dieux ...

Ces aménagements qui apparaissent comme la caractéristique essentielle de ces théâtres ont incité certains auteurs à ne retenir que le changement de dimensions de la plateforme scénique, désormais perçue comme «atrophiée»³⁰. Une telle approche les a amenés à l'idée que ce dispositif de superficie réduite ne pouvait plus accueillir d'acteurs et servait seulement de tribune où exposer des statues, alors que «l'essentiel du jeu des acteurs, sinon sa totalité devait se situer dans l'orchestra».

... ou une scène pour l'acteur?

Or l'histoire du théâtre romain nous apprend la création, en 23 ou 22 avant J.-C., par deux danseurs célèbres Bathylle

30 Fincker/Tassaux 1992, 74.

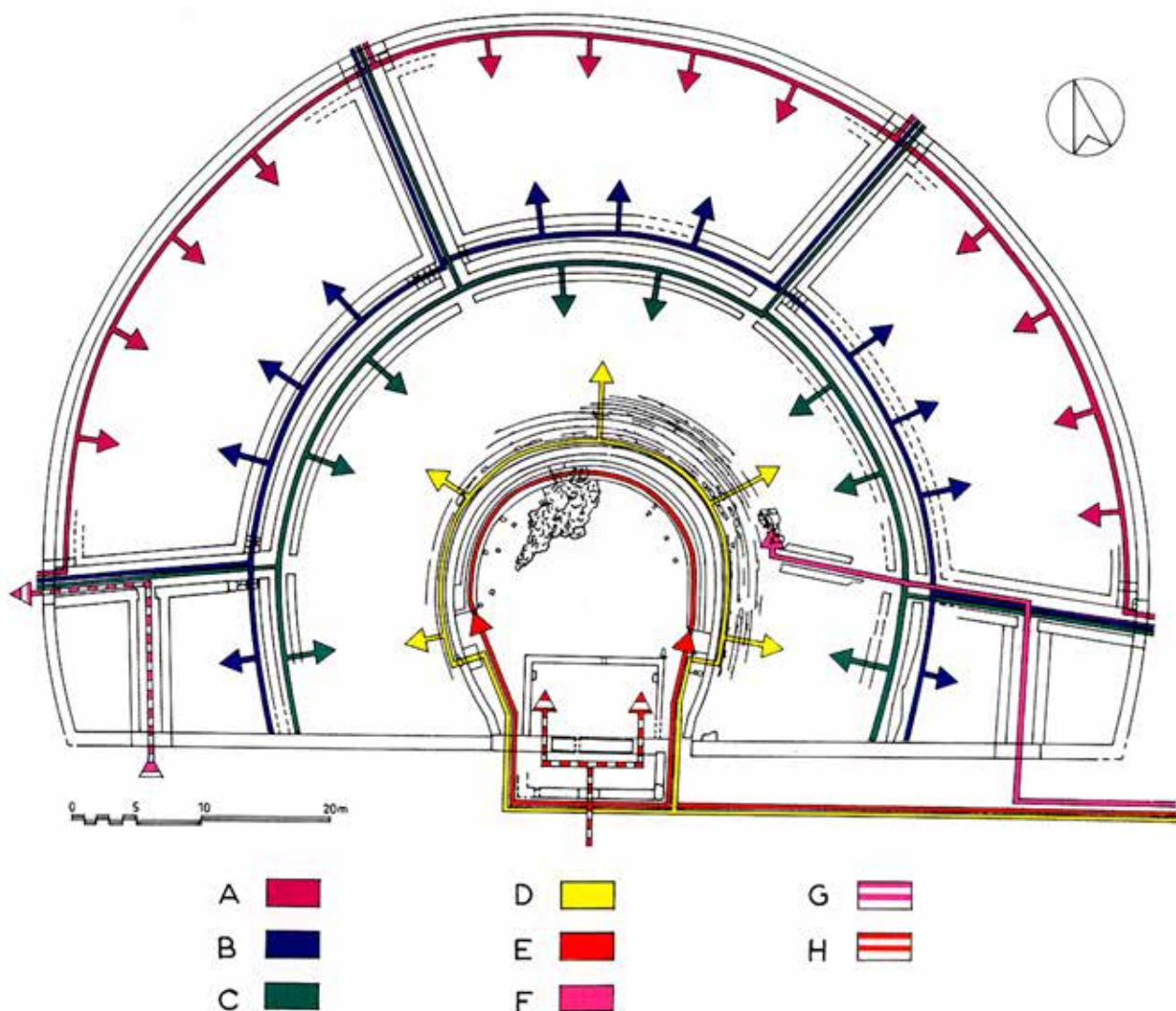


Fig. 10: Second théâtre d'Argentomagus: circulation du public et circuits.

A; B accès aux gradins de la summa cavea

C accès aux gradins de la media cavea

D accès aux gradins de l'ima cavea

E accès au gradin d'honneur

F circuit privilégié menant à la plateforme située en face du fanum sud

G entrée des acteurs dans le postscænium puis accès au pulpitum

H un des accès possibles au sanctuaire en empruntant un itinéraire privilégié.

d'Alexandrie et Pylade de Cilicie, de la «pantomime à grand spectacle»³¹. Un acteur, luxueusement costumé, doté d'un masque à bouche fermée, danse seul, sur une musique exécutée par un orchestre, en mimant la passion de personnages mythologiques évoquée par un chœur qui chante sur un livret rédigé par un auteur de renom. Désormais on ne donnera plus dans les théâtres de tragédie ni de comédie, mais des pantomimes – ou des mimes à contenu parodique. Ces nouveaux spectacles se déroulent sur les scènes traditionnelles quelque peu surdimensionnées pour les évolutions d'un seul acteur. Du moins peuvent-elles accueillir musiciens et danseurs, à moins que craignant l'*infamia* attachée à ceux qui se produisent sur les planches, ceux-ci ne préfèrent se serrer dans l'*orchestra*³².

Pourquoi pantomimes et mimes ne pourraient-ils pas se donner sur la plateforme inscrite dans l'*orchestra* gallo-

romaine qui présente une superficie de quelques dizaines de m²? Même dans les plus petits théâtres³³, cette superficie n'est pas inférieure à 50 m² – ce qui suffit aux évolutions d'un acteur qui se produit seul. Elle fait d'ailleurs souvent l'objet d'agrandissements (à *Argentomagus*, on construit un nouveau mur, un mètre en avant du précédent, ce qui fait passer la superficie de 56 à 70 m²). Quant aux danseurs et aux musiciens, ils peuvent facilement trouver place dans l'*orchestra*, plus vaste que dans les théâtres italiens, ou sur les travées des extrémités de la *cavea*, proches de la scène.

31 François-Garelli 2007, 160.

32 Dupont 1985, 95–97.

33 Comme celui de Pont-de-Metz (Somme, F) de 30 m de diamètre: (Dumasy 2007, 456 s.).

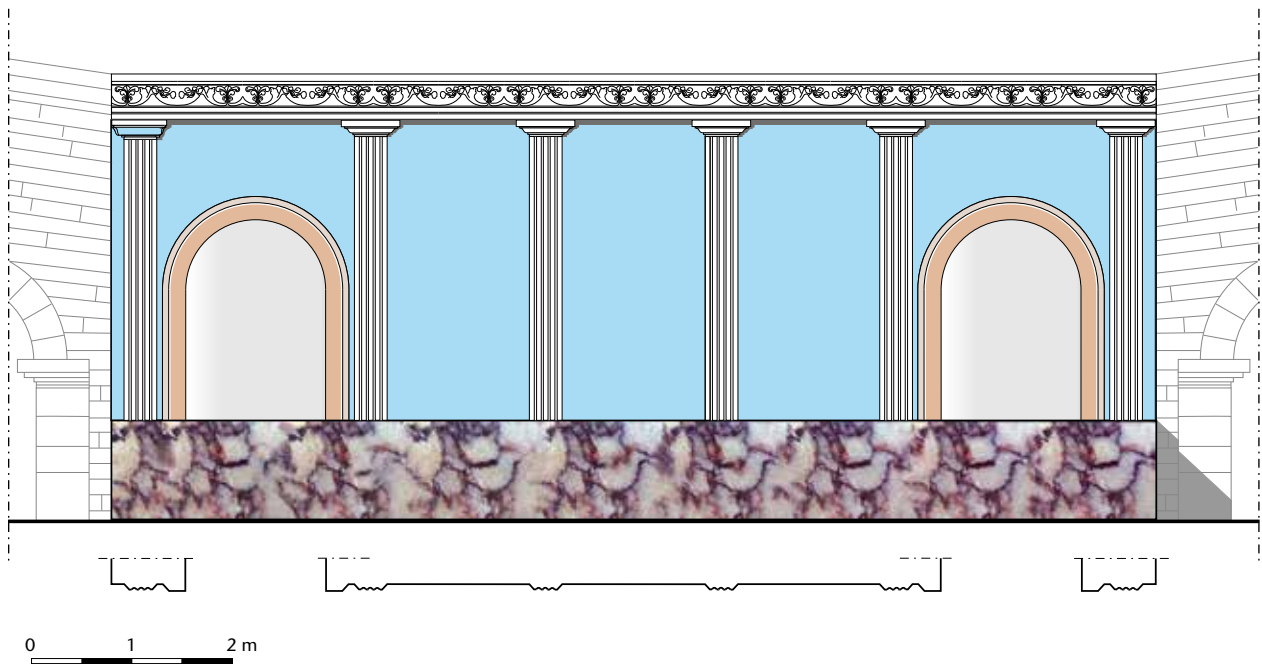


Fig. 11: Second théâtre d'Argentomagus, vers 200 après J.-C.: restitution de la frons scaenae avec, au premier plan, le placage en pavonazzeto de la frons pulpitum.

Des théâtres équipés pour l'édition de *ludi scaenici*

Par ailleurs, le mur périmétral rectiligne auquel s'adosse la plateforme fait l'objet d'un traitement décoratif: à Briga/Eu (F)³⁴ et à Verulamium/St Albans (GB)³⁵, il s'agit d'un portique à colonnes libres, alors qu'à Argentomagus, six pilastres en stuc se détachent en léger relief sur la paroi peinte en bleu (fig. 11)³⁶. Sans doute, certains estimeront-ils que cette façade à portique convient particulièrement bien à la mise en valeur des statues divines ou impériales présentées sur la tribune.

Or au théâtre d'Argentomagus où les vestiges ont laissé davantage d'indices qu'ailleurs, on observe que ce mur est percé de deux portes bordées à l'origine d'un chambranle aux moulures peintes en brun. Larges de cinq pieds comme les entrées dans l'*orchestra*, ces baies cintrées communiquent avec un bâtiment rectangulaire aux dimensions proches de celles de la plateforme et aux murs plus épais car ils soutiennent une toiture. Grâce à une porte ouverte dans le mur extérieur, on peut pénétrer dans ce bâtiment, puis accéder à la plateforme à travers les ouvertures pratiquées dans le mur auquel elle s'appuie (fig. 12).

S'il s'agit d'une tribune où l'on expose des statues, à quoi sert un tel dispositif? À permettre aux porteurs de statues et aux prêtres d'accéder directement à la tribune en venant de l'extérieur? Mais ils disposent déjà des entrées d'honneur ouvertes dans l'*orchestra* de chaque côté de la tribune. Pourquoi mettre en place un second circuit? En fait,

ces vestiges d'Argentomagus correspondent à un équipement scénique complet, comportant *pulpitum*, *frons scaenae*³⁷ et *postscaenium*, qui indique l'édition, dans ces édifices, de *ludi scaenici*³⁸.

Et c'est le cas des autres édifices, même si les traces n'en sont guère perceptibles. Encore faut-il les interpréter correctement. On citera ici l'opinion récemment avancée à propos des «façades portiquées» «devant le mur de fermeture du bâtiment de scène» des édifices de Briga/Eu (F), de Verulamium/St Albans (GB) et de Derventum/Drevant (F)³⁹.

34 Mantel et al. 2006.

35 Kenyon 1934; voir aussi la contribution de T. Wilmott dans ce volume, p. 237 ss.

36 Dumasy 2011a, 285–298.

37 Elle ne comporte que deux portes et non pas trois comme dans les théâtres italiens. C'est probablement la réduction de la longueur de l'estrade scénique qui a imposé ce choix; il s'est fait en faveur des deux portes latérales qui offraient plus de ressources pour le jeu que la seule baie centrale, qualifiée de *valva regia* par Vitruve et relevant du décor de la scène tragique, comme le rappelle Catherine Saliou (Saliou 2009, 73).

38 Je renvoie à la restitution de Jean-Claude Golvin (fig. 12) qui a su rendre avec talent l'atmosphère du théâtre d'Argentomagus, un jour de *ludi scaenici*: gradin d'honneur et *ima cavea* occupés par les *togati*, prêtres installés sur la tribune aménagée face aux temples (mais, légère erreur, le couloir d'accès à ciel ouvert passe ici sous les gradins), *summa cavea* remplie de spectateurs vêtus de sombre et estrade scénique pour l'acteur.

39 Tardy 2009, 181.



Fig. 12: Le second théâtre d'Argentomagus vu par Jean-Claude Golvin.

L'auteur considère que la scène se limitait à l'espace compris entre le mur et les colonnes du portique (1 m à Eu) et souligne qu'il «apparaît peu adapté au déroulement d'un spectacle», sous-entendant probablement qu'il conviendrait mieux à une tribune pour la présentation de statues. Il s'agit en fait d'une erreur de lecture! Il est évident que, comme le montre le plan de n'importe quel théâtre romain, cet espace situé entre le mur et la colonnade fait partie du portique à colonnes libres: la scène elle-même, l'estrade où évoluent les acteurs, se développe devant cette façade à portique⁴⁰. À Eu, est restituée, en avant des colonnes du portique portant une architrave en bois sur laquelle était fixée une inscription monumentale sur calcaire, une estrade⁴¹ de plusieurs dizaines de m². Les fouilles ont en effet révélé dans le mur rectiligne, la présence de quatre portes comme au théâtre d'Argentomagus, deux ouvertes dans la *frons scaenae* ornée d'un portique, les deux autres donnant dans l'*orchestra*.

La scène de l'édifice de *Verulamium* a connu quatre états qui correspondent à des agrandissements et des embellissements successifs⁴². Aux états 2 et 3, elle est même équipée d'une fosse pour le rideau de scène. Sa superficie passe de 96 m² à 125 m², puis, au tout début du IV^e siècle, lors de la reconstruction totale de l'édifice liée aux séjours de Constance Chlore en Bretagne, à plus de 210 m². C'est en fait la scène la plus vaste de la série. Quant à l'éventuelle «scène» de l'édifice à arène de Drevant, elle a été restituée

avec des supports installés en avant de l'estrade⁴³, ce qui soulève de nombreuses interrogations, car elle serait la seule scène antique dotée d'un dispositif architectural gênant la visibilité du spectacle au lieu de la faciliter. En fait les auteurs interprètent le bâtiment construit en bordure du *podium* comme «le bâtiment de scène», alors qu'il s'agit bien plus probablement du *postscaenium* devant lequel on montrait une estrade en bois, lors de l'édition de *ludi scaenici*⁴⁴.

Un programme innovant

On peut donc considérer que même lorsque les traces sont peu suggestives, les théâtres construits dans les sanctuaires

40 Remarquons que l'expression «mur de fermeture du bâtiment de scène» renvoie plutôt aux réalités théâtrales de la période hellénistique qu'à celles de la période romaine où ce mur constitue la «*frons scaenae*», ce qui pourrait expliquer l'erreur d'interprétation: cf. Moretti 2001, 305; Dumasy 2000, 261 s.; Sear 2006, passim.

41 Mantel et al. 2006.

42 Kenyon 1934; voir aussi la contribution de T. Wilmott dans ce volume, p. 237 ss.

43 Fincker et al. 2008.

44 Voir les remarques critiques et les propositions avancées par Guy Le Coz à propos des Arènes de Lutèce (Le Coz 2012).

ou les agglomérations des Trois Gaules, des Germanies et de Bretagne étaient équipés d'une scène permettant d'accueillir les *ludi scaenici* offerts par les évergètes. Ce que rappelle l'inscription de Beda/Bitburg (D)⁴⁵ qui précise que grâce aux intérêts du capital qu'il a engagé, Lucius Ammiatius Gamburio finance, chaque année, la veille des calendes de mai, l'édition de *ludi scaenici* en l'honneur des *Ludi Florales*, des Jeux de Flore célébrés annuellement à Rome du 28 avril au 3 mai. Aptés à remplir leur rôle de lieu de spectacle, ils peuvent également accueillir, comme tous les théâtres de l'Empire, les diverses manifestations liées à la célébration des rituels religieux – processions, sacrifices, présentation d'effigies divines ou impériales – sans qu'elles entraînent la désaffectation des installations propres aux *ludi scaenici*.

Nous avons vu que s'y ajoutent d'autres dispositifs comme ces portes ouvertes dans le mur périmétral rectiligne, de chaque côté de la scène, qui rendent à la fois plus visible et plus solennelle l'entrée des processions sous les yeux du public installé sur les gradins⁴⁶. Qui est à l'origine de ces modifications? Comme le révèlent les quelques dédicaces parvenues jusqu'à nous, ce sont les élites gauloises qui financent la construction des édifices. Ce sont donc elles qui ont souhaité mettre au point un nouveau projet architectural et qui se sont adressées à des architectes et à des entrepreneurs pour le réaliser.

Jusqu'à ces dernières années, on ne connaissait aucun édifice antérieur au milieu du I^{er} siècle après J.-C.⁴⁷ Or les fouilles de Matthieu Poux viennent de révéler l'existence, à proximité du sanctuaire de l'*oppidum* de Corent (F), d'un premier théâtre construit au début de notre ère⁴⁸. Cette découverte permet de remonter la chronologie de ces édifices d'un demi-siècle. C'est donc pendant le règne d'Auguste, lorsque se mettent en place en Gaule provinces, cités et chefs-lieux et que se précise la carte du réseau urbain de chaque cité, que les élites se tournent vers le théâtre⁴⁹. La pantomime vient d'apparaître sur les scènes romaines et Auguste lui-même s'intéresse au théâtre comme à un des lieux majeurs de rassemblement des foules. Comme lui, les élites gauloises ont apprécié les ressources culturelles et religieuses de ce lieu. Et comme le suggère la carte d'implantation des édifices⁵⁰, elles ont décidé d'en faire le complément indispensable aux sanctuaires en cours de création ou de rénovation dans leur cité. Aux temples de type *fanum* qui caractérisent tous ces ensembles, s'ajoute un théâtre dont le plan a été clarifié, les structures allégées et la mise en œuvre facilitée par le recours au remblai de terre et au bois.

Lors de cette période d'intense réflexion créatrice, de nombreuses propositions ont dû être avancées, parmi lesquelles s'est imposée peu à peu l'idée de l'insertion de la scène dans l'*orchestra*. De ce geste innovant qui facilite la construction et réduit les coûts, découlent le tracé en arc outrepassé de l'*orchestra* et de la *cavea* et l'ouverture de deux entrées directes dans l'*orchestra*. Avec ces données de base, évergètes, architectes et entrepreneurs ont conçu des édi-

fices de plans, de dimensions et d'implantation très différents. On a déjà remarqué que ces théâtres présentaient une grande diversité et qu'il est pour l'instant impossible de détecter des modèles ou d'établir des séries.

Conclusion

Loin de constituer en effet des «avatars hybrides ou incomplets»⁵¹ du théâtre romain, les édifices de spectacle construits dans le cadre des sanctuaires et des agglomérations des provinces gallo-romaines offrent des formules architecturales adaptées aux nouvelles formes du spectacle et aux exigences du rituel religieux. Ils accueillent en effet pantomime et mime sur des scènes rectangulaires de 50 à 200 m², complétées par une vaste *orchestra* entourée d'une *cavea* souvent en arc outrepassé. Quant aux accès ouvrant directement de l'extérieur dans l'*orchestra*, ils mettent en valeur les processions auxquels participent les notables. Tous ces traits sont rehaussés par la proximité avec le sanctuaire. Celui-ci, en position dominante, impose son orientation et les lignes de force de sa composition à l'édifice de spectacle dont il fait un élément essentiel de son jeu. Lui répondent la capacité d'accueil d'un public important, la fluidité dans les circulations, la visibilité dans les cérémonies et le plaisir des *ludi scaenici* – alternant parfois avec des *munera* ou des *venationes*⁵² – qui sont les atouts du théâtre.

45 CIL XIII 4132.

46 On sait que ce n'est pas le cas dans tous les théâtres: ceux d'*Alesia*/Alise-Sainte-Reine (F) ou d'Aubigné (F) conservent les accès latéraux. Choix de l'architecte? Choix de l'évergète? Ou autres raisons qui nous échappent? Il ne s'agit en tout cas que de quelques exemples qui ne remettent pas en cause les innovations de la série.

47 Dumasy 2007, 449–451.

48 Voir la communication de M. Poux dans ce volume, p. 95 ss.

49 Il est même fort possible, si l'on prend en compte le bâtiment en hémicycle remontant au début du I^{er} siècle avant J.-C., découvert sous le théâtre augustéen de Corent (F), que les élites laténiennes aient fait construire, bien plus tôt, à côté de leur sanctuaire, des édifices inspirés des espaces à gradins hellénistiques capables d'accueillir des foules importantes.

50 Dumasy 2011b, 211 fig. 1.

51 Blin/Marc 2011, 48.

52 Dès la fin du I^{er} siècle après J.-C., à partir du moment où l'amphithéâtre et ses spectacles se diffusent largement dans les cités de Gaule romaine, on observe que l'édifice à arène peut se substituer au théâtre, qu'il s'agisse d'un édifice construit ainsi dès l'origine comme à *Andesina*/Grand (F) ou d'un théâtre transformé comme à Beaumont-sur-Oise (F).

Bibliographie

- Blin/Marc 2011:* S. Blin/J.-Y. Marc, Le théâtre de Mandeure: restitution, fonction, datation. In: Fuchs/Dubosson 2011, 47–72.
- Bryant 1999:* S. Bryant, Les Douces (le théâtre antique du Virou). Rapport d'évaluation archéologique, SRA Centre (Orléans 1999).
- Chaumeau 1566:* J. Chaumeau, Histoire du Berry (Lyon 1566).
- CIL:* Corpus Inscriptionum Latinarum (Berlin 1899–).
- Delémont 2013:* M. Delémont, L'ensemble funéraire du Rio/Les Palais. In: Dumasy 2013, 122–125.
- Dumasy 2000:* F. Dumasy, Le théâtre d'Argentomagus (Saint-Marcel, Indre). Doc. Arch. Française 79 (Paris 2000).
- Dumasy 2007:* F. Dumasy, Les édifices de spectacle en Gaule du Nord. De la typologie à la chronologie. In: R. Hanoune (éd.), Les villes romaines du Nord de la Gaule: vingt ans de recherches nouvelles. Rev. Nord, Suppl. 10 (Lille 2007) 447–465.
- Dumasy 2011a:* F. Dumasy, Décors de la scène et lieux du décor dans les édifices de spectacle de Gaule romaine. In: C. Balmelle/H. Eristov/F. Monier (dir.), Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge. Actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 9–12 octobre 2008. Aquitania, Suppl. 20 (Bordeaux 2011) 279–298.
- Dumasy 2011b:* F. Dumasy, Théâtres et amphithéâtres dans les cités de Gaule romaine: fonctions et répartition. In: Fuchs/Dubosson 2011, 193–222.
- Dumasy 2013:* F. Dumasy (dir.), Argentomagus. La ville se dévoile. Catalogue de l'exposition, 6 juillet–15 décembre 2013, Musée archéologique d'Argentomagus (Saint-Marcel 2013).
- Dumasy et al. 2010:* F. Dumasy/N. Dieudonné-Glad/L. Laüt, Travail de la terre, travail du fer. L'espace rural autour d'Argentomagus-Saint-Marcel (Indre). Mém. Ausonius 23 (Bordeaux 2010).
- Dupont 1985:* F. Dupont, L'acteur-roi (Paris 1985).
- Fincker/Tassaux 1992:* M. Fincker/F. Tassaux, Les grands sanctuaires «ruraux» d'Aquitaine et le culte impérial. Mém. École Française Rome 104, 1992, 41–76.
- Fincker et al. 2008:* M. Fincker/D. Leconte/V. Picard/D. Tardy, Le théâtre de Drevant (Cher). Analyse préliminaire du bâtiment de scène et de ses abords. In: A. Bouet (dir.), D'Orient et d'Occident. Mélanges offerts à Pierre Aupert (Bordeaux 2008) 257–267.
- Fuchs/Dubosson 2011:* M. E. Fuchs/B. Dubosson (éds.), *Theatra et spectacula*. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité. Études de Lettres 288 (Lausanne 2011).
- François-Garelli 2007:* M.-H. François-Garelli, Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique. Bibl. Études Classiques 52 (Louvain 2007).
- Henrich 2011:* P. Henrich, Das gallorömische Theater von Dalheim (Grossherzogtum Luxemburg). In: Fuchs/Dubosson 2011, 129–147.
- Kenyon 1934:* K. Kenyon, The Roman Theatre at Verulamium. Archaeologia 84, 1934, 214–261.
- Kuhnen 2004:* H.-P. Kuhnen, Trèves-Augusta Treverorum. In: D. Bayard/J.-L. Collart/N. Mahéo (dir.), La marque de Rome Samarobriva et les villes du nord de la Gaule. Catalogue d'exposition, Musée de Picardie (Amiens 2004) 63–72.
- Le Coz 2012:* G. Le Coz, L'édifice à arène de Paris. In: Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 71–107.
- Le Goff et al. 2014:* É. Le Goff/L. Laüt/F. Dumasy/Y. Rabasté, From the Excavation to the Territory: Contributions of GIS Tools to the Study of the Spatial Organization of the Archaeological Site of Argentomagus (France, Indre, Saint-Marcel/Argenton-sur-Creuse). In: F. Giligny et al., CAA2014: 21st Century Archaeology. Concepts, Methods and Tools. Proceedings of the 42nd Annual Conference on Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology (Oxford 2015) 443–450.
- Lootgieter 2002:* Y. Lootgieter, Le décor sculpté. In: F. Dumasy/P. Paillet (dir.), Argentomagus. Nouveau regard sur la ville antique. Catalogue de l'exposition, 13 juillet–17 novembre 2002, Musée archéologique d'Argentomagus (Saint-Marcel 2002) 50–55.
- Magnan 2012:* D. Magnan, Les trois édifices de spectacle de Meaux, Seine-et-Marne, archéologie et données documentaires. In: Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 111–238.
- Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012:* D. Magnan/D. Vermeersch/G. Le Coz, Les édifices de spectacle antiques en Île-de-France. Rev. Arch. Centre France, Suppl. 39 (Tours 2012).
- Mantel et al. 2006:* E. Mantel/S. Dubois/S. Devillers, Une agglomération antique sort de l'anonymat (Eu, «Bois L'Abbé», Seine-Maritime): Briga ressuscité. In: Rev. Arch. Picardie 3–4, 2006, 31–50.
- Moretti 2001:* J.-Ch. Moretti, Théâtre et société dans la Grèce antique (Paris 2001).
- Moretti 2009:* J.-Ch. Moretti (éd.), Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique (Lyon 2009).
- Rebourg 1998:* A. Rebourg, L'urbanisme d'Augustodunum (Autun, Saône et Loire). Gallia 55, 1998, 141–236.
- Saliou 2009:* C. Saliou, Le front de scène dans le livre V du *De Architectura*: proposition de lecture. In: Moretti 2009, 65–78.
- Sear 2006:* F. Sear, Roman Theatres. An Architectural Study (Oxford 2006).
- Tardy 2009:* D. Tardy, Les lieux de culte dans les édifices de spectacle gallo-romains. In: Moretti 2009, 175–188.

Crédits des illustrations

- Fig. 1:*
Françoise Dumasy; SIG-DAO, Émeline Le Goff.
- Fig. 2:*
Cliché Adrienne Barroche, Uni-Paris 1.
- Fig. 3:*
DAO Ludivine Lebrun.
- Fig. 4; 5:*
Françoise Dumasy; SIG-DAO, Émeline Le Goff.
- Fig. 6–8:*
Dessin Ludmilla Jeand'heur d'après Laurent Thomas.
- Fig. 9:*
Cliché Françoise Dumasy.
- Fig. 10:*
Dessin Ludmilla Jeand'heur d'après Laurent Thomas.
- Fig. 11:*
DAO Ludmilla Jeand'heur.
- Fig. 12:*
Dessin Jean-Claude Golvin.

L'usage de la scène dans les théâtres de Gaule romaine

Filipe Ferreira¹

Zusammenfassung

Bei den kürzlich durchgeführten Untersuchungen am Theater von Vieil-Évreux wurde eine Bühne freigelegt, die schon im 19. Jahrhundert teilweise beobachtet worden war und zu der einige chronologische und funktionelle Angaben präzisiert werden konnten. Ausser den Ergebnissen dieser kleineren Untersuchungen werden wir zudem die Rolle dieser Bühnenstrukturen erörtern. Wir werden uns mit der Form dieser für die Theater des römischen Gallien so typischen Bühne auseinandersetzen. Wir werden sehen, in welchem Grad sie zur Durchführung von Spielen geeignet war und ob ihr andere Funktionen zugewiesen werden können. Es ist nicht Ziel des Beitrags, eine Entwicklung der Bühnenbauten in Gallien aufzuzeichnen, sondern vielmehr den Forschungsstand vorzulegen. Was wissen wir über die Bühneneinrichtungen der gallo-römischen Theater und ihre Funktionen? Wir werden sehen, dass es schwierig ist, allgemein gültige Aussagen zu diesem Thema zu machen, und dass verschiedene Faktoren, wie z. B. die politische und religiöse Aufgabe des Theaters ebenso wie die Art der Veranstaltungen, die gallo-römischen Architekten bewogen haben, spezielle Gebäude zu entwickeln, die einem spezifischen Bedürfnis der Gesellschaft entsprachen.

Summary

Recent excavations carried out at the theatre of Vieil-Évreux uncovered a stage, which had already been partially discovered in the 19th century and about which a number of chronological and functional details had to be clarified. Apart from the results obtained by these small-scale examinations, we will also assess the role played by the stage constructions. We will study the shape of this type of stage which was so typical of and peculiar to the theatres of Roman Gaul. We will see to what extent they were suited to house games and whether they could also have served other purposes. The paper does not aim to suggest a trajectory of development for playhouses in Gaul but to stimulate a debate. What do we know about the scenic fixtures in Gallo-Roman theatres and their functions? We will see that it is in fact difficult to make positive basic statements on the matter and that several factors, such as the political and religious role played by the theatre as well as the type of spectacle staged, most definitely led the Gallo-Roman architects to develop special buildings in response to the specific requirements of the community.

Les édifices de spectacles des provinces nord-occidentales de l'Empire romain ont suscité depuis le XVIII^e siècle de nombreuses interrogations de la part des chercheurs face à leur aspect inattendu². La forme de la plupart de ces édifices s'éloigne sensiblement des grands exemples connus jusque-là qui répondaient, d'une façon ou d'une autre, au schéma vitruvien exposé dans le *de Architectura*³. La forme outrepassée de leur *cavea*, la présence éventuelle d'une arène et l'absence de certaines structures alors jugées nécessaires au déroulement des *ludi scaenici* telles que le rideau de scène, ont régulièrement posé des difficultés dans la compréhension globale de ces monuments. Les diverses solutions que l'on a recherchées pour expliquer ces «anomalies»⁴ sont souvent restées vaines. Le vocabulaire vitruvien ne pouvait être appliqué à ces théâtres⁵, l'usage d'une

Résumé

Les recherches récentes effectuées sur le théâtre du Vieil-Évreux ont permis de mettre au jour l'existence d'une scène, en partie observée au XIX^e siècle, et dont certains éléments chronologiques et fonctionnels devaient être précisés. Outre le résultat de ces quelques recherches, nous proposons également de faire le point sur le rôle de ces structures scéniques. Nous aborderons la forme de cette scène si particulière et propre aux théâtres de Gaule romaine, nous verrons dans quelle mesure elle peut accueillir des jeux et si d'autres fonctions peuvent lui être attribuées. L'objectif n'est pas ici de proposer une évolution des structures scéniques en Gaule mais un état de la question. Qu'en est-il de nos connaissances sur les dispositifs scéniques des théâtres gallo-romains et de leurs fonctions? Nous verrons qu'il est en réalité difficile de définir certaines généralités à ce sujet et que plusieurs facteurs, tels que le rôle politique et religieux du théâtre, de même que le goût du spectacle, ont nécessairement conduit les architectes gallo-romains à développer des édifices particuliers répondant à une nécessité ponctuelle de la communauté.

Riassunto

Le recenti ricerche effettuate al teatro di Vieil-Évreux hanno portato alla luce un edificio scenico, in parte già osservato nel XIX secolo, del quale alcuni elementi cronologici e funzionali richiedevano chiarimenti. Oltre a proporre i risultati di queste indagini si desidera discutere il ruolo ricoperto da tali strutture. Esamineremo dunque la forma di questo edificio scenico, così particolare e tipica dei teatri della Gallia romana: vedremo fino a che punto essa possa ospitare dei giochi e se sia possibile attribuirle altre funzioni. L'obiettivo di questo contributo non è presentare l'evoluzione delle strutture sceniche in Gallia ma piuttosto proporre uno status quaestionis. Quali sono le nostre conoscenze a proposito dei dispositivi scenici dei teatri gallo-romani e delle loro funzioni? Vedremo che è in realtà molto difficile avanzare costatazioni generali in proposito, e che molteplici fattori quali il ruolo politico e religioso del teatro e il tipo di spettacolo hanno certo indotto gli architetti gallo-romani a sviluppare peculiari edifici che rispondessero alle puntuali necessità della comunità.

terminologie plus neutre s'est alors imposé afin d'éviter toute confusion. L'attribution d'un type de spectacle unique, qui justifierait ces particularités architecturales, fut un objet de débat constant jusqu'au début des années 1990⁶, avant

- 1 Doctorant, EA4081 Rome et ses Renaissances, Université Paris-Sorbonne/Lyon II-Lumière. fferreira@hotmail.fr
- 2 Caumont 1870, 318 s., citant de Montfaucon et précisant le «plan probablement très imparfait» du théâtre d'Alauna/Valognes (F).
- 3 Sur l'évolution du théâtre en Gaule romaine et l'éloignement de ses formes par rapport aux théâtres de Rome, voir Frézouls 1989.
- 4 Dumasy 1975, 1010.
- 5 Matter 1992.
- 6 Sur cette question voir Golvin 1988, 235. Voir également Fincker/Tassaux 1992, 69.

que l'appellation de théâtre «gallo-romain» ne vienne s'imposer⁷ puis ne soit elle-même remise en cause⁸. Plusieurs caractéristiques avaient alors été établies afin de comprendre quels édifices méritaient cette appellation⁹. Parmi celles-ci figurent les constructions scéniques: la disposition d'une estrade s'avancant dans l'*orchestra* et ses dimensions réduites caractérisent en effet plusieurs théâtres gallo-romains. Diverses propositions ont été formulées pour expliquer la forme de ce dispositif scénique: la «rusticité» du théâtre¹⁰, le manque de moyens financiers¹¹, l'estrade comme lieu d'exposition pour des *images*¹² ou encore son utilité pour la représentation de pantomimes¹³. Les fouilles récentes menées sur certains théâtres comme celui du Vieil-Évreux (F), ainsi que l'étude attentive des archives de fouilles plus anciennes, permettent d'avancer plusieurs hypothèses sur l'usage de la scène. Sans vouloir généraliser un quelconque schéma évolutif des structures scéniques pour le moment, il est possible de réunir certains indices précisant leurs fonctions et, par extension, celles du théâtre lui-même.

L'objectif est donc de proposer différentes hypothèses concernant la réduction, voire l'absence apparente de la scène, ou sa pérennité, qui seraient liées à sa fonction. Faute de sources, il faut alors se demander si les vestiges archéologiques permettent de répondre à un usage de la scène qui nous est connu dans d'autres provinces de l'Empire romain pour lesquelles nous disposons de témoignages plus nombreux.

Les structures scéniques et leurs contextes

Avant de préciser ces différentes hypothèses, il est important de définir quels éléments doivent être pris en compte dans cette approche des installations scéniques: il s'agit de la nature de ces constructions, de leurs formes et du rapport qui existe entre l'espace de représentation et le reste du monument.

Les structures non-identifiées ou inventées

La surface parfois modeste des scènes et leur faible élévation¹⁴ ont été des facteurs déterminants dans leur conservation. Les structures porteuses de certains dispositifs scéniques pouvaient être en matériaux périssables et parfois amovibles, ce qui expliquerait qu'elles n'aient pas été conservées. Les édifices de spectacles découverts par prospection aérienne offrent également peu d'exemples où les structures scéniques sont perceptibles¹⁵. Il en est d'ailleurs de même pour certaines prospections géophysiques¹⁶. Cette «absence» de la scène peut aussi être due aux méthodes de fouilles appliquées au XIX^e siècle. Au Vieil-Évreux, les fouilles de Théodose Bonnin en 1842 n'avaient pas tenu compte des tranchées de récupérations du mur avant du plateau

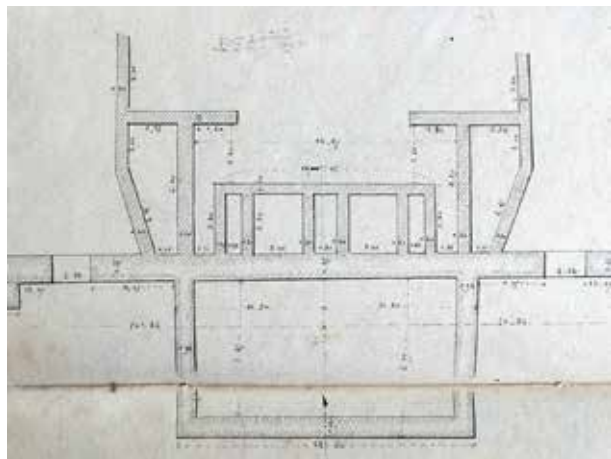


Fig. 1: Vieil-Évreux (F). Détail de la scène du théâtre du Vieil-Évreux.

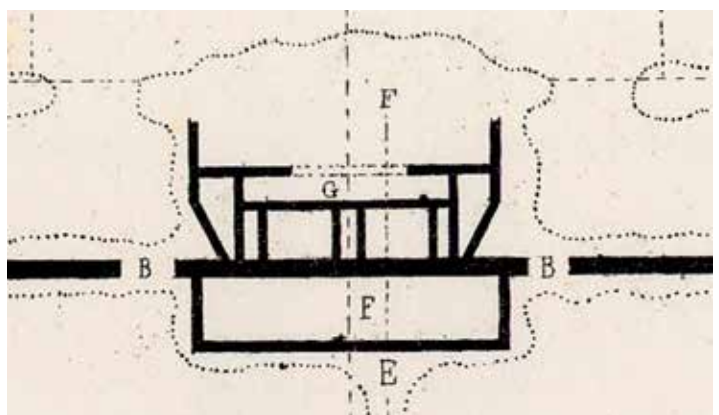


Fig. 2: Vieil-Évreux (F). Détail de la scène du théâtre du Vieil-Évreux.

scénique (fig. 1). L'espace est alors représenté vide, comme si le mur s'interrompait subitement¹⁷. Lors de ces fouilles, l'objectif était surtout d'observer les maçonneries au détriment des indices stratigraphiques. Une partie de l'estrade fut ainsi inventée par Jean Fétis, l'architecte qui avait contribué à la publication des fouilles de Théodose Bonnin dans l'*Atlas des Aulerques Eburoviques*¹⁸. On remarque par exemple l'ajout de murs sur le plan publié ou encore le cloisonne-

7 Dumasy 1989.

8 Blin/Marc 2011, 48.

9 Voir le point effectué par Pierre Gros sur le sujet, Gros 2011, 296.

10 Picard 1970.

11 Frézouls 1992, 13.

12 Fincker/Tassaux 1992, 68.

13 Dumasy 2011b, 213.

14 Sur la dimension des estrades scéniques conservées voir Dumasy 2011b, 215.

15 Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 35.

16 Par exemple au Vieil-Évreux, voir notamment Aubry/Dabas 1998, 10-12.

17 Ferreira 2015.

18 Voir les carnets de croquis de Théodose Bonnin 1840-1842, p. 68 et suivantes, puis les plans de Jean Fétis dans Bonnin 1860, pl. XIII.

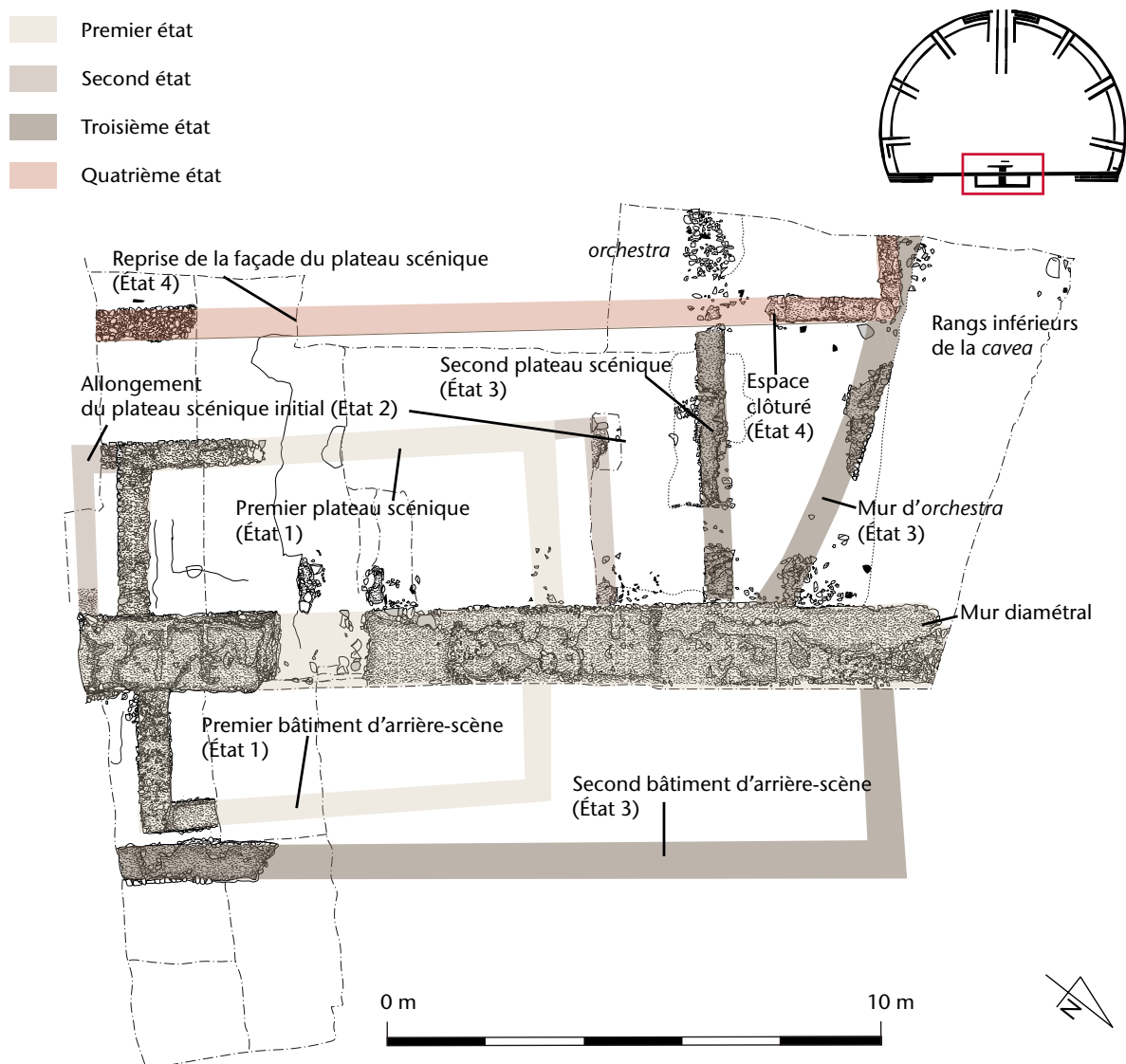


Fig. 3: Vieil-Évreux (F). Constructions scéniques du théâtre Vieil-Évreux – synthèse chronologique. D'après les relevés de la campagne 2012 complétés avec le relevé topographique de 2013.

ment de certains espaces qui n'ont pas été retranscrits dans les carnets de fouilles (fig. 2)¹⁹.

Certaines scènes ont été reconstituées dans les publications sans fondement archéologique et ne sauraient constituer des exemples fiables. Le théâtre de la rue Racine à *Lutetia Parisiorum*/Paris (F) en est un bon exemple: à partir de quelques murs partiellement observés, Théodore Vacquer restitue une scène que l'on peut en effet imaginer dans l'édifice, mais qui ne correspond à aucune réalité archéologique²⁰. Il en est de même dans d'autres théâtres où une scène est restituée alors qu'il n'en existe aucune trace comme à *Iuliobona*/Lillebonne (F) ou encore *Alauna*/Valognes (F).

Configuration de l'espace scénique et rapport au reste du monument

Dans la plupart des cas, les scènes et bâtiments d'arrière-scène attestés archéologiquement se caractérisent par un

schéma de construction simple juxtaposant deux pièces rectangulaires de part et d'autre du mur diamétral du monument. Celles-ci sont parfois de mêmes dimensions. Au Vieil-Évreux, ces deux pièces évoluent simultanément et la modification des accès observée souligne l'importance des remaniements, mais surtout de leurs effets sur les autres composantes du théâtre (fig. 3). La première scène, construite entre la fin du I^{er} siècle après J.-C. et le début du II^e siècle après J.-C. mesure environ 9 m de long sur 4 m de large. De

19 Ferreira 2012, 129–131.

20 L'exemple du plateau scénique de Lutèce constitue un témoignage important des connaissances au sujet de l'architecture théâtrale à l'époque mais il reste une structure «inventée», Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 23, reprenant l'étude de Didier Busson (Busson 1998, 298). Voir également Busson/Robin 2009, 64 pour la restitution la plus récente du plan.

chaque côté de cette première scène, deux reprises de maçonneries apparaissent dans la fondation du mur de scène. Il s'agit probablement des accès contemporains de la première estrade qui ont été bouchés lors d'un agrandissement dans le sens de la largeur d'environ 1 m de part et d'autre de l'estrade. Au cours du II^e siècle, le diamètre de l'édifice est agrandi d'une vingtaine de mètres²¹. Le plateau scénique est à nouveau reconstruit: une partie des maçonneries internes est préservée afin de supporter les poutres du plancher. L'estrade prend alors une grande ampleur et sa surface est d'environ 6,30 m de large sur 19 m de long. Enfin, dans un dernier temps, la *cavea* est rehaussée. Il semble que cela ait été motivé par le creusement de l'*orchestra* d'une quarantaine de centimètres. De fait, le mur avant du plateau scénique n'était plus assez profond et il fut détruit puis reconstruit. Les espaces situés entre les murs latéraux du plateau scénique et le mur délimitant l'*orchestra* ont été remblayés et fermés par deux prolongements du mur avant du plateau scénique, au nord et au sud. Enfin, le mur qui délimitait l'*orchestra* a été rehaussé. Le creusement de l'*orchestra*, la reconstruction des différents murs qui la délimitent et la condamnation d'espaces étroits au sein du monument permettent de supposer qu'il s'agit ici de la mise en place d'une arène. La *cavea* rehaussée, dont la pente aurait été accentuée, permettait au spectateur une meilleure vision du spectacle qui, désormais, se déroulait aussi en contrebas de la *cavea*. Ce phénomène a été observé dans d'autres édifices tant en Gaule²² qu'en Grèce²³. Les accès à l'aire plane restent cependant difficiles à cerner en l'état actuel des connaissances, le mur de scène ayant été en partie détruit au début du XX^e siècle²⁴.

On voit que les différentes relations établies entre la scène et les espaces adjacents rendent la dissociation des composantes scéniques impossible si l'on veut en comprendre l'usage et l'évolution. Ces rapports étroits sont matérialisés par des lieux de passages allant de la scène au bâtiment d'arrière-scène, comme à *Argentomagus*/Saint-Marcel (F)²⁵, des gradins à l'*orchestra*, comme à *Ricciacum*/Dalheim (LUX)²⁶, ou encore de l'*orchestra* à l'extérieur de l'édifice comme au Vieil-Évreux. Le dispositif scénique est donc intégré à un schéma de circulation spécifique. Les ouvertures du front de scène restent peu connues. Certains théâtres ne disposent d'ailleurs pas de mur de fermeture²⁷. Dans ces cas, on a cherché à créer une relation visuelle avec des éléments situés à l'extérieur du théâtre²⁸. La scène peut donc être mise en valeur par le décor d'un front de scène comme à *Argentomagus*²⁹ et aux «arènes de Lutèce» (*Lutetia Parisiorum*/Paris [F])³⁰. Si celui-ci est absent, l'ouverture créée fait d'un élément extérieur au théâtre le cadre de la représentation comme à *Aventicum*/Avenches (CH)³¹. La disposition de l'édifice dans la trame urbaine joue alors un rôle significatif maintes fois abordé et sur lequel nous ne reviendrons pas³².

Les scènes des théâtres gallo-romains revêtent donc des formes qui ne peuvent être qualifiées de «rustiques» ou simples. En réalité, elles sont le fruit d'une réflexion parti-

culière, d'une fonction qui évolue et qui nécessite parfois une reprise de l'ensemble des constructions scéniques. La scène tient une place déterminante car elle est le point focal du théâtre qu'il soit ouvert ou fermé. Pierre André a récemment proposé que la scène du théâtre d'*Alba Helviorum*/Alba-la-romaine (F) ait reçu des spectacles destinés à intégrer les Gaulois romanisés³³. Le monument, qu'il préfère appeler «théâtre gaulois» que «gallo-romain», serait le tout premier de ce type, et il aurait été par la suite modifié pour répondre à des critères plus «latins»³⁴. Si cette politique d'intégration est difficile à vérifier, l'usage politique du théâtre est bien connu dans certaines provinces. Une fonction similaire peut-elle être envisagée dans les provinces nord-occidentales?

Particularités de la scène: formes et fonctions

Des caractéristiques peu connues en Gaule

La disposition arquée des gradins constitue l'un des moyens les plus commodes pour s'assembler. Le théâtre peut donc servir à tout type de rassemblement qu'il soit d'ordre ludique ou politique. Cette dernière fonction, bien attestée dans le reste de l'Empire romain, s'étendrait également aux édifices de spectacle en Gaule³⁵. Les faibles dimensions de certains édifices qui s'inscrivent dans un espace rectangulaire tel qu'à Vendeuil-Caply (F) ou Arleuf (F) tendraient vers cette hypothèse³⁶. L'absence de données concernant les premiers états de nombreux théâtres ne permet pas d'être

21 Pour les traces archéologiques de ces différents agrandissements voir Ferreira 2013, 113–115.

22 Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 314 s.

23 Moretti 1992, 180.

24 Lamiray 1933, 37–39.

25 Dumasy 2000, 155; voir aussi la contribution de F. Dumasy dans ce volume, p. 117 ss.

26 Krier 1992, 123; voir aussi la contribution de P. Henrich dans ce volume, p. 219 ss.

27 Sur ces questions voir le bref exposé de Véronique Brunet-Gaston (Brunet-Gaston 2008).

28 Hufschmid 2011, 283 s.; voir aussi la contribution de Th. Hufschmid dans ce volume, p. 175 ss.

29 Dumasy 2011a, 288–297.

30 Formigé 1923, 32–34.

31 Bridel/Matter 2008.

32 Pour mieux saisir les différents types d'insertion du théâtre dans la trame urbaine et plus particulièrement dans les sanctuaires, voir Tardy 2009, 182–186.

33 André 2011, 92 s.

34 André 2011, 80.

35 Hufschmid 2011, 277 s.

36 Dufour 1992, 103. Voir également Olivier 1989 pour le théâtre d'Arleuf.

exhaustif. Il est important que les fouilles à venir ne négligent pas la forme initiale de ces bâtiments. Une meilleure connaissance de leur capacité et de leur organisation permettrait de mieux cerner un éventuel changement de fonctions. Ces premiers théâtres accueilleraient-ils seulement une partie de la communauté dans leurs premiers états³⁷? Il reste difficile d'affirmer les fonctions politiques d'un monument à partir de sa forme et de sa superficie. Les constructions scéniques permettent-elles de préciser ce rôle?

La question des accès à l'espace scénique semble encore moins évidente: les couloirs de desserte disposés à l'arrière des murs diamétraux ont été observés dans plusieurs exemples de Gaule romaine. Il en existe dans la plupart des espaces de représentation qu'il s'agisse des théâtres ou des odéons. Ces couloirs ne peuvent être pris en compte pour définir une fonction politique du monument; cependant l'estrade, de faible ampleur, est une caractéristique significative. Selon Frank Sear, la hauteur du dispositif scénique influence la perception auditive des spectateurs³⁸. Dans la plupart des théâtres de Gaule où les scènes sont préservées, la hauteur de l'estrade excède rarement 1 m. Mais trop peu d'exemples ont été mis au jour pour étudier cette question de façon approfondie et, bien souvent, l'absence d'élévation n'autorise qu'une approche partielle des problématiques liées au phénomène acoustique. Il ne devait pas être optimisé si l'on se réfère aux formes canoniques du théâtre³⁹, mais peut-être existait-il des moyens de compenser une qualité acoustique médiocre: l'usage du bois par exemple⁴⁰, ou d'autres moyens qui permettaient d'améliorer la réception du son ou de l'amplifier.

Les dispositifs scéniques des théâtres du nord de la Gaule présentent encore trop peu de caractéristiques communes aux salles d'assemblées de l'Orient hellénisé. Ces espaces couverts étaient dédiés à la réunion d'une partie de la population dans le cadre d'assemblées décisionnelles. Faute de sources, aucun élément ne permet d'attribuer cette fonction au théâtre gallo-romain. L'objectif n'est pas de faire du théâtre une curie ou tout autre espace civique, sous-entendant le statut de la ville dans lequel il se situe, mais seulement d'établir quelques comparaisons entre les scènes des théâtres gallo-romains et les estrades présentes dans les lieux d'assemblée dans l'Orient hellénisé. En l'état actuel des recherches, on ne peut prouver de lien entre ces deux types de monuments. Il est seulement possible de souligner la présence d'une estrade de faible ampleur souvent encadrée de deux portes donnant accès à un couloir à l'arrière du mur diamétral.

Si l'on ne peut assurer la tenue d'assemblées décisionnelles dans les théâtres de Gaule de façon incontestable, rappelons seulement l'usage polyvalent des lieux de spectacles dont l'amphithéâtre du Confluent à *Lugdunum*/Lyon (F), où se réunissaient les délégations de différentes cités, est le meilleur exemple⁴¹. Celui-ci a peut-être connu des avatars. À *Samarobriva Ambianorum*/Amiens (F), la juxtaposition de l'amphithéâtre et du forum⁴², d'un lieu de spec-

tacle et du cœur civique de la cité rappelle les liens étroits qui existent entre le peuple, l'élite et leurs dieux, qui étaient honorés à travers les jeux. Ceux de l'arène étaient bien sûr significatifs dans ce contexte, chasses et combats rendant tangibles la maîtrise de la nature sauvage et de la barbarie⁴³. Qu'en était-il pour les jeux scéniques?

Jouer au théâtre: l'*orchestra*, la scène et le mur de scène

L'interaction des espaces scéniques et de l'*orchestra*: des sources imprécises

Le rapport existant entre les dispositifs scéniques qui nous sont parvenus et les *ludi scaenici* est difficile à établir. Selon Françoise Dumasy, l'espace scénique réduit pourrait suffire à la pratique de la pantomime⁴⁴. La surface moyenne de ces estrades permettrait en effet de «loger» un spectacle où un seul acteur prend part à la représentation. Il peut être accompagné d'autres acteurs, d'un narrateur, mais aussi de musiciens⁴⁵. Ils pourraient en effet jouer dans l'*orchestra* mais la présence d'autels et l'exiguïté de certaines d'entre-elles posent quelques difficultés. Dans les Trois-Gaules, aucune source épigraphique ne mentionne la présence des musiciens ni même les spectacles auxquels ils prenaient part au théâtre, mais plusieurs inscriptions témoignent de leur existence⁴⁶. Certains indices iconographiques suggèrent également la trace d'activités musicales. Ainsi, certaines stèles associent implicitement le milieu théâtral et celui de la musique⁴⁷. Le spectacle décrit par Apulée dans *Les Métamorphoses* ou *l'Âne d'Or*⁴⁸, maintes fois commenté⁴⁹, montre justement la progression de nombreux acteurs, entourés de musiciens, allant aussi bien sur la scène que dans «l'aire plane»,

37 Bouley 1992, 81. Voir également Van Andringa 2002, 116. Sur les premières salles d'assemblée en Gaule, voir l'exemple de Corent exposé par M. Poux dans le présent volume, p. 95 ss.

38 Sear 2006, 38–40.

39 Sur les spécificités acoustiques du théâtre latin voir notamment Landels 1999, 190–192, et Golvin 1988, 235.

40 Landels 1999, 194.

41 Hufschmid 2011, 277 s. Pour un exposé plus précis sur le monument voir Guey/Audin 1957. Pour une étude récente des inscriptions voir Vismara/Caldelli 2001, 122.

42 Pichon 2009, 186–188.

43 Kazek 2012, 252–255.

44 Dumasy 2011a; Dumasy 2011b, 213. Sur la maintenance des jeux scéniques durant l'Antiquité Tardive, voir également Dumasy 2008.

45 Ceux-ci évolueraient alors dans l'*orchestra*, sur cette question voir Dumasy 2011a, 296.

46 Vendries 1993, 47–49.

47 Vendries 1993, 46.

48 Apul. met. X, 30–35.

49 Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 99 ou encore Moretti 2011, 205 s.

pour reprendre l'expression de Guy Le Coz. Ce dernier souligne très justement qu'outre la possibilité de jouer simultanément dans l'*orchestra* et sur la scène, il est important de tenir compte des contextes. Les Gaules ont pu connaître la pantomime, les pièces de théâtres et les danses, parfois même dans le cadre de concours⁵⁰ mais il semble que le «goût du théâtre» ait sensiblement évolué. Il n'a pu être le même pendant près de quatre siècles. G. Le Coz cite ainsi le *Misopogon* de Julien⁵¹, où l'empereur oppose les pratiques ludiques orientales à celles de l'occident. Les spectacles étaient en réalité des plus variés, et parfois peu honorables, comme ils pouvaient l'être en Italie. C'est ce que sous-entendait Pline dans l'une de ses lettres⁵², ces *concours* donnés dans les provinces de Gaule se distinguaient-ils alors réellement de ceux des populations de culture gréco-romaine? Pour Camille Jullian cela ne faisait pas de doute⁵³. En réalité, cela devait être lié à l'évolution des pratiques ludiques⁵⁴. Il est difficile d'imaginer, face à d'autres sources⁵⁵, que la pantomime, ou les danses, aient été jugées si exotiques, si étrangères à l'Occident durant toute l'Antiquité. De même que certains spectacles qui ne connaissent un succès retentissant que dans quelques pays et pendant un certain temps, ou que certains sports ont davantage la faveur de tel ou tel public, les spectacles de l'Antiquité devaient être aussi bien liés aux effets de modes qu'aux substrats culturels dans lesquels ils s'épanouissaient, évoluaient ou étaient totalement abandonnés. Il sera nécessaire de comprendre s'il existe alors des particularités régionales et si certains jeux n'ont eu lieu qu'à certaines époques.

Un cadre de jeu particulier?

L'espace scénique des théâtres gallo-romains apparaît sensiblement réduit s'il est comparé à celui des théâtres de Narbonnaise⁵⁶. Le dispositif scénique de ces théâtres avait pour objectif, à l'époque où il a été construit, de répondre à un certain nombre de critères acoustiques⁵⁷ mais aussi d'être le cadre d'un nouveau type de spectacle en plein développement, celui de la pantomime⁵⁸. Le renouvellement de cette discipline connut un franc succès au cours de la période augustéenne et le théâtre, récupéré par le Prince, devint un vecteur de l'idéologie impériale⁵⁹. Le décor du mur de scène donnait à la performance pantomimique un cadre. Ce cadre n'était pas celui de l'action, l'objectif n'était pas de recréer un lieu, mais de contextualiser le discours corporel du pantomime. Celui-ci retraçait l'histoire du monde, de ses origines à l'avènement d'une ère nouvelle, dont l'ordre était régi par le Prince⁶⁰. Cet ordre était alors retranscrit sur le mur de scène où pouvait être disposée la figure impériale entourée de ses ascendants divins. Les autres éléments figurés s'accordaient alors à cette trame iconographique⁶¹.

Partir de ce postulat en ce qui concerne les édifices de spectacles de toute la Gaule romaine serait hasardeux. Tous les théâtres ne sont pas construits en même temps, ni financés de la même façon et ces édifices doivent répondre à

des demandes diverses, en fonction du goût des spectateurs. Le décor du dispositif scénique est-il tributaire de ces modèles augustéens? L'objectif n'est plus de comprendre si le théâtre des provinces gauloises est un écho aux «modèles» importés de l'*Urbs*, mais si son usage, et plus particulièrement celui de la scène, est marqué par le développement d'un type de spectacle particulier⁶². La récente publication du mur de scène du théâtre d'*Argentomagus*, qui est l'une des premières sur ce sujet⁶³, suppose que le décor du mur de scène est une évocation des décors privés de l'époque, transposés en contexte urbain. La peinture et le stuc sont ici une alternative plus économique que les décors sculptés. Quelques théâtres disposant de ce type d'ornements, n'ont pas été étudiés tels que ceux d'Épiais-Rhus (F) ou de Vendeuil-Caply (F)⁶⁴. Quel rôle jouent ces sculptures? À *Briga/Eu* (F), un fût de colonne provenant de la scène du théâtre porte des représentations de danseuses qui évoquent peut-être le caractère dionysiaque que pouvaient revêtir certains décors dans les édifices de spectacles⁶⁵. S'agissait-il aussi de l'expression d'une idéologie particulière? Les programmes sculptés soulignaient-ils une adhésion quelconque à une divinité ou à la maison impériale? La mise en place de décors et l'évolution de certaines scènes gallo-romaines, dont le Vieil-Évreux n'est qu'un exemple, soulignent encore une fois l'importance de la scène, de ses jeux et de son cadre⁶⁶. Les indices restent ténus sur leur nature et certains chercheurs

50 Ghiron-Bistagne 1992.

51 Iul. mis. 30–31, cité dans Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 100.

52 Plin. epist. IV, 22.

53 Jullian 1920, 155 s.

54 Précisons ici que c'est davantage le contexte de l'époque qui pousse l'auteur à ce type de réflexions: il oppose les Gaulois barbares et ignorants aux populations plus raffinées de la Rome civilisatrice. Toujours est-il que les sources évoquées semblent se contredire; est-ce uniquement en raison des lieux où se déroulaient ces spectacles ou parce qu'ils ont évolué au cours du temps?

55 Notamment celle relatant ou sous-entendant différents spectacles: voir notamment Dumasy 2008, 71–73.

56 Frézouls 1982, 426–428.

57 Landels 1999, 192.

58 François-Garelli 2007, 168.

59 Gros 1990.

60 Sauron 2009, 79 s.

61 Carrier 2005; voir également Rosso 2009.

62 Frézouls 1992, 13.

63 Dumasy 2011a, 296.

64 Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 62, en ce qui concerne Épiais-Rhus; voir également Belot 1993. Certains de ces corpus sont actuellement en cours d'étude.

65 Mantel 2010, 31 s.

66 Plusieurs autres théâtres peuvent être cités et leurs évolutions restent très variées: certains connaissent un changement en arène comme à Beaumont-sur-Oise (F) (Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 283–349); d'autres voient leur estrade simplement agrandie comme à *Argentomagus* (Dumasy 2000, 202). Certaines scènes prennent une ampleur importante et disposent de nombreux éléments qui font penser au théâtre «classique», notamment au théâtre de *Germanicomagus (?)*/Saint-Cybardeaux (F), voir Vernou 1993, 166–170.

ont préféré se pencher sur d'autres aspects de l'édifice pour en comprendre le sens. La découverte, dans le théâtre d'Eu, d'une inscription dédicatoire en 1983⁶⁷, a été l'occasion de nouveaux débats sur la place de l'empereur au sein des sanctuaires et, plus précisément, sur celle qu'il occupe dans les théâtres.

Croire au théâtre: la scène comme lieu de célébration du culte impérial?

Le théâtre et les prêtres du culte impérial

Le caractère monumental de certains sanctuaires, et de leur théâtre, a souvent été expliqué par la célébration supposée du culte impérial⁶⁸. Le lien entre les édifices de spectacles et la maison impériale n'est plus à démontrer et de nombreux auteurs s'accordent pour faire du théâtre, comme de l'amphithéâtre, l'un des vecteurs de l'idéologie impériale que ce soit en Italie, en Espagne ou en Afrique. Mais la prépondérance du culte des empereurs dans les sanctuaires semble, bien souvent, due à une surinterprétation des sources épigraphiques et iconographiques.

Myriam Fincker et Francis Tassaux mentionnent plusieurs exemples où des prêtres, supposés du culte impérial, ont contribué à l'embellissement ou à la reconstruction de théâtres⁶⁹. Cependant aucune des inscriptions évoquées n'atteste de rites liés au culte impérial⁷⁰. Certes la mention de l'empereur ou de son *numen* sont la preuve d'un sacrifice au prince au moment du rite de consécration du monument, mais ce n'est pas une preuve avancée de pratique du culte impérial dans ce monument comme le précisent John Scheid et William van Andringa, notamment au sujet de l'inscription du théâtre d'Eu⁷¹. Le marbre de Thorigny (F) mentionne deux séries de spectacles offerts par Titus Sennius Solemnis, prêtre au Confluent à *Lugdunum*/Lyon (F), l'un lié à sa fonction, l'autre par libéralité envers le peuple⁷². Les prêtres jouaient effectivement un rôle important dans le cadre des fêtes religieuses car ils contribuaient financièrement aux jeux qui devaient avoir lieu⁷³. Il n'est donc pas étonnant qu'ils aient aussi participé à l'entretien et à la reconstruction des édifices de spectacles⁷⁴. Si leur position favorise de telles actions évergétiques, ils n'en ont pas l'exclusivité⁷⁵. D'ailleurs, le financement des spectacles impliquait d'importantes dépenses qui rendaient ces fonctions très onéreuses⁷⁶. Ces largesses pouvaient également revêtir divers aspects: selon la *Lex de Flamonio Provinciae Narbonensis*⁷⁷, une partie des fonds pouvait également être destinée par les flamines à la production d'effigies impériales.

L'image de l'empereur et son exposition

La figure de l'empereur Auguste provenant du théâtre d'*Arelate*/Arles (F), pour ne citer que celle-ci, illustre avec élo-

quence la place importante de l'image impériale au sein du théâtre et des relations qu'elle entretient avec l'équipement culturel⁷⁸. En ce qui concerne le nord des Gaules, rares sont les indices qui permettent d'attester cette présence de la figure impériale avec certitude. L'exemple évoqué par William van Andringa au sujet des portraits du théâtre de Vendeuil-Caply (F), reprenant les hypothèses d'Éric Belot⁷⁹ qui identifie dans ces quelques fragments l'empereur Trajan et l'une des princesses de la cour impériale, reste incertain. Seul un portrait de Titus, découvert aux «arènes de Lutèce» (*Lutetia Parisiorum*/Paris [F]) en 1870 et aujourd'hui perdu, attesterait la présence de ces effigies impériales dans les théâtres du nord de la Gaule⁸⁰. Ce portrait pourrait appartenir à un programme iconographique plus large: les «arènes de Lutèce», datées de l'époque flavienne, correspondraient ainsi à une période où les jeux de l'arène sont rattachés de façon significative à l'image impériale⁸¹. Il est donc possible, dans certains cas, que le décor des murs de scène des théâtres du nord de la Gaule fasse écho à ce type de composition. Cependant, rappelons que ces images sont à distinguer, comme le précise Emmanuelle Rosso, de celles utilisées lors des processions⁸².

Duncan Fishwick a largement exposé les différentes manifestations impliquant l'image impériale et le théâtre, notamment en Italie⁸³. Ce rite comportait une procession au cours de laquelle les images des membres de la famille impériale, ou des objets évoquant leur personne⁸⁴, étaient

67 AE 1982, 716; voir Mangard 1982.

68 Fincker/Tassaux 1992, 65.

69 Comme le montre Gabrielle Frija pour l'Asie Mineure (Frija 2012, 159 s.).

70 Tardy 2009, 175.

71 Van Andringa 1999, 439; Scheid 2004, 241–243.

72 CIL XIII 3162; voir sur ce sujet précis Vipard 2008, 88–93; 126 s.; voir également Fishwick 2004, 313 s., et Dumasy 2008, 71. Pour l'étude initiale de l'inscription, voir l'étude de Hans-Georg Pflaum (Pflaum 1948).

73 Sur le rôle des notables dans l'organisation des jeux, voir Jacques 1984, 399–406.

74 Fincker/Tassaux 1992, 65.

75 Ainsi on voit plusieurs évergètes, hommes ou femmes, contribuer à la reconstruction de certaines composantes de l'édifice de spectacle, ou des édifices de spectacles entiers, sans être nécessairement prêtres du culte impérial; voir Lobüscher 2002, 155 s.

76 Par exemple, en Asie Mineure, plusieurs attestations font mentions de ces difficultés; voir Frija 2012, 160.

77 CIL XII 6038 = ILS 6964.

78 Sauron 1991.

79 Van Andringa 2002, 117.

80 Busson 1998, 133; Rosso 2006, 142.

81 Bien que cela ait été amorcée de façon significative dès le début du Principat; voir notamment Futrell 2006, 30–47; également Rosso 2006, 143.

82 Rosso 2006, 137–142.

83 Fishwick 1991, 555–557.

84 Fishwick 1991, 555–557. Sur ces processions et la disposition des images, voir également Moretti 2009b, 39 s.

portés du temple jusqu'au théâtre. Ces pratiques constituent des honneurs divins qui ne s'appliquaient pas qu'aux empereurs divinisés ou à des membres de la famille impériale, mais aussi aux dieux eux-mêmes comme le rappelle Tertullien⁸⁵. Myriam Fincker et Francis Tassaux y voyaient l'un des facteurs déterminant la fonction de la scène: l'étroitesse de l'espace scénique serait adaptée à la disposition des *imagines*⁸⁶. Or la scène évoquée en exemple, celle d'Eu, n'a jamais été dégagée dans sa totalité⁸⁷. On ne peut remettre en cause l'usage des images, ni même la tenue de processions: ces pratiques sont attestées dans les parties orientales et occidentales de l'Empire romain et il est probable qu'elles aient eu lieu dans les Trois Gaules. On a identifié des représentations de ce rituel⁸⁸, et des portraits de métaux précieux qui ont pu être portés lors de processions⁸⁹. L'hypothèse est séduisante et répondrait, de façon rationnelle, à l'usage de la scène. Mais, comme le nuancent Dominique Tardy et Emmanuelle Rosso, cette interprétation reste sujette à caution: aucune trace archéologique n'atteste encore l'existence de bases ou d'autres structures permettant de fixer et d'exposer ces images dans les théâtres⁹⁰. Notons également que pour les provinces orientales et l'Italie, les exemples sont assez clairs. L'inscription d'*Ephesos*/Selçuk (TR) évoquée par Elizabeth Gebhard précise que les images portées en procession jusqu'au théâtre sont disposées dans la *cavea*⁹¹. Il en est de même pour certains théâtres d'Occident où d'autres lieux sont supposés accueillir des images liées au culte⁹². Les divinités honorées, probablement accompagnées de la figure impériale, participaient au spectacle: le théâtre constituait lui-même une étape importante dans le déroulement du culte. Rien ne permet d'attester formellement l'existence de ces processions mais la disposition des édifices de spectacles dans la trame urbaine et la représentation de ces images permettent de supposer qu'elles ont existé en Gaule comme ailleurs⁹³.

Ces quelques remarques laissent entendre que le dispositif scénique des édifices de spectacle, si nombreux dans les Trois Gaules, a recouvert plusieurs fonctions.

Sa forme initiale comporte les mêmes schémas de circulation que ceux des espaces d'assemblée propres aux villes grecques mais cela ne sous-entend, en aucun cas, un rôle politique de l'édifice qui ne pourrait être confirmé que par l'épigraphie ou, archéologiquement, par la présence d'objets liés à la vie politique. Cela remettrait également en question la localisation des assemblées et leur légitimité⁹⁴. Il s'agit seulement, avec toutes les précautions requises, d'exposer une éventuelle référence architecturale plus lointaine sans en faire un modèle direct. D'un point de vue formel, il est possible de s'y réunir et d'y tenir une assemblée.

Les sources précisant les spectacles sont maigres mais elles permettent, conjointement aux vestiges archéologiques des scènes et des *orchestrae*, ou des dispositifs scéniques modifiés pour la mise en place d'arènes, de souligner la diversité des spectacles en Gaule. Ceux-ci sont intimement liés aux modes mais aussi aux moyens financiers dispo-

nibles. Cette approche de l'espace scénique suggère que tout spectacle n'est pas logé dans un espace pérenne, les constructions éphémères de l'*Urbs*, qu'il s'agisse des théâtres successifs⁹⁵ ou des arènes aménagées sur le Forum⁹⁶, le rappellent clairement. Ainsi, le rôle du dispositif scénique au cours de l'époque impériale a pu sensiblement changer d'une époque à l'autre, et cela sans mentionner d'éventuelles particularités régionales.

Enfin, la contribution des élites, et plus précisément des prêtres du culte impérial, au déroulement des jeux ou à la restauration des lieux de spectacles, ne permet pas de conclure à la pratique de rites sur la scène. Le théâtre jouait un rôle important dans les processions cultuelles, mais cela n'exclue pas d'emblée l'existence de jeux scéniques. Les édifices de spectacles sont propices aux actes évergétiques, et ce particulièrement dans les sanctuaires où pouvaient se réunir non seulement le peuple de la cité mais aussi ceux des territoires voisins. Le rayonnement de ces largesses envers la communauté devait alors dépasser les frontières de la cité.

Ainsi, l'exemple du théâtre du Vieil-Évreux, où l'on a vu la mise en place d'une arène succédant à une scène, fait peut-être écho à l'édifice de spectacle de la capitale de cité des *Aulerques Eburonnes* dont le théâtre disposait d'une arène. Si l'on admet une logique allant du centre vers la périphérie, où les capitales de cité jouent le rôle de vecteurs, les chasses et les combats n'étaient plus l'apanage du chef-lieu de cités mais pouvaient avoir lieu dans d'autres localités. Plusieurs exemples se distinguent tels que ceux de Beaumont-sur-Oise (F) ou de Ribemont-sur-Ancre (F) et, si la scène a fait l'objet des hypothèses présentées ici, les arènes aménagées seraient également un sujet d'étude enrichissant. Ces quelques remarques rappellent la vaste étendue des champs de recherches que recouvrent les édifices de

85 Tert. spect. IV, 1-3.

86 Fincker/Tassaux 1992, 68.

87 Bouley 1992, 81. Les campagnes suivantes dirigées sur le théâtre n'ont pas concerné le plateau scénique mais le bâtiment d'arrière-scène; voir notamment Cholet 1995.

88 Van Andringa 2000, 29; voir également l'hypothèse proposée pour l'une des peintures murales de Meikirch (CH) dans Marc/Blin 2010, 45-47 et surtout Fuchs et al. 2004, 100-105.

89 Comme, par exemple, le buste d'Avenches (Meylan Krause/Bosse Buchanan 2008, 71 s.; Hochuli-Gysel/Brodard 2006).

90 Tardy 2009, 176; voir également Rosso 2006, 141 s.

91 Gebhard 1996; voir Le Glay 1992, 216 s., ainsi que Moretti 2009b, 40; et Fishwick 1991, 551 s.

92 Bien que la fonction de ces espaces soient encore mal identifiée (Tardy 2009, 179-181).

93 Tardy 2009, 186.

94 Sur ce sujet, voir notamment Dondin-Payre 2012.

95 Dumasy 2011a, 279 s.

96 Welch 2007, 30 s.; sur les critiques de certains aspects de l'architecture en bois sur le *Forum Romanum*, voir Hufschmid 2010, 492-495.

spectacle qui, par leur équipement, rendent toute approche éclatée vaine: il n'y a pas de finalité différente entre un théâtre de sanctuaire et celui d'une capitale de cité, seulement une différence dans l'équipement et les jeux proposés à un moment donné. La dynamique du spectacle doit

s'appréhender de façon globale, à différentes échelles et en fonction des différents facteurs urbains, ludiques et rituels qui font de ces monuments polymorphes les porteurs de messages, des lieux de représentations cultuels et culturels qu'il nous est encore difficile de saisir.

Bibliographie

- AE*: L'année épigraphique (Paris 1888-).
- André 2011*: P. André, Le théâtre proto-augustéen d'Alba et les origines du «théâtre gallo-romain». In: Fuchs/Dubosson 2011, 73-96.
- Aubry/Dabas 1998*: L. Aubry/M. Dabas, Théâtre du Vieil-Évreux. Rapport de prospection électrique et électromagnétique (1998).
- Belot 1993*: E. Belot, Pour une étude systématique des éléments sculptés de Vendeuil-Caply. *Rev. Arch. Picardie* 5, 1993, 213-226.
- Marc/Blin 2010*: J.-Y. Marc/S. Blin, Le grand sanctuaire de Mandeure à l'époque impériale et ses destinataires. *Bull. Soc. Émulation Montbéliard* 133, 2010, 23-54.
- Blin/Marc 2011*: S. Blin/J.-Y. Marc, Le théâtre de Mandeure: restitution, fonction, datation. In: Fuchs/Dubosson 2011, 47-72.
- Bonnin 1860*: T. Bonnin, Antiquités gallo-romaines des Éburoviques: publiées d'après les recherches et les fouilles (Paris 1860).
- Bouley 1992*: E. Bouley, Les théâtres des *vici* et des *pagi* du nord et du nord-est de la Gaule. In: *Landes* 1992, 79-88.
- Bridel/Matter 2008*: Ph. Bridel/G. Matter, Sanctuaire du Cigognier, théâtre antique et temples du Lavoëx: un cas particulier? In: Castella/Meylan Krause 2008, 51-58.
- Brunet-Gaston 2008*: V. Brunet-Gaston, Temple et théâtre en Gaule: une relation architecturale complexe. In: Castella/Meylan Krause 2008, 283-286.
- Busson 1998*: D. Busson, Paris. Carte Arch. Gaule 75 (Paris 1998).
- Busson/Robin 2009*: D. Busson/S. Robin, Les grands monuments de Lutèce: premier projet urbain de Paris (Paris 2009).
- Carrier 2005*: C. Carrier, Sculptures augustéennes du théâtre d'Arles. *Rev. Arch. Narbonnaise* 38/1, 2005, 365-396.
- Castella/Meylan Krause 2008*: D. Castella/M.-F. Meylan Krause (dir.), Topographie sacrée et rituels. Le cas d'*Aventicum*, capitale des Helvètes. Actes du colloque international d'Avenches 2-4 novembre 2006. *Antiqua* 43 (Bâle 2008).
- Caumont 1870*: A. de Caumont, Abécédaire ou rudiments d'archéologie; ère gallo-romaine (Caen-Paris 1870).
- Cholet 1995*: L. Cholet, Eu-le Bois l'Abbé. Bilan Scientifique Régional - Haute-Normandie, 1995, 81-84.
- CIL*: Corpus Inscriptionum Latinarum (Berlin 1899-).
- Dondin-Payre 2012*: M. Dondin-Payre, Forum et structures civiques dans les Gaules: les témoignages écrits. In: A. Bouet (éd.), Le Forum en Gaule et dans les régions voisines (Bordeaux 2012) 55-63.
- Dufour 1992*: G. Dufour, Le grand théâtre de Vendeuil-Caply (Oise). Essai de restitution du *sacellum* et de la *thymélé*. In: *Landes* 1992, 103-112.
- Dumasy 1975*: F. Dumasy, Les édifices théâtraux de type gallo-romain. Essai d'une définition. *Latomus* 34, 1975, 1010-1019.
- Dumasy 1989*: F. Dumasy, Théâtre-amphithéâtre, vie et mort d'une expression. *Dossiers Hist. et Arch.* 134, 1989, 56 s.
- Dumasy 2000*: F. Dumasy, Le théâtre d'Argentomagus (Saint-Marcel, Indre). *Doc. Arch. Française* 79 (Paris 2000).
- Dumasy 2008*: F. Dumasy, Les édifices de spectacle dans le paysage urbain de la Gaule tardive. In: E. Soler/F. Thelamon (éds.), Les jeux et les spectacles dans l'Empire romain tardif. *Cahiers GRHis* 19 (Rouen 2008) 70-88.
- Dumasy 2011a*: F. Dumasy, Décors de la scène et lieux du décor dans les édifices de spectacle de Gaule romaine. In: C. Balmelle/H. Eristov/F. Monier (dir.), Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge. Actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 9-12 octobre 2008. *Aquitania, Suppl.* 20 (Bordeaux 2011) 279-298.
- Dumasy 2011b*: F. Dumasy, Théâtres et amphithéâtres dans les cités de Gaule romaine: fonctions et répartition. In: Fuchs/Dubosson 2011, 193-222.
- Ferreira 2012*: F. Ferreira, Le théâtre antique du sanctuaire du Vieil-Évreux (Eure). *Journées Archéologiques Haute Normandie* 6-8 Mai 2011 (Rouen 2012) 129-138.
- Ferreira 2013*: F. Ferreira, Le théâtre antique du sanctuaire du Vieil-Évreux: résultats de la campagne 2011. *Journées Archéologiques de Haute Normandie* 11-12-13 Mai 2012 (Rouen 2013) 113-118.
- Ferreira 2015*: F. Ferreira, Le théâtre du sanctuaire du Vieil-Évreux - résultats des campagnes 2012 et 2013. *Journées Archéologiques de Haute Normandie* 20-22 Juin 2014 (Rouen 2015) 73-78.
- Fincker/Tassaux 1992*: M. Fincker/F. Tassaux, Les grands sanctuaires «ruraux» d'Aquitaine et le culte impérial. *Mél. École Française Rome* 104, 1992, 41-76.
- Fishwick 1991*: D. Fishwick, The Imperial Cult in the Latin West. *Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire* 2/1. Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 108 (Leiden 1991).
- Fishwick 2004*: D. Fishwick, The Imperial Cult in the Latin West. *Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire* 3. *Religions in the Graeco-Roman World* 147 (Leiden 2004).
- Formigé 1923*: J.-C. Formigé, Les arènes de Lutèce. Procès-verbaux - Commission municipale du Vieux Paris, 1923, 2-50.
- François-Garelli 2007*: M.-H. François-Garelli, Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique. *Bibl. Études Classiques* 52 (Louvain 2007).
- Frézouls 1982*: E. Frézouls, Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain. *Principat II. ANRW* 12, 1982, 343-441.
- Frézouls 1989*: E. Frézouls, Le théâtre gallo-romain: de l'imitation à l'aventure architecturale. *Dossiers Hist. et Arch.* 134, 1989, 18-25.
- Frézouls 1992*: E. Frézouls, Introduction: La Gaule dans le développement des études sur le théâtre antique. In: *Landes* 1992, 13-17.
- Frija 2012*: G. Frija, Les prêtres des empereurs: le culte impérial civique dans la province romaine d'Asie. *Histoire. Série Histoire ancienne* (Rennes 2012).
- Fuchs et al. 2004*: M. Fuchs/S. Bujard/E. Broillet-Ramjoué, Villa romana: Wandmalereien. In: P. J. Suter et al. (Hrsg.), *Meikirch. Villa romana, Gräber und Kirche* (Bern 2004) 85-150.
- Fuchs/Dubosson 2011*: M. E. Fuchs/B. Dubosson (éds.), *Theatra et spectacula*. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité. *Études de Lettres* 288 (Lausanne 2011).
- Futrell 2006*: A. R. Futrell, The Roman Games: a Sourcebook (Malden 2006).
- Gebhard 1996*: E. R. Gebhard, The Theater and the City. In: W. J. Slater (éd.), *Roman Theater and Society*. *E. Togo Salmon Papers* 1 (Ann Arbor 1996) 113-127.

- Ghiron-Bistagne 1992:* P. Ghiron-Bistagne, Les concours grecs en Occident, et notamment à Nîmes. In: *Landes 1992*, 223–232.
- Golvin 1988:* J.-C. Golvin, L'Amphithéâtre romain. Essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions (Paris 1988).
- Gros 1990:* P. Gros, Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la péninsule ibérique. In: W. Trillmich/P. Zanker (Hrsg.), *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit* (München 1990) 381–390.
- Gros 2011:* P. Gros, L'architecture romaine du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire. Les Manuels d'art et d'archéologie antiques (Paris 2011).
- Guey/Audin 1957:* J. Guey/A. Audin, L'amphithéâtre des Trois-Gaules et l'Autel de Rome et d'Auguste à Lyon: recherches récentes. *Comptes Rendus Séances Acad. Inscript.* 101/2, 1957, 168–175.
- Hochuli-Gysel/Brodard 2006:* A. Hochuli-Gysel/V. Brodard (éds.), Marc Aurèle. L'incroyable découverte du buste en or à Avenches. *Doc. Mus. Romain Avenches* 12 (Avenches 2006).
- Hufschmid 2010:* Th. Hufschmid, Von Caesars theatron kynegetikon zum amphitheatrum novum Vespasians. Review to K. Welch, The Roman amphitheatre from its origins to the Colosseum. *Journal Roman Arch.* 23, 2010, 488–504.
- Hufschmid 2011:* Th. Hufschmid, Funktionale Gesichtspunkte des Theaters und des Amphitheaters im architektonischen, sozialen und politischen Kontext. In: Fuchs/Dubosson 2011, 263–291.
- ILS:* H. Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae* (Berlin 1862–1916, Nachdruck 1962³).
- Jacques 1984:* F. Jacques, Le privilège de liberté. Politique impériale et autonomie municipale dans les cités de l'Occident romain (161–244). *Coll. École Française Rome* 76 (Rome 1984).
- Jullian 1920:* C. Jullian, *Histoire de la Gaule 6: État moral* (Paris 1920).
- Kazek 2012:* K. A. Kazek, Gladiateurs et chasseurs en Gaule: au temps de l'arène triomphante. *Histoire. Série Histoire ancienne* (Rennes 2012).
- Krier 1992:* J. Krier, Le théâtre gallo-romain de Dalheim. In: *Landes 1992*, 121–132.
- Lamiray 1933:* H. Lamiray, *Guide illustré du visiteur aux ruines gallo-romaines du Vieil-Évreux* (Évreux 1933).
- Landes 1992:* Ch. Landes (éd.), *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles* (Lattès 1992).
- Landels 1999:* J. G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome* (London 1999).
- Le Glay 1992:* M. Le Glay, Épigraphie et théâtres. In: *Landes 1992*, 209–222.
- Lobüscher 2002:* Th. Lobüscher, Tempel- und Theaterbau in den Tres Galliae und den germanischen Provinzen. *Ausgewählte Aspekte. Kölner Stud. Arch. Röm. Provinzen* 6 (Rahden 2002).
- Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012:* D. Magnan/D. Vermeersch/G. Le Coz, Les édifices de spectacle antiques en Île-de-France. *Rev. Arch. Centre France, Suppl.* 39 (Tours 2012).
- Mangard 1982:* M. Mangard, L'inscription dédicatoire du théâtre du Bois l'Abbé à Eu (Seine-Maritime). *Gallia* 40/1, 1982, 35–51.
- Mantel 2010:* E. Mantel, Briga ou L'histoire d'une bourgade antique peu à peu dévoilée en forêt d'Eu (Blangy-sur-Bresle 2010).
- Matter 1992:* M. Matter, Particularités architecturales des édifices de spectacles en Gaule Lyonnaise. In: *Landes 1992*, 29–37.
- Meylan Krause/Bosse Buchanan 2008:* M.-F. Meylan Krause/S. Bosse Buchanan, Des dieux et des hommes. Cultes et rituels dans les sanctuaires d'Aventicum. In: *Castella/Meylan Krause 2008*, 59–78.
- Moretti 1992:* J.-Ch. Moretti, L'adaptation des théâtres de Grèce aux spectacles impériaux. In: *Landes 1992*, 179–186.
- Moretti 2009a:* J.-Ch. Moretti (éd.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique* (Lyon 2009).
- Moretti 2009b:* J.-Ch. Moretti, Les lieux de culte dans les théâtres grecs. In: *Moretti 2009a*, 23–52.
- Moretti 2011:* J.-Ch. Moretti, Théâtre et société dans la Grèce antique: une archéologie des pratiques théâtrales (Paris 2011²).
- Olivier 1989:* L. Olivier, Arleuf. *Dossiers Hist. et Arch.* 134, 1989, 84 s.
- Pflaum 1948:* H.-G. Pflaum, Le marbre de Thorigny (Paris 1948).
- Picard 1970:* G.-C. Picard, Les théâtres ruraux de Gaule. *Rev. Arch.* 1970, 185–192.
- Pichon 2009:* B. Pichon, Amiens. *Carte Arch. Gaule* 80/1 (Paris 2009).
- Rosso 2006:* E. Rosso, L'image de l'empereur en Gaule romaine. *Portraits et inscriptions* (Paris 2006).
- Rosso 2009:* E. Rosso, Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains. *Approche contextuelle et typologique*. In: *Moretti 2009a*, 89–126.
- Sauron 1991:* G. Sauron, Les autels néo-attiques du théâtre d'Arles. In: R. Étienne/M.-T. Le Dinahet (éds.), *L'espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'Antiquité* (Lyon 1991) 205–216.
- Sauron 2009:* G. Sauron, Architecture et âge d'or, le front de scène augustéen. Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains, *approche contextuelle et typologique*. In: *Moretti 2009a*, 79–87.
- Scheid 2004:* J. Scheid, Comprendre le culte dit impérial. Autour de deux livres récents. *Ant. Class.* 73/1, 2004, 239–249.
- Sear 2006:* F. Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study* (Oxford 2006).
- Tardy 2009:* D. Tardy, Les lieux de culte dans les édifices de spectacle gallo-romains. In: *Moretti 2009a*, 175–188.
- Van Andringa 1999:* W. Van Andringa, Prêtrises et cités dans les Trois Gaules et en Germanies au Haut-Empire. In: M. Dondin-Payre/M.-Th. Raepsaet-Charlier (dir.), *Cités, municipes, colonies. Le processus de municipalisation en Gaule et en Germanie sous le Haut-Empire romain* (Paris 1999) 425–446.
- Van Andringa 2000:* W. Van Andringa, Le vase de Sains-du-Nord et le culte de l'imago dans les sanctuaires gallo-romains. In: W. Van Andringa (dir.), *Archéologie des sanctuaires en Gaule romaine* (Saint-Étienne 2000) 27–44.
- Van Andringa 2002:* W. Van Andringa, La religion en Gaule romaine. Piété et politique (I^{er}–III^e siècle apr. J.-C.) (Paris 2002).
- Vendries 1993:* C. Vendries, Le carnyx et la lyre: archéologie musicale en Gaule celtique et romaine (Besançon 1993).
- Vernou 1993:* Ch. Vernou, La Charente. *Carte Arch. Gaule* 16 (Paris 1993).
- Vipard 2008:* P. Vipard, Marmor Tauriniacum: le marbre de Thorigny. *Gallia Romana* 8 (Paris 2008).
- Vismara/Caldelli 2001:* C. Vismara/M. L. Caldelli, Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano. *Vetera* 14 (Rome 2001).
- Welch 2007:* K. E. Welch, *The Roman Amphitheatre. From Its Origins to the Colosseum* (Cambridge 2007).

Crédits des illustrations

Fig. 1:

Carnet de croquis de Théodose Bonnin, 1840–1842, 76 s.

Fig. 2:

Bonnin 1860, pl. XIII; dessin de Jean Fétis.

Fig. 3:

Filipe Ferreira, Université Paris-Sorbonne/Lyon II-Lumière, et Mathilde Osmond, Mission archéologique du département de l'Eure (Mission Archéologique Départementale de l'Eure).

Face to face en façades des théâtres: Décors de fronts de scène en Gaule et en Germanies

Michel E. Fuchs¹

Zusammenfassung

Im Vergleich zu den klassischen Theatern ist die Form der Bühne bei den sogenannten «gallo-römischen» Bauten extrem reduziert. Die drei Theater von Augst, Avenches und Mandeure sind gute Beispiele hierfür und zeigen, dass die cavea und die seitlichen Eingänge viel Platz beanspruchten, während für die Bühne jeweils nur sehr wenig Raum zur Verfügung stand. Berücksichtigt man die Einrichtungen der Theater von Alesia, Dalheim und Lousonna, wird deutlich, dass das Konzept einer in die orchestra hineinragenden Bühnenplattform einen wichtigen Faktor darstellte. Im Weiteren tragen auch die Theater und das Odeion von Vienne und Lyon mit ihrer Skulpturenausstattung dazu bei, den Bühnendekor in Szene zu setzen. Dank des besser untersuchten Bauschmucks der Theater von Orange und Arles ist die gemeinsame Darstellung von Kaiser und des in unterschiedlicher Erscheinung auftretenden Dionysos gut belegt. Auch verschiedene Mosaikböden helfen weiter, wenn es darum geht, eine Vorstellung vom Geschehen auf den Bühnenbrettern zu gewinnen. Aber es ist vor allem der Bühnenprospekt von Argentomagus, der den klarsten Eindruck davon vermittelt, wie in römischer Zeit eine Bühnenfassade im Gebiet der Rauriker, Helvetier oder Sequaner ausgesehen haben könnte.

Summary

Compared to those of the classical theatres, the shape of the stage in the so-called «Gallo-Roman» theatre was significantly reduced. The theatres at Augst, Avenches and Mandeure are all examples that illustrate this, in that they had a lot of space for the cavea and rear entrances while the space reserved for the stage was quite restricted. In view of the design of the stages in the theatres at Alesia, Dalheim or Lousonna, we must consider the possibility that there was a podium built into the orchestra. Moreover, the theatre and the odeon at Vienne and Lyon had a range of sculptures that were intended to enhance the stage scenery. The more elaborate decorations of the theatres at Orange and Arles included several depictions attesting to the joint presence of the emperor and Dionysus. A series of mosaic floors help capture some of the scenic performances on a smaller stage. However, the backdrop at Argentomagus is the example that comes closest to the type of façade the Rauraci, Helvetii and Sequani would have enjoyed.

Le recueil édité en 2009 par Jean-Charles Moretti sur les «Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique» et la table ronde publiée en 2011 dans les Études de Lettres de l'Université de Lausanne sous le titre de «*Theatra et Spectacula*». Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité sont à l'origine des quelques réflexions qui sont présentées ici². Elles ont été ravivées par les récentes publications de Jean-Claude Golvin sur le théâtre romain et gallo-romain³. C'est donc autour des théâtres dits «gallo-romains» que je vais me concentrer et plus particulièrement autour de l'aménagement de leur scène réduite, de l'organisation qui faisait face aux spectateurs.

Résumé

La forme des scènes de théâtres dits «gallo-romains» est extrêmement réduite par rapport à celle des théâtres classiques. Les trois théâtres d'Augst, d'Avenches et de Mandeure sont exemplaires à ce titre, laissant une large place à la cavea et aux entrées latérales pour ne réserver qu'un espace restreint à leur scène. En considérant l'aménagement scénique des théâtres d'Alesia, de Dalheim ou de Lousonna, le phénomène d'une estrade en avancée dans l'orchestra doit être pris en compte. De même, les théâtres et l'odéon de Vienne et de Lyon apportent leur lot de sculptures destinées à rehausser le décor de scènes. À l'aide de la décoration plus élaborée des théâtres d'Orange et d'Arles, la présence conjointe de l'empereur et de Dionysos dans différentes manifestations est bien attestée. Quelques pavements de mosaïque aident quant à eux à saisir un peu du jeu de scène sur plateau court. C'est toutefois le fond de scène d'Argentomagus qui offre la vision la plus proche de ce que devait être l'effet de façade dont profitait le public rauraque, helvète ou séquan.

Riassunto

La forma dell'edificio scenico nei cosiddetti teatri «gallo-romani» è estremamente ridotta rispetto a quella del teatro classico. I tre teatri di Augst, Avenches e Mandeure mostrano in maniera esemplare queste circostanze: mentre alla cavea ed alle entrate laterali viene concesso molto spazio, ai rispettivi frontescena ne è riservato unicamente uno ristretto. Considerando la disposizione scenica dei teatri di Alesia, Dalheim o di Lousonna occorre tenere in conto la possibilità dell'esistenza di un podio nell'orchestra. Analogamente, i teatri e l'odeon di Vienna e Lione sono muniti di un programma scultoreo destinato a enfatizzare la decorazione dell'edificio scenico. Mediante l'elaborato ornamento dei teatri di Orange e di Arles è attestata la presenza giunta dell'imperatore e di Dioniso in diverse raffigurazioni. Alcuni pavimenti mosaicati aiutano da parte loro a comprendere il funzionamento delle vicende attoriali verificatesi su di un palcoscenico ridotto. È tuttavia infine il fondale dell'edificio scenico di Argentomagus ad offrire l'impressione più fedele dell'effetto che doveva suscitare una tale facciata sul pubblico rauracense, elvetico o sequano.

La scène gallo-romaine

Les théâtres gallo-romains s'étendent largement au nord de la Gaule et dans les Germanies⁴. Quelques-uns sont de

1 Professeur associé en archéologie des provinces romaines, Institut d'archéologie et des sciences de l'Antiquité (IASA), Faculté des Lettres, Université de Lausanne, Anthropole, CH-1015 Lausanne. michel.fuchs@unil.ch

2 Moretti 2009; Fuchs/Dubosson 2011.

3 Golvin 2013a; Golvin 2013b.

4 Dumasy 2011b, 211, carte de la fig. 1.

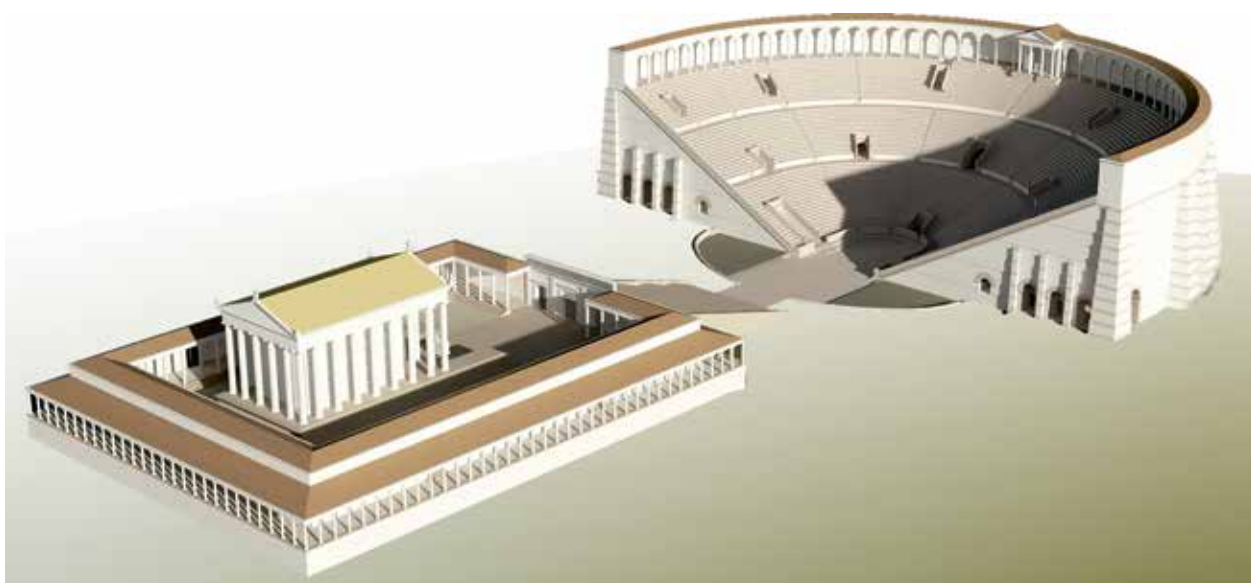


Fig. 1: Augusta Raurica/Augst (CH). Essai de restitution de l'ensemble monumental du théâtre et du temple du Schönbühl vers 200 après J.-C.

forme indéterminée et quelques autres de forme que l'on dira «classique» avec scène «gallo-romaine»⁵. Parmi ceux-ci, les théâtres d'Aventicum/Avenches (CH) et d'Augusta Raurica/Augst (CH) offrent la monumentalité du théâtre classique tout en y adaptant une scène qui n'a pas fini de nous interroger: une scène réduite répond à un choix, à des spectacles aussi bien qu'à des conditions de présentation, à un aspect fonctionnel autant qu'idéologique. Plutôt que de reprendre toutes les interprétations avancées jusqu'ici et présentées dans les ouvrages et articles mentionnés précédemment, je m'arrêterai à la question du décor de fond de scène sinon de front de scène que l'on peut s'attendre à avoir dans ce type de théâtre. Que ce soit à Avenches ou à Augst, la disproportion architecturale entre la partie de la *cavea* et celle consacrée à l'espace scénique est flagrante⁶: le dispositif est réduit au maximum par rapport à un aménagement comme celui du théâtre d'Arausio/Orange (F): les entrées latérales sont magnifiées alors que la zone réservée à la scène reste libre entre *orchestra* et bâtiment de scène, celui-ci se limitant à une salle de petites dimensions à Avenches et dont on peut douter de l'existence à Augst (fig. 1)⁷. L'axe central de chacun des deux théâtres est fortement marqué, largement ouvert à Augst sur le temple qui fait face à l'édifice de spectacle, rappelant le temple du Cigognier à Avenches et le projet architectural commun dans lequel s'insère le théâtre qui lui fait face⁸. Un tel dispositif, qui apparaît au

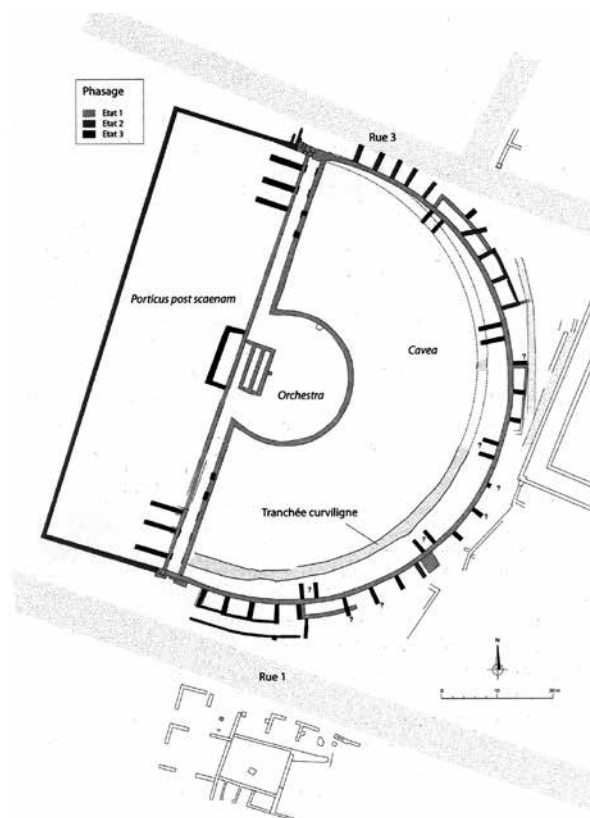


Fig. 2: Alesia/Alise-Sainte-Reine (F). Plan du théâtre et de ses différentes phases. Installation d'une estrade en avancée sur l'orchestra au I^{er} siècle, d'une porticus post scaenam dans la première moitié du II^e siècle et d'un bâtiment de scène dans la seconde moitié du II^e siècle.

5 Sur l'emploi abusif du terme gallo-romain, voir Marc 2014 et dans le cadre des théâtres de Gaule romaine, André 2011, 75.

6 Hufschmid 2012, 106 s.; 110 ss.; Hufschmid/Horisberger-Matter 2008, en part. 169 s.; 176; 187 s. fig. 7; 8; 10; 41; Matter 2009, 107–113; Hufschmid (à paraître); Castella 2015, 65 s.

7 Hufschmid 2012, 94; 113.

8 Hufschmid 2012, 106 avec fig. 98; 112 ss. avec fig. 103; 104; Hufschmid/Horisberger-Matter 2008, 190–193 fig. 44; Matter 2009, 170–177; Hufschmid/Terrapon 2014, 77 s.

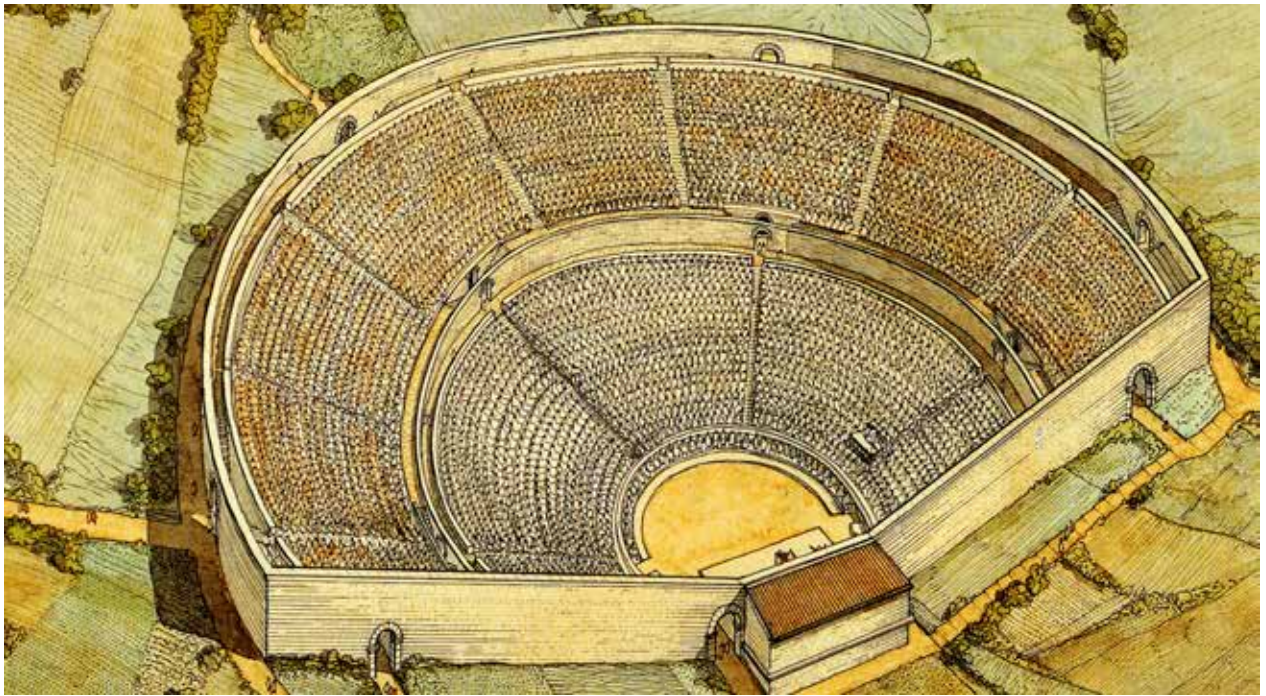


Fig. 3: Argentomagus/Saint-Marcel (F). Restitution du théâtre.

II^e siècle à Avenches, remonte au I^{er} siècle comme l'attestent les théâtres d'August et d'*Alesia*/Alise-Sainte-Reine (F)⁹. Celui-ci ajoute un indice important pour l'organisation de la scène: appuyée sur un mur dont l'élévation reste à discuter, la base d'une estrade, d'un plateau ou d'une plate-forme¹⁰ s'avance en direction de l'*orchestra*. La position est favorable à l'acoustique, laissant libre l'espace de l'*orchestra*, tout en ne permettant guère le développement d'un fond de scène où s'ouvriraient les trois portes classiques du théâtre antique. On notera l'aménagement d'une *porticus post scaenam* dans la première moitié du II^e siècle avant celui d'un bâtiment de scène dans la seconde moitié du même siècle (fig. 2). Les structures antérieures au théâtre font supposer, avec un long mur oblique en direction de l'axe du futur espace théâtral, l'existence d'un premier édifice qui serait à rapprocher de celui que Pierre André a restitué pour *Alba Augusta Helviorum*/Alba (F) à la fin du I^{er} siècle avant J.-C.¹¹ Érigé en bordure orientale du *vicus* antique, en contrebas du grand axe routier en direction de Pully (CH) et de *Viviscus*/Vevey (CH), le théâtre de *Lousonna*/Lausanne (CH) confirme quant à lui le maintien d'une estrade dans l'*orchestra*; elle finit par en occuper tout l'espace, s'appuyant contre un mur muni de contreforts et faisant terrasse en direction du lac¹². À *Ricciacum*/Dalheim (LUX), le théâtre est installé au bas du *vicus*, dans une pente qui a nécessité la construction de lourdes parties angulaires en appui et d'un dispositif de contreforts semi-circulaires important en bordure de la *cavea*¹³. Celle-ci s'agrémentait d'un rang de proédrie aux sièges sculptés à proximité de l'estrade. Un bâtiment de scène

barre le fond du plateau; les espaces latéraux sont limités à l'essentiel. L'idée que l'on peut se faire de Dalheim, toutes proportions gardées et avec quelques nuances de construction, est donnée par l'exemple d'*Argentomagus*/Saint-Marcel (F) (fig. 3). Plus proche d'Avenches et d'August par les espaces latéraux ouverts de chaque côté de la scène, le théâtre d'Aubigné-Racan (F) montre lui aussi une estrade et un bâtiment de scène. Faut-il y restituer trois portes comme le propose Jean-Claude Golvin pour le théâtre d'*Aquae Segetae*/Moingt (F)? Le dessin a l'avantage d'insister sur un aspect régulièrement rappelé quant à la fonction de ces théâtres dits «gallo-romains», celle de réunir une grande foule à l'occasion de fêtes religieuses, d'être souvent en relation directe ou tout au moins proche d'un sanctuaire, de permettre le développement de processions d'autorités politiques et religieuses¹⁴.

9 Eschbach/Freudiger/Meylan 2011, 36–39; Hufschmid 2012, 115 s.

10 Les trois termes sont donnés en commentaire du dispositif dans la perspective cavalière d'un théâtre de type gallo-romain: Bouley/Dumasy/Olivier 1989, 26.

11 André 2011, fig. 2.

12 Eschbach 2011, en part. 98–101 fig. 1; 2.

13 Voir la contribution de P. Henrich dans ce volume, p. 219 ss.

14 Golvin 2013a, 85 (*Aquae Segetae Segusiavorum*/Moingt [F]); 90 (*Argentomagus*/Saint-Marcel [F]); 91 (Aubigné-Racan [F]).



Fig. 4: Vienna/Vienne (Isère, F). Frise du théâtre reconstituée en couronnement de façade du pulpitum.

Le décor de front de scène gallo-romain

S'attardant sur les lieux de culte dans les édifices de spectacles gallo-romains, Dominique Tardy conclut sur l'existence d'effigies peintes ou sculptées dans les galeries essentiellement. Elle se demande si «la façade portiquée qui constitue l'élévation de quelques bâtiments de scène, qu'elle soit en applique, au théâtre d'*Argentomagus*/Saint-Marcel, ou libre, aux théâtres d'Eu, de *Verulamium*/St-Albans ou de Drevant, n'a pas été mise à contribution comme espace temporaire d'exposition de ces représentations»¹⁵. Les témoignages de la décoration de cette partie des théâtres gallo-romains sont trop peu nombreux. Les théâtres classiques de Gaule Narbonnaise ne fournissent eux-mêmes que peu d'éléments dans ce sens. Celui de *Vienna*/Vienne (F) est connu pour sa frise (fig. 4)¹⁶: elle était placée au-dessus d'une corniche à décor végétal et couronnait la façade du *pulpitum*. À côté d'une tête de Silène, qui signifie le monde du dieu du théâtre, taureaux, boucs, panthères autour d'un *skyphos*, lions, chevaux et chiens s'y succèdent. Aux animaux que l'on peut rattacher à Dionysos s'ajoutent des animaux de compagnie qui n'ont rien de bachique.

Le deuxième théâtre à fournir des éléments de décor sculpté en abondance est celui de *Lugdunum*/Lyon (F), accompagné par les fragments du décor de l'odéon adjacent. Publiés dans le deuxième tome du *Nouvel Espérandieu*, ce n'est

cependant que la consultation de la carte des localisations des principales découvertes en fin de volume qui permet de se faire une idée du nombre de fragments connus pour chacun des édifices¹⁷. La provenance exacte n'est pas précisée pour tous les fragments et l'étude du programme qu'ils reflètent reste à faire. L'essentiel des fragments issus de la zone de la scène est constitué d'éléments de statues dont une tête de Jupiter, des mains, des doigts, des pieds et d'autres parties de corps colossaux ou grandeur nature, des parties d'ailes, des bouts de plumes, trois casques attiques ayant appartenu à des statues d'Athéna ou de Mars sinon plutôt à un trophée peut-être installé entre odéon et théâtre. Des parties de troncs d'arbres sont à signaler de même que des éléments de frises, un fragment de candélabre avec griffons affrontés autour d'une cithare ou un Amour tenant des guirlandes (fig. 5,1). Notons enfin un sabot de chèvre grandeur nature, des pieds de capridés en relief et peut-être un

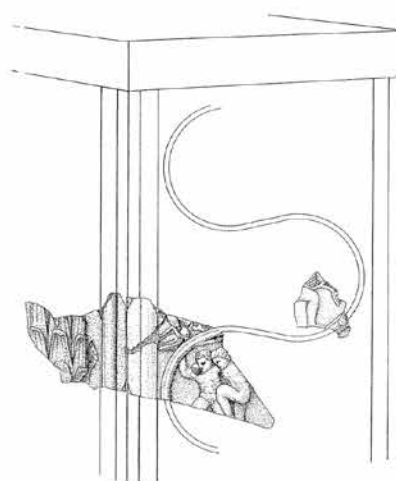
15 Tardy 2009, 181.

16 NEsp. I, Vienne (Isère), 2003, 192–196 pl. 260–263 n^{os} cat. 463–479; Rosso 2009, 106 s. fig. 13; 14.

17 NEsp. II, Lyon, 2006, 213: 97 n^{os} de découvertes pour le théâtre (sous chiffre III) et 34 n^{os} pour l'odéon (sous chiffre IV). Voir p. XXXI–XXXIII pour le passage en revue des découvertes majeures et leur localisation, fig. 18 pour le plan du théâtre avec l'emplacement des découvertes de sculptures (fouilles 1933–1944, plan à peine lisible).



Fig. 5,1: Lugdunum/Lyon (F). Bloc d'angle trouvé dans l'hyposcaenium du théâtre: frise avec Amour et guirlandes.



chien, motifs qui rejoignent ainsi la décoration du *pulpitum* de Vienne. La scène de l'odéon était elle aussi décorée de statues, comme le laissent entendre certains fragments découverts dans la zone, à mettre de préférence en relation avec le thiasse de Dionysos; le *pulpitum* était quant à lui décoré de pampres de vigne, de rinceaux peuplés de petits animaux et d'Amours vendangeurs (fig. 5,2). Une frise au cygne a été retrouvée dans la fosse du rideau de scène. L'ensemble est daté du début du règne d'Hadrien¹⁸.

Les décors les plus élaborés sont à chercher du côté d'*Arausio*/Orange (F) et d'*Arelate*/Arles (F). Ceux du front de scène d'Orange vont être prochainement publiés et ont eu droit à de premières réflexions de la part de Gilles Sauron¹⁹. J'en relèverai ici l'insistance sur la partie centrale du front de scène présentant une porte royale «curieusement disposée au fond d'une gigantesque abside», dans un aménagement typiquement augustéen. La statue colossale d'Auguste domine la porte (fig. 6). Des frises représentant une amazonomachie, un cortège dionysiaque, des Victoires et des Centaures agrémentent les différents niveaux de la scène. Celle des Centaures ornait le niveau intermédiaire au centre du front de scène. Comme l'a démontré G. Sauron, ceux-ci participent à une procession convergeant vers l'axe du front de scène, au-dessus de la porte royale. Ils incarnent «la domestication des forces brutales ou anarchiques associées à Dionysos». Les Victoires se dirigeaient elles aussi vers ce centre, sur leurs biges, décor à mettre en relation avec la restauration du temple d'Apollon sur le Palatin et donc la suprématie d'Auguste sur l'Empire naissant. Les Centaures, hybrides entre l'homme et le cheval, font le lien entre le monstrueux et l'humain et signifient le retour à la stabilité du monde. Le théâtre d'Arles a lui aussi bénéficié d'études de G. Sauron, précédées de l'approche de Pierre Gros et suivies d'une relecture du décor sculpté par Cécile Carrier²⁰. Le théâtre était agrémenté non seulement d'autels liés à Apollon et aux signes du début de l'époque impériale sous



Fig. 5,2: Lugdunum/Lyon (F). Pulpitum (?) de l'odéon, élément d'architecture décoré d'Amours vendangeurs.

Auguste, mais aussi de trois statues, dont la statue colossale d'Auguste (3,20 m) créée dès le départ pour orner la niche surmontant la porte royale qui était ouverte au fond d'une abside (fig. 7). La statue d'Auguste était certainement en-

18 NEsp. II, Lyon, 2006, 124-127 n° cat. 362.

19 Sauron 2004.

20 Sauron 1991; Gros 1987; Carrier 2005.

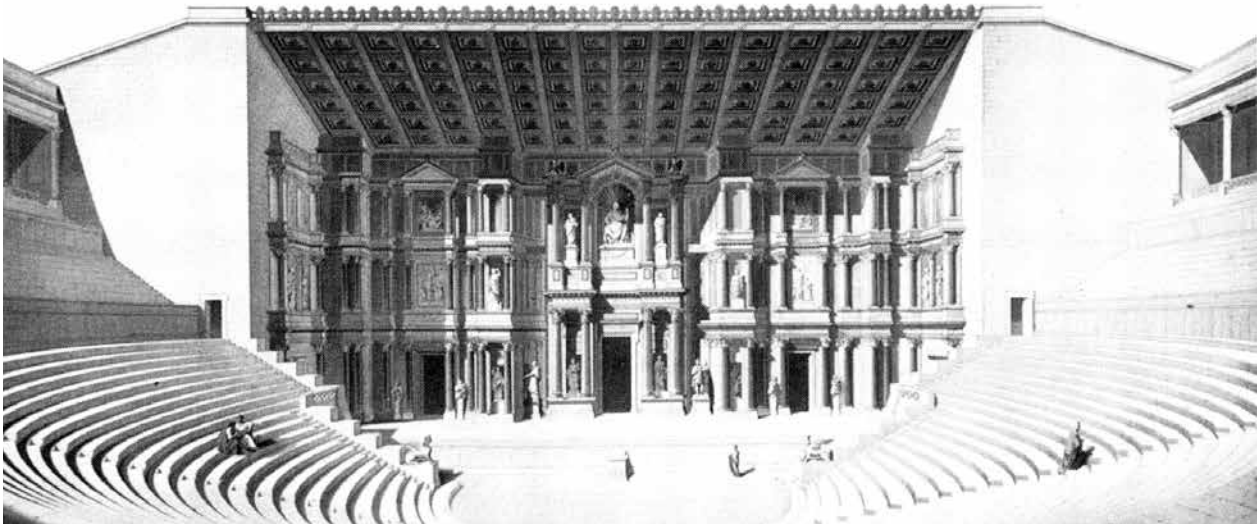


Fig. 6: Arausio/Orange (F). Théâtre, restitution de la frons scaenae.



Fig. 7: Arelate/Arles (F). Théâtre, statue colossale d'Auguste qui devait orner la niche centrale du mur de scène.

tourée de la statue de Vénus *Victrix*, la «Vénus d'Arles», et de la statue de Vénus *Genetrix* dans un programme à l'éloge de la dynastie impériale, de ses divinités protectrices, de l'Âge d'Or apollinien, de la paix et de l'abondance retrouvées, du culte voué au *Genius Augusti*. Le *Princeps* est devenu l'intermédiaire entre les hommes et les dieux.

Un tel discours n'est-il pas dès lors à transposer d'une manière ou d'une autre sur les façades de scène des théâtres dits «gallo-romains» et plus fortement encore sur les théâtres de type classique avec scène gallo-romaine du classement de Françoise Dumasy? Georg Matter a souligné l'importance de l'axe entre théâtre et temple du Cigognier à Avenches, composante majeure de la zone des sanctuaires dont la *porticus in summa cavea* permettait d'embrasser l'ensemble jusqu'à l'amphithéâtre (fig. 8)²¹. Faut-il imaginer un mur de scène aussi haut au-dessus de l'estrade, quelle que soit la version choisie, comme l'a proposé G. Matter? Selon nous, le mur était sans aucun doute décoré, sous forme peinte ou stucquée. Quand bien même rien n'atteste un tel décor à Avenches, il n'est pas sans intérêt de rappeler ici la description de la *scaena*, de «l'architecture de scène» du petit théâtre de Tralles/Aydın (TR) par Vitruve, exécutée par le peintre Apatourios d'Alabanda en Carie: «Il y avait fait des colonnes, des statues, des centaures soutenant des entablements, les toitures en rotonde d'édifices à coupoles, des angles de fronton formant saillie, des larmiers ornés de ces têtes de lion qui n'ont d'autre fonction que d'évacuer les eaux des toits, et, en outre, au-dessus de tout cela, rien de moins qu'un

21 Matter 2009, 152; 177 fig. 146; 160A; Bridel/Matter 2008, 56 s.

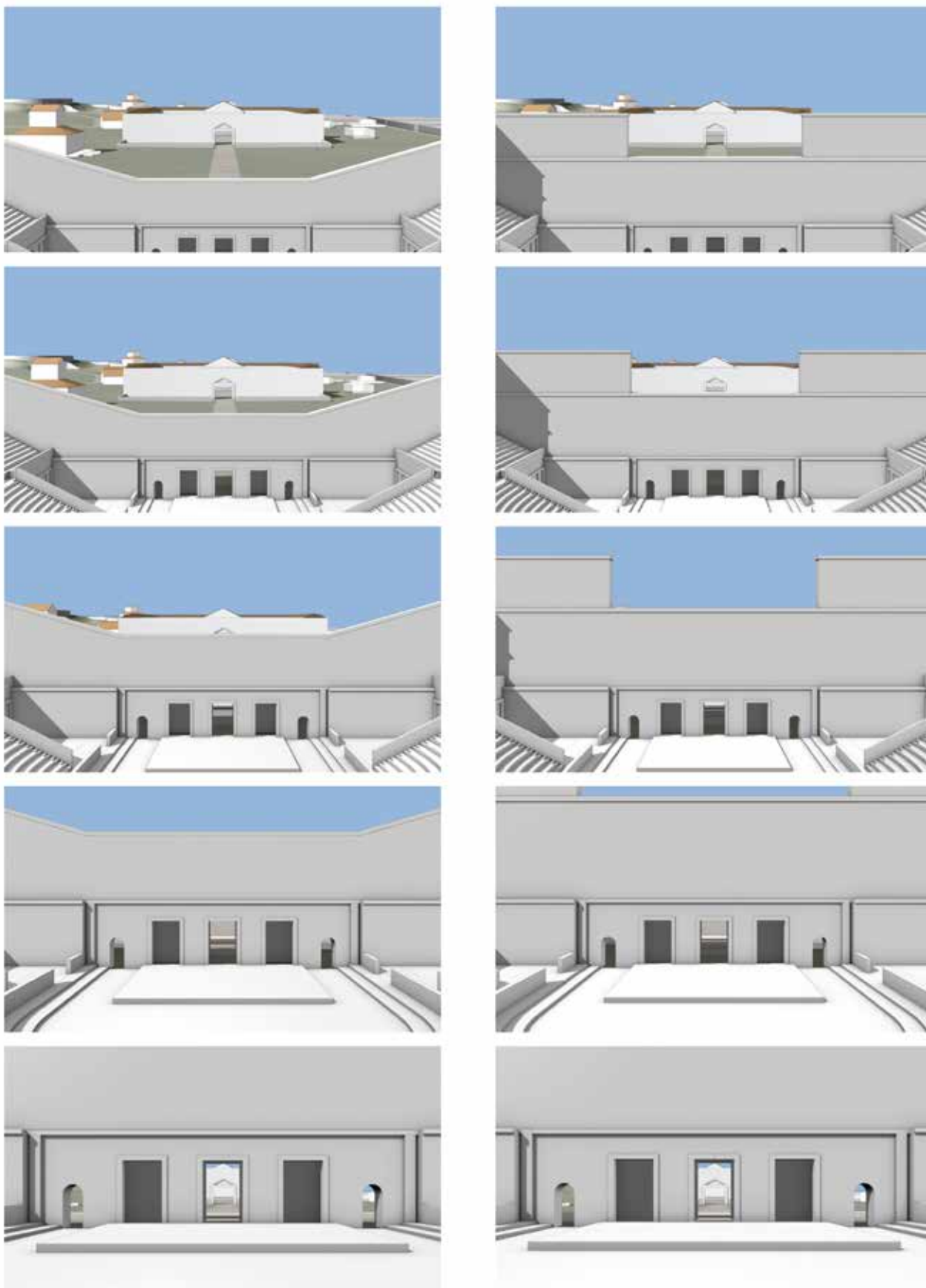


Fig. 8: Aventicum/Avenches (CH). Théâtre. Différentes visions en direction de la frons scaenae et du sanctuaire du Cigognier depuis l'axe central de la cavea.

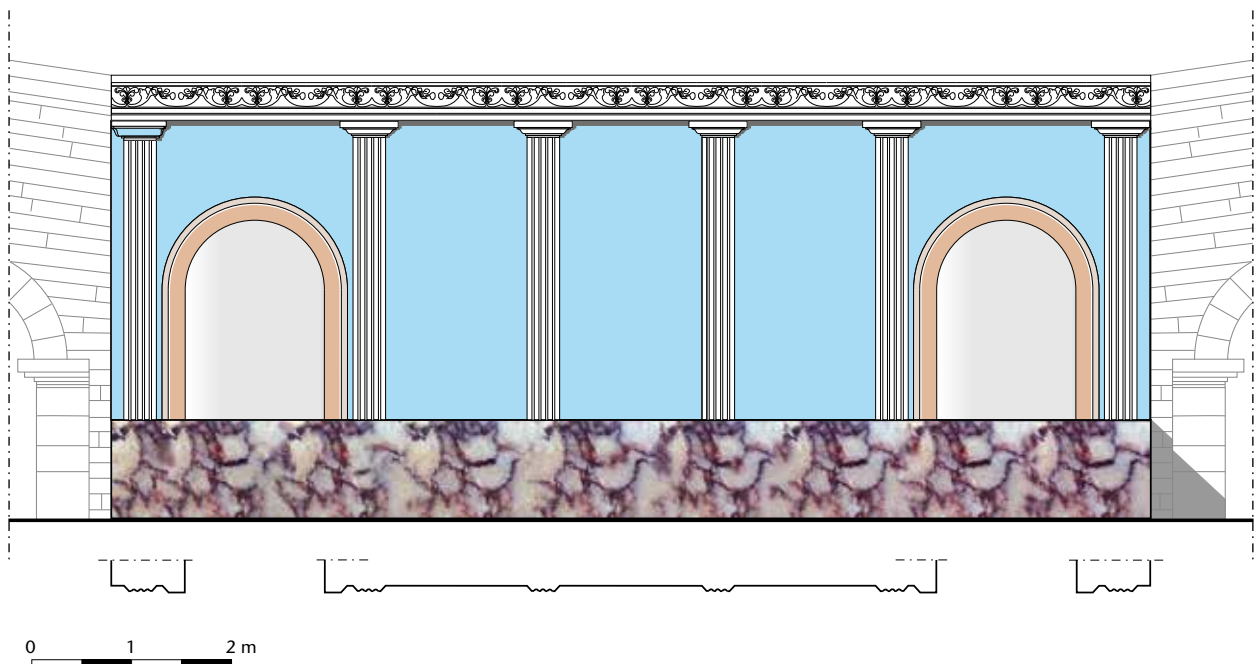


Fig. 9: Argentomagus/Saint-Marcel (F). Théâtre. Restitution du décor de la frons pulpiti en placages de pavonazzetto et de la frons scaenae en peinture à fond bleu et stuc.

couronnement de scène où l'on voyait d'autres coupoles, des parvis de temples, des demi-frontons et tout le décor d'un toit, peint avec un grand luxe de couleurs»²². Il s'agit certes d'un décor qui se rapproche des peintures de II^e style pompéien et dont l'auteur, inconnu par ailleurs, aurait vécu au I^{er} siècle av. J.-C., s'inspirant des peintures contemporaines, mais n'oublions pas la constante référence aux décors de fronts de scène dans l'art pariétal romain, avec une recrudescence des perspectives architecturées dans la seconde moitié du II^e et au début du III^e siècle, particulièrement dans le cadre de bâtiments publics²³. Sans qu'il soit possible de parler de luxe, trois théâtres des Gaules ont livré des fragments d'enduits peints: le mur de façade du *post-scaenium* de l'édifice de spectacle de *Derventum*/Drevant (F), qui a dû fonctionner comme *frons scaenae*, était enduit de bleu-gris bordé d'une bande blanche et d'un bandeau rouge; le théâtre de *Germanicomagus*/Saint-Cybardeaux (F) a vu sa première scène de petites dimensions peinte de couleurs bleues, blanches, rouges, vertes et jaunes et son mur de scène recouvert d'enduits peints tout comme les murs latéraux du *proscenium*, lui-même rehaussé de panneaux gris et de bandes bleues, brunes et rouges²⁴. Des recherches plus poussées ont été menées autour du décor de scène du théâtre d'*Argentomagus*/Saint-Marcel (F)²⁵: de nombreux fragments étaient tombés à peu de distance du mur de la *frons scaenae*, présentant des cannelures stuquées et des peintures essentiellement blanchâtres. Se basant sur la réduction de la largeur de la scène (entre 10 et 15 m), F. Dumasy estime que le mur de scène ne devait pas être percé de trois ouvertures comme dans le théâtre grec puis romain clas-

sique, mais de deux seulement, ce qui serait «l'une des innovations de la scène gallo-romaine»²⁶. Le décor recueilli dans la bande fouillée au pied du mur de scène d'*Argentomagus* a été analysé et a conduit à une restitution où la couleur bleue est dominante: c'est elle qui couvre les surfaces entre les pilastres en stuc cannelés, la couleur blanche des fragments s'étant révélée être du bleu complètement érodé. Le bleu présent dans les édifices de Drevant et de Saint-Cybardeaux remplissait vraisemblablement la même fonction. Disposer un fond bleu laisse entendre un usage particulier, à titre de champ sur lequel vont se détacher des figures comme des Muses à *Noviomagus Lexoviorum*/Lisieux (F) ou Adonis mourant à Boulton-sur-Suippe (F) au début du III^e siècle après J.-C.²⁷ F. Dumasy explique la présence de la

22 Vitruv. 7,5,5 dans la traduction de Bernard Liou et Michel Zuingherd aux éditions des Belles Lettres, Paris 1995; voir le commentaire de Marie-Thérèse Cam aux notes 1–11 et 144–147. Le passage est commenté par Dumasy 2011a, 280. Sur le décor de théâtre chez Vitruve, voir Saliou 2009, 74–76.

23 Fuchs 2003, en part. 654 s.; voir aussi Ling 1991, 178 s., parlant d'un retour au IV^e style pompéien à cette période sous une autre forme, d'un rappel des peintures néro-flaviennes qui justement font référence au II^e style en le transformant.

24 Dumasy 2011a, 284.

25 Dumasy 2000, 204–211; 238–240; Dumasy 2011a, 285–297.

26 Dumasy 2011a, 287; Dumasy 2007, 458.

27 *Noviomagus Lexoviorum*/Lisieux (F): Barbet 2008, 268–271; Boulton-sur-Suippe (F): Barbet 2008, 279 s. fig. 434; 435; renvois utilisés par Dumasy 2011a, 289.

dominante bleue comme étant l'évocation de «l'espace aéré devant lequel évolue l'acteur de pantomimes ou de mimes»²⁸. Deux portes s'ouvriraient donc dans cette *frons scaenae* bleue rythmée par des pilastres cannelés blancs, portes éclairées par le *postscaenium* et qui devaient être fermées par des tentures²⁹. Un placage de marbre en *pavonazzetto* recouvrait vraisemblablement la *frons pulpiti*, autrement dit le mur soutenant le plancher de la scène, haut d'1 m. Le décor qui s'en dégagerait serait à dater sous les Sévères, entre 200 et 230 après J.-C. et n'offrirait qu'un seul niveau fermé par une corniche végétalisée en saillie (fig. 9). Si aucune figure n'apparaît sur le fond bleu, c'est que l'acteur remplace le héros de la mythologie, d'autant plus s'il est comédien dans les pantomimes et les mimes tels qu'ils se développent dans les Gaules aux II^e et III^e siècles. En conclusion, F. Dumasy relève le fait que les théâtres des chefs-lieux ou des colonies ont droit à une architecture plaquée de marbre, à des statues et à des bas-reliefs glorifiant la geste impériale; la mosaïque de verre rehausse l'éclat de ces réalisations. Pour les théâtres d'agglomérations secondaires, la règle serait à la peinture et à des solutions proches de celle restituée pour le théâtre d'*Argentomagus*.

Fonds de scènes à Avenches, Mandeure et Augst

Tout en tenant compte de leur dispersion à époque tardive, des fragments de plaques et d'éléments de calcaire, certains figurés, de même que quelques échantillons de marbre ont été retrouvés non loin du *proscenium* du théâtre d'Avenches³⁰. Même hypothétique, une attribution de certains de ces éléments au revêtement de la scène ne peut être exclue. Des tesselles de verre ont été découvertes dans l'espace nord-ouest du même théâtre. Seraient-elles à restituer sur un décor de fontaine, place habituelle pour le genre de mosaïque qu'elles dénotent, et faut-il alors songer à la niche placée dans l'axe du théâtre au bas de la *cavea*, là où l'on a longtemps voulu restituer une fontaine? Georg Matter a mis sérieusement en doute cette interprétation et privilégie la solution d'un sanctuaire à cet endroit, comme dans le cas du théâtre de Vendeuil-Caply (Oise, F) ou d'Augst³¹. L'intégration de tesselles de verre dans la décoration théâtrale n'est pas un non-sens si l'on se réfère à l'interprétation proposée par Henri Lavagne du texte de Pline l'Ancien (Histoire Naturelle 36, 114) décrivant le théâtre de Scaurus érigé en 58 avant J.-C.: sa scène comportait trois étages, celui du bas revêtu «de marbre, le milieu de verre (*vitro*) ... le haut de bois doré», la partie médiane étant en fait recouverte d'une mosaïque de tesselles en verre³². Il ne s'agit pas ici de faire une règle de cet aménagement à qui son caractère sans doute exceptionnel a valu d'être mentionné plus d'un siècle plus tard par l'encyclopédiste; ce qu'il importe de retenir, c'est le fait qu'une telle décoration ait existé dans le cadre

d'un théâtre bien avant la généralisation des tesselles en verre pour les décors de fontaines, de nymphées et de thermes. Cependant, dans le cas d'Avenches, les tesselles de verre ont été retrouvées dans le secteur de l'ambulacre, de l'*aditus* (un exemplaire), de l'*orchestra* (trois exemplaires) et plus largement à l'extérieur de l'édifice, dans son angle nord-ouest³³. Les mosaïques pariétales auraient-elles alors de préférence agrémenté les couloirs où passaient les notables³⁴? N'oublions toutefois pas le cas des niches rehaussées de tesselles de verre sur les murs de scène des théâtres d'*Arausio*/Orange (F) et de *Vasio*/Vaison-la-Romaine (F)³⁵, n'empêchant dès lors pas d'envisager de tels aménagements, sinon sur le mur de scène lui-même, du moins dans ses abords. L'idée d'une fontaine dans la niche centrale au sud de l'*orchestra* est certes à abandonner, mais on ne peut nier la découverte dans le théâtre de deux tuyaux en bronze et d'un élément de pompe en bronze; celui-ci a été trouvé à l'est de la *cavea*³⁶. Comme il s'agit de trouvailles anciennes, leur insertion dans un contexte stratigraphique clair n'est plus possible; elles peuvent finalement tout aussi bien correspondre à un réemploi tardif qu'à une conduite utilisée sur place durant le Haut-Empire. Le matériau utilisé invite à une datation haute; il n'est donc pas totalement exclu que ces éléments soient en relation avec une sortie d'eau aux entrées ou aux abords du théâtre. Si un décor usant de tesselles de verre est à notre avis assuré dans le cadre du théâtre d'Avenches, son emplacement exact reste quant à lui indéterminé. Relevons enfin l'axe privilégié dont pouvaient jouir les membres éminents de la colonie d'Avenches et leurs invités au niveau de la proédrie du théâtre, si l'on en croit les restitutions proposées par G. Matter (cf. fig. 8), donnant sur la façade du temple du Cigognier voire plutôt sur la grande place intermédiaire, certainement ornée de statues et autres décors sculptés³⁷.

Sans entrer dans le détail de l'histoire complexe du théâtre de Mandeure dont s'occupent activement Séverine

28 Dumasy 2011a, 294.

29 Deux portes sont attestées pour les théâtres d'*Augusta Ambianorum*/Eu (F), de *Sanxay* (F) et de *Verulamium*/St Albans (GB), ainsi que dans le dispositif de scène de l'édifice de *Derventum*/Drevant (F): Dumasy 2000, 239 s., fig. 206 et 226; Dumasy 2011a, 296 s.

30 Matter 2009, 128–130, en part. note 762, fig. 131; 133.

31 Matter 2009, 81–84; Dumasy 2011a, 284; Hufschmid 2012, 93; 110. À propos des tesselles en verre du théâtre avenchois, voir Matter 2009, 131 s. fig. 134; 135.

32 Lavagne 1992, 241. Selon Henri Lavagne, le décor en verre du théâtre de Scaurus était posé sur des panneaux en bois amovibles.

33 En raison des circonstances de fouilles, cet angle est celui qui a livré le plus de matériel lithique, éléments de placages, inscriptions et autres, voir Matter 2009, fig. 128; 131; 133; 136.

34 Dumasy 2011a, 283.

35 Lavagne 1992, 241; Matter 2009, 132 note 784; 785.

36 Matter 2009, 84.

37 Voir la nouvelle reconstitution élaborée par Thomas Hufschmid: Hufschmid (à paraître); Hufschmid 2014, 232 s. fig. 18; 19; Castella 2015, 65.

Blin et Jean-Yves Marc³⁸, soulignons ici qu'il est le troisième théâtre du type classique à scène gallo-romaine que retient Françoise Dumasy et qu'il s'insère en bordure d'un plateau³⁹. À ce jour, à ma connaissance, aucun élément ne permet d'envisager l'aménagement de l'espace scénique qui, si l'on tient compte des premiers rangs de proédrie, ne dépasse pas les 12 m. Comme à Avenches, le théâtre et sa *cavea* seraient donc mis dans une relation privilégiée avec le sanctuaire qui lui fait face, sans que l'axe soit, lui, renforcé. Dans la dernière proposition de restitution du théâtre d'Augst publiée par Thomas Hufschmid, l'ouverture du mur de scène est assumée⁴⁰: celui-ci serait même totalement absent en tant que tel devant l'*orchestra*. Si un tel aménagement n'empêche aucunement l'installation d'une estrade voire d'un bâtiment de scène en structure légère, le projet architectural serait donc clairement défini comme étant la volonté de mettre en relation forte le théâtre et le temple qui lui fait face. C'est finalement lui qui fait office de front de scène avec son escalier monumental⁴¹.

De l'habitat à la scène publique

D'Argentomagus à Aphrodisias (TR), le mur de scène est, selon le mot de Dominique Tardy cité plus haut, une «façade portiquée», un jeu de colonnes en saillie ou non, un espace qui, dans les théâtres classiques, est surchargé de symboles, exposant des œuvres de manière hiérarchisée en un écran montrant les images du nouvel ordre du monde sous l'Empire dans un contexte précis⁴². Pour tenter d'aller plus avant sur le genre de décor que pourraient avoir les murs de scènes gallo-romains et aborder ainsi la signification de leur aménagement libre ou non, il me semble bon de poursuivre la réflexion lancée récemment par Robert Beacham. Celui-ci démontre que l'espace intérieur des maisons et des *villae* campaniennes est un reflet de l'espace théâtral, pas seulement dans ses choix picturaux et la représentation des tableaux et des motifs sous forme de *frons scaenae*, mais aussi dans la succession des espaces, *fauces*, *atrium*, *tablinum*, péristyle⁴³. L'axe de la maison revêt une importance capitale et il conduit vers le jardin entouré de portiques, dans le monde de Dionysos, des scènes de chasse et de la nature domestiquée. Il n'est pas possible ici d'explorer en profondeur cette voie en comparant maisons, *villae* et monuments du spectacle de la région couverte par les théâtres de type «gallo-romain». Retenons une organisation qui diffère pour beaucoup des exemples campaniens, ne présentant que très peu sinon pas de *fauces*, pas d'*atrium*, excepté dans quelques hautes demeures, mais laissant une grande place aux cours, jardins et péristyles, comme dans la Maison des dieux Océans à Saint-Romain-en-Gal (F)⁴⁴. Les colonnes alliées à l'effet luxueux et représentatif des portiques sont partout présentes⁴⁵, jusque dans le décor peint le plus souvent rencontré dans les Gaules et les Germanies: la succession de pan-



Fig. 10: Grannum/Grand (F). Mosaïque de la «Basilique». Tableau figuré central avec deux comédiens jouant le *Phasma* de Ménandre.

neaux et d'interpanneaux en zone médiane des parois. Les interpanneaux, étroits comme des supports, soutiennent le discours iconographique. Par ailleurs, les quelques scènes de théâtre représentées en Gaule et en Germanie privilégient le jeu des acteurs, leur rapport à la pièce jouée et non au décor dans lequel elles s'insèrent. Celui-ci est résumé à l'essentiel et il n'est pas sans intérêt de noter que l'une des scènes du genre bien connue, posée au milieu du grand espace basilical de Grannum/Grand (F), se déroule précisément sur fond d'architectures dans la seconde moitié du II^e siècle après J.-C. (fig. 10). La scène est vraisemblablement tirée de la pièce du «Fantôme» (*to Phasma*) de Ménandre, illustrée sur une mosaïque de Mytilène⁴⁶. Outre la disposi-

38 Blin/Marc 2011; voir aussi la contribution de S. Blin et J.-Y. Marc dans ce volume, p. 205 ss.

39 Dumasy 2011b, 211 fig. 1, précision apportée aux plans de Dumasy 1989, 49; 51; voir Golvin 2013a, 84–86.

40 Hufschmid 2011, 284 fig. 10; Hufschmid 2012, 107; 110–113; voir aussi la contribution de Th. Hufschmid dans ce volume, p. 175 ss.

41 Dumasy 2011b, 197; Hufschmid 2012, 114.

42 Voir Rosso 2009, en part. 93 s.

43 Beacham 2013, voir en part. 369 (trad. libre): «ma thèse est que la maison romaine poursuit continuellement une expérience analogue à celle mise en œuvre par le théâtre».

44 Desbat et al. 1994.

45 Voir Bedon 2001–2002, en part. V. Brunet-Gaston, L'ornementation architecturale urbaine dans le nord-ouest de la Gaule, 89–101.

46 Darmon 2006.



Fig. 11: Pompéi (I). Maison des tableautins théâtraux (I 6,11), atrium. Scène de comédie avec le vieux serviteur dévoué et un couple d'amoureux.

tion des personnages et du décor sur un fond noir, retenons ici la bordure géométrique dans laquelle prend place la mosaïque de Grand et son encadrement entouré lui-même d'un décor géométrique rehaussé de motifs végétaux. Aux

angles du tableau central où se joue la pièce de Ménandre, des animaux se poursuivent, dont un chien, représentation qui rejoint finalement la frise de couronnement du *pulpitum* de Vienna/Vienne (F). Le choix de représenter des



Fig. 12: Aventicum/Avenches (CH). Insula 33, salle centrale. Scène théâtrale sur fond noir.

scènes de théâtre dans des tableaux est issu d'une longue tradition, qui remonte au moins à l'époque hellénistique comme le donnent à voir les deux tableaux en *opus vermiculatum* de Pompéi (I) conservés à Naples (I) et signés par Dioscouridès de Samos⁴⁷. Ils montrent des scènes de comédie, que l'on retrouve dans des tableaux d'Herculaneum (I) ou de Pompéi, dans la Maison des Dioscures (VI 9,6) ou dans l'*atrium* aux parois bleues de la Maison aux tableaux théâtraux de Pompéi (I 6,11)⁴⁸. Le mobilier se résume aux éléments essentiels à la scène jouée; le fond du décor est celui d'un podium sur lequel évoluent les acteurs (fig. 11), un mur nu dans lequel s'ouvre une porte dans l'un des cas. Plutôt qu'à la représentation de personnages de la mythologie intégrés à des architectures, avec portes, effets de niches et entablements, comme sur une peinture de *Narbo*/Narbonne (F)⁴⁹, c'est à ce type de représentation théâtrale que font référence les exemples gaulois et germaniques.

Une mosaïque à scène théâtrale d'Avenches, malheureusement très fragmentaire et issue d'une fouille ancienne, révèle un tableau à fond noir à l'exemple de Grand (fig. 12). Elle figurait au centre d'une grande salle à hypocauste, dans un encadrement géométrique. La pièce elle-même était placée au milieu de plusieurs pièces pavées de mosaïques de l'*insula* 33 de la ville antique⁵⁰. On a voulu voir dans le bâtiment la *schola* des Nautes d'Avenches, bien connue par son inscription; ce serait plutôt l'édifice isolé de type basilical qui jouxte le quartier qui remplirait cet office⁵¹. Les dimensions imposantes de la salle laissent toutefois entendre une fonction particulière de l'*insula*, prête à accueillir un public nombreux. Deux autres pavements d'*Aquae Sextiae*/Aix-en-Provence (F) et de *Vesontio*/Besançon (F), datés vers le milieu du II^e siècle pour le premier et entre fin du II^e et début du III^e siècle comme le pavement d'Avenches pour le second, présentent des scènes théâtrales dans un encadrement géométrique. On notera là l'étrange sol sur lequel re-

posent les acteurs: un sol de terre dans le premier cas, du moins tel qu'il figure sur le dessin conservé, et adoptant une couleur verte, garni de plantes dans le second (fig. 13)⁵². De telles représentations de sol seraient-elles à mettre en relation avec une situation locale en bordure d'*orchestra*?

La scène gallo-romaine à l'aune de l'Empire

La piste du rapprochement entre théâtre et maisons privées n'est pas suffisamment explorée dans ce cadre pour aboutir à des conclusions aussi probantes que celles de Robert Beacham. Il me semble toutefois déceler un discours commun en Gaule et en Germanie, du point de vue architectural, qui est celui d'une ouverture donnée sur la cour, sur le jardin, sur le jeu des colonnes, dans l'un comme dans l'autre cas. S'il y a jeu théâtral, l'accent est mis sur l'acteur et son costume, à l'exemple de la statuette votive de DO-VECVS d'Avenches, sur la danse et la pantomime, à ce que laisseraient croire les statues de danseuses d'Arles⁵³. Faut-il en conclure que la *frons scaenae* du théâtre dit «gallo-romain» se différencierait totalement, par la sobriété de son traitement, de celles de tout le reste de l'Empire romain, de cette «structure à colonnade *par excellence* (en français dans le texte)» selon R. Beacham⁵⁴, structure chargée de statues et de frises sculptées à tous les étages⁵⁵? Certes, on ne mettra pas sur pied d'égalité la scène d'*Argentomagus* et celles d'Arles, d'Orange ou de Vaison-la-Romaine⁵⁶. Pourtant, devant le théâtre cultuel de *Thugga*/Dougga en Tunisie, la situation n'est pas très éloignée de celle de certains théâtres des Gaules et des Germanies: un espace plat et dallé précède une *frons scaenae* à deux étages avec colonnes corinthiennes restituées sur piédestaux en avancée sur le mur du

47 Golvin 2013a, 4; 10; Borriello et al. 1986, 29; 116 s. n° cat. 1; 2.

48 Cerulli Irelli et al. 1993, I, pl. 8; II, 23–25 n° cat. 15; Savarese 2007, 84–87 (une peinture est faussement attribuée à la Maison des tableaux théâtraux à Pompéi [I] alors qu'elle provient d'Herculaneum [I]; voir Pisani Sartorio 2010, 229–231 fig. 16–18).

49 Barbet 2008, 119; 264 fig. 411.

50 Rebetez 1997, 32 s.; Delbarre-Bärttschi/Bossert 2006, 21 s. fig. 14; 15.

51 Goffaux 2010, en part. 9–14.

52 *Aquae Sextiae*/Aix-en-Provence (F): Lavagne 2000, n° 787 pl. LXX-VI (la scène représentée serait tirée des *Adelphes* de Térence, acte II). *Vesontio*/Besançon (F): Darmon 2006, 99 fig. 49; 50.

53 Sur Dovecus, voir Fuchs 2011, 350 s. fig. 2. Sur la pantomime à l'époque impériale en Gaule, voir Dumasy 2011b, 213 s. Les «danseuses» d'Arles sont en fait des figures volantes de divinités célestes comme les *Horae*: Rosso 2009, 116 s. fig. 18; 19.

54 Beacham 2013, 374.

55 Voir le cas exemplaire du mur de scène et du *pulpitum* du théâtre de Pergé (TR): Alanyalı 2007, en part. fig. 2; Golvin 2013a, 124.

56 Golvin 2013a, 74 s.

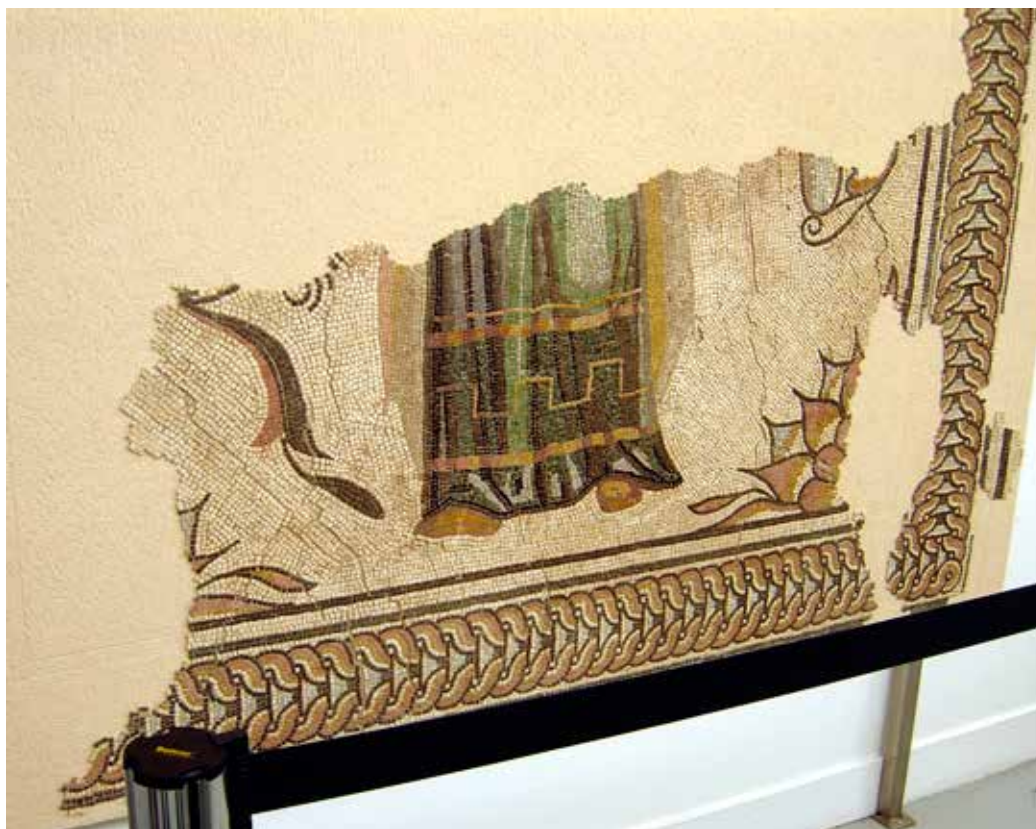


Fig. 13: Vesontio/Besançon (F). Fouilles du Palais de Justice, personnage en costume théâtral.

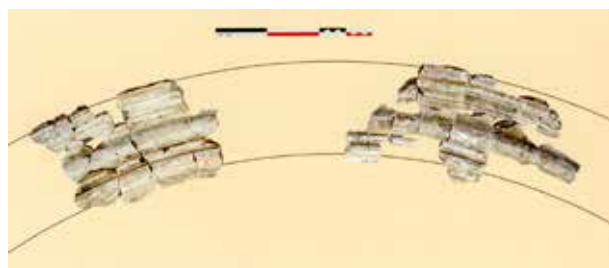


Fig. 14: Argentomagus/Saint-Marcel (F). Sanctuaire des Mersans, portique entre temple 1 et temple 2. Arcade de stuc.

fond; trois niches à arcade sont ouvertes entre les six colonnes de chaque étage, plus grandes au niveau inférieur et surmontées de trois frontons au niveau supérieur⁵⁷. Un tel dispositif permet effectivement de placer des statues à l'intérieur des niches, ce qui ne semble guère envisageable sur des murs de scène du type d'*Argentomagus*. N'oublions pas l'usage du stuc dont fait d'ailleurs foi la peinture de scène de Saint-Marcel. Le décor se rapproche ainsi de la solution envisagée dans la maison au Grand Péristyle d'*Aregenua/Vieux* (F) où se mêlent peinture et stuc dans une pièce chauffée qui aurait comporté une niche avec un grand personnage (*Attis*?) stuqué, à moins que celui-ci n'ait occupé

le centre d'un plafond voûté⁵⁸. Des arcades stuquées en paroi sont attestées entre fin du III^e et début du IV^e siècle à *Augustodunum/Autun* (F)⁵⁹. Mieux encore, le portique qui fait séparation entre deux sanctuaires indigènes à *Argentomagus* avait son mur garni de stuc formant arcade au III^e siècle, à la même période que la *frons scaenae* du théâtre (fig. 14)⁶⁰. Celle-ci se serait-elle donc finalement limitée à un seul étage comme le propose le dessin de restitution de Françoise Dumasy (cf. fig. 9) ou ne faut-il pas envisager un second étage à l'exemple de Dougga ou de la restitution du mur de scène de *Aquae Segetae/Moingt* (F) dessiné par Jean-Claude Golvin⁶¹? Les fragments tombés au pied du front de scène d'*Argentomagus* n'impliquent pas qu'ils proviennent directement du bas du mur qui les surmonte mais peuvent tout aussi bien être issus de parties plus hautes; le bleu qui les caractérise est quant à lui typique du traitement des zones supérieures d'un décor, favorisant l'élévation du regard et l'idée de jours entre les pilastres, d'autant plus dès la fin du II^e siècle

57 Golvin 2013a, 103 s., plan et dessin de restitution p. 103.

58 Boislève 2012, en part. 145.

59 Boislève 2010.

60 Fauduet/Flécher 2012, 228 s. fig. 8.

61 Golvin 2013a, 85; Golvin 2013b, 46.



Fig. 15: Narbo Martius/Narbonne (F). Clos de la Lombarde, maison à Portiques, pièce K. Génie et Victoire entourés d'architectures en trompe-l'œil.

après J.-C., durant cette période d'archaïsmes. Une deuxième série d'arcades est donc, à notre avis, envisageable à l'étage, arcades bordées par un bandeau rouge⁶² et qui surmontaient plutôt des baies de fenêtres au vu de leur encadrement formant un angle à 130°, peu propice à l'ouverture d'une porte⁶³. L'étage inférieur quant à lui se parerait volontiers de vert, suivant les préceptes de Vitruve⁶⁴ recommandant de garnir l'espace entre les colonnes de verdure, évoquant l'air et clarifiant la vision, cette verdure que l'on retrouve aux pieds des acteurs sur les pseudo-*emblemata* d'Aix-en-Provence et de Besançon; c'est sur des fonds verts que se développent les architectures en trompe-l'œil de la salle au Génie de la maison à Portiques du Clos de la Lombarde à *Narbo Martius*/Narbonne (F), dans la seconde moitié du II^e siècle (fig. 15)⁶⁵. L'espace restreint de la scène «gallo-romaine» n'empêche par ailleurs pas d'y placer trois portes, à l'exemple du théâtre d'Avenches où elles sont attestées sur une longueur d'une douzaine de mètres⁶⁶. La raison du choix de deux portes de certains théâtres comme celui d'*Argentomagus* est à chercher ailleurs, dans une réalisation architecturale répondant à une volonté scénique: le

développement de la danse n'est-il pas dès lors à prendre en compte, tout comme celui de la pantomime réservée à un acteur seul au départ, mis en évidence sur un fond de panneaux amovibles ou non?

Reste que le décor de front de scène joue encore et toujours sur l'effet de colonnade. Celui-ci donne à l'espace public toute sa dignité, il l'agrandit, communique une impression de pouvoir et de somptuosité, joue son rôle de représenta-

62 Voir Dumasy 2011a, 289 et fig. 6c: le motif curviligne se développant sur fond bleu doit être en fait le résidu d'un bandeau rouge d'encadrement.

63 Dumasy 2011a, 289, note la particularité de cet angle, curieux pour une ouverture de porte qui devrait être à angle droit, formant ainsi des portes cintrées plutôt qu'à linteau rectiligne (Dumasy 2011a, 297).

64 Vitruv. 5,9,5.

65 Barbet 2008, fig. 411.

66 Matter 2009, 140 fig. 18.

tion⁶⁷. L'espace théâtral reste soumis à l'autorité impériale, intermédiaire avec le monde du divin, toutefois dans une vision qui, pour les théâtres «gallo-romains» ou mixtes, prend l'urbanisme soutenu par les élites locales comme fond de scène. La nature domestiquée des cours et des jardins précède le temple à Augst, à Avenches et à Mandeure, des temples qui remplacent Auguste au-dessus de la porte royale des théâtres d'Orange ou d'Arles. Le discours et la

danse priment en avant-plan sur l'image du souverain qui reste pourtant partout présent dans l'architecture officielle. C'est le Colisée offert à la vue au nord-ouest de l'Empire, davantage que les *villae* de l'élite qui nous est présenté.

67 Beacham 2013, 374.

Bibliographie

- Alanyalı 2007: H. S. Alanyalı, Gebannte Kentauren und Giganten. Die Friese am Theater von Perge in Kleinasien zeugen vom Nachleben der griechischen Mythologie in römischer Zeit. *Ant. Welt* 38/1, 2007, 85–90.
- André 2011: P. André, Le théâtre proto-augustéen d'Alba et les origines du «théâtre gallo-romain». In: Fuchs/Dubosson 2011, 73–96.
- Barbet 2008: A. Barbet, La peinture murale en Gaule romaine (Paris 2008).
- Beacham 2013: R. Beacham, *Otium, Opulentia and Opsis*. Setting, Performance and Perception within the mise-en-scène of the Roman House. In: G. W. M. Harrison (ed.), *Performance in Greek and Roman Theatre*. *Mnemosyne*, Suppl. 353 (Leiden 2013) 361–408.
- Bedon 2001–2002: R. Bedon (éd.), *Amoenitas urbium*. Les agréments de la vie urbaine en Gaule romaine et dans les régions voisines. *Caesarodunum XXXV–XXXVI* (Limoges 2001–2002).
- Blin/Marc 2011: S. Blin/J.-Y. Marc, Le théâtre de Mandeure: restitution, fonction, datation. In: Fuchs/Dubosson 2011, 47–72.
- Boislève 2010: J. Boislève, Artisanat du stuc: un exceptionnel décor d'époque romaine à Autun. In: P. Chardon-Picault (dir.), *Aspects de l'artisanat en milieu urbain: Gaule et Occident romain*. Actes du colloque international d'Autun, 20–22 septembre 2007. *Rev. Arch. Est*, Suppl. 28 (Dijon 2010) 219–229.
- Boislève 2012: J. Boislève, La maison au Grand Péristyle à *Aregenua* (Vieux, Calvados): une relecture du programme décoratif peint et stué. In: Boislève/Jardel/Tendron 2012, 135–153.
- Boislève/Jardel/Tendron 2012: J. Boislève/K. Jardel/G. Tendron (dir.), *Décor des édifices publics, civils et religieux en Gaule durant l'Antiquité, I^{er} – IV^e siècle: peinture, mosaïque, stuc et décor architectural*. Actes du colloque de Caen, 7–8 avril 2011. *Mémoire XLV* (Caen 2012).
- Borriello et al. 1986: M. R. Borriello/M. Lista/U. Pappalardo/V. Sampaolo/C. Ziviello, *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli* (Roma 1986).
- Bouley/Dumasy/Olivier 1989: E. Bouley/F. Dumasy/A. Olivier, Glossaire des termes d'architecture du théâtre romain et gallo-romain. In: *Landes* 1989, 23–27.
- Bridel/Matter 2008: Ph. Bridel/G. Matter, Sanctuaire du Cigognier, théâtre antique et temples du Lavoëx: un cas particulier? In: D. Castella/M.-F. Meylan Krause (dir.), *Topographie sacrée et rituels. Le cas d'Aventicum*, capitale des Helvètes. Actes du colloque international d'Avenches, 2–4 novembre 2006. *Antiqua* 43 (Bâle 2008) 51–58.
- Carrier 2005: C. Carrier, Sculptures augustéennes du théâtre d'Arles. *Rev. Arch. Narbonnaise* 38/1, 2005, 365–396.
- Castella 2015: D. Castella (éd.), *Aventicum*. Une capitale romaine (Avenches 2015).
- Cerulli Irelli et al. 1993: G. Cerulli Irelli/M. Aoyagi/S. De Caro/U. Pappalardo (dir.), *La peinture de Pompéi. Témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par Vésuve en 79 ap. J.-C.* (Paris 1993).
- Darmon 2006: J.-P. Darmon, La mosaïque de Grand mise en perspective. In: Demarolle 2006, 91–118.
- Delbarre-Bärtschi/Bossert 2006: S. Delbarre-Bärtschi/M. Bossert, Une nouvelle salle de réunion aux portes du forum d'Aventicum. Mosaïque à décor géométrique et banquettes à décor de lions. *Bull. Assoc. Pro Aventico* 48, 2006, 9–47.
- Demarolle 2006: J.-M. Demarolle (dir.), *La mosaïque de Grand*. Actes de la Table ronde de Grand, 29–31 octobre 2004. Centre régional universitaire lorrain d'histoire, site de Metz 30 (Metz 2006).
- Desbat et al. 1994: A. Desbat/O. Leblanc/J.-L. Pesset/H. Savay-Guerraz/D. Tavernier, *La Maison des dieux Océan à Saint-Romain-en-Gal (Rhône)*. *Gallia*, Suppl. 55 (Paris 1994).
- Dumasy 1989: F. Dumasy (dir.), *Petit atlas des édifices de spectacle en Gaule romaine*. In: *Landes* 1989, 43–75.
- Dumasy 2000: F. Dumasy, *Le théâtre d'Argentomagus (Saint-Marcel, Indre)*. *Doc. Arch. Française* 79 (Paris 2000).
- Dumasy 2007: F. Dumasy, *Les édifices de spectacle en Gaule du Nord. De la typologie à la chronologie*. In: R. Hanoune (éd.), *Les villes romaines du Nord de la Gaule: vingt ans de recherches nouvelles*. *Rev. Nord*, Suppl. 10 (Lille 2007) 447–465.
- Dumasy 2011a: F. Dumasy, *Décor de la scène et lieux du décor dans les édifices de spectacle de Gaule romaine*. In: C. Balmelle/H. Eristov/F. Monier (dir.), *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge*. Actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 9–12 octobre 2008. *Aquitania*, Suppl. 20 (Bordeaux 2011) 279–298.
- Dumasy 2011b: F. Dumasy, *Théâtres et amphithéâtres dans les cités de Gaule romaine: fonctions et répartition*. In: Fuchs/Dubosson 2011, 193–222.
- Eschbach 2011: F. Eschbach, *Le théâtre antique de Lousonna-Vidy*. In: Fuchs/Dubosson 2011, 97–118.
- Eschbach/Freudiger/Meylan 2011: F. Eschbach/S. Freudiger/F. Meylan, *Recherches en cours sur le théâtre d'Alésia: bilan préliminaire (2004–2008)*. In: Fuchs/Dubosson 2011, 29–45.
- Fauduet/Flécher 2012: I. Fauduet/J.-F. Flécher, *Le décor de l'aire culturelle d'Argentomagus (Saint-Marcel, Indre) (fouilles de 1970 à 1980): peintures et stucs*. In: Boislève/Jardel/Tendron 2012, 219–232.
- Fuchs 2003: M. E. Fuchs, *La Maison d'Amour et des Saisons. Construction et décor d'un quartier d'Avenches: l'insula 10 Est et la peinture murale sévérienne*. Thèse présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne (Lausanne 2003).
- Fuchs 2011: M. E. Fuchs, *Écouter, voir: architectures du spectacle antique*. In: Fuchs/Dubosson 2011, 341–354.
- Fuchs/Dubosson 2011: M. E. Fuchs/B. Dubosson (éds.), *Theatra et spectacula*. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité. *Études de Lettres* 288 (Lausanne 2011).
- Goffaux 2010: B. Goffaux, *Scholae* et espace civique à Avenches. *Bull. Assoc. Pro Aventico* 52, 2010, 7–26.
- Golvin 2013a: J.-C. Golvin, *Le théâtre romain et ses spectacles*. *Archéologie Vivante* (Lacapelle-Marival 2013).
- Golvin 2013b: J.-C. Golvin, *Les théâtres gallo-romains*. *L'Archéologue* 127, 2013, 44–49.

- Gros 1987: P. Gros, Un programme augustéen: le centre monumental de la colonie d'Arles. Jahrb. DAI 102, 1987, 339–363.
- Hufschmid 2011: Th. Hufschmid, Funktionale Gesichtspunkte des Theaters und des Amphitheaters im architektonischen, sozialen und politischen Kontext. In: Fuchs/Dubosson 2011, 263–291.
- Hufschmid 2012: Th. Hufschmid, Die Theaterbauten von Augst-Neun Türlen. In: L. Berger (mit Beitr. v. Th. Hufschmid, Gemeinschaftsbeitr. v. S. Ammann/L. Berger/P.-A. Schwarz u. Beitr. v. U. Brombach), Führer durch Augusta Raurica (Basel 2012⁷) 79–117.
- Hufschmid 2014: Th. Hufschmid (avec des contributions de N. Terrapon), Denkmäler und Ruinengelände – Arbeiten im Jahre 2013. Le site et les monuments en 2013. Bull. Assoc. Pro Aventico 55, 2013 (2014) 221–254.
- Hufschmid à paraître: Th. Hufschmid, Provinzial statt provinziell. Architekturkonzepte und Baudekor in Aventicum/Avenches (CH), der Hauptstadt der Helvetier. In: J. Lipps et al. (Hrsg.), Transferprozesse römischer Steinarchitektur zwischen Italien und den Nordwestprovinzen. Kolloquium Uni Tübingen, 6./7. November 2015 (à paraître).
- Hufschmid/Horisberger-Matter 2008: Th. Hufschmid/I. Horisberger-Matter, «*Ipsius autem theatri conformatio sic est facienda ...*»: 16 Jahre Forschung und Restaurierung im römischen Theater von Augst. Jahresber. Augst u. Kaiseraugst 29, 2008, 161–225.
- Hufschmid/Terrapon 2014: Th. Hufschmid/N. Terrapon, Konservierung oder Restaurierung? Zur Problematik der Ruinenerhaltung nördlich der Alpen am Beispiel des römischen Theaters von Aventicum/Avenches (VD), Zeitschr. Schweizer. Arch. u. Kunstgesch. 71/1, 2014, 77–88.
- Landes 1989: Ch. Landes (éd.), Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine (Lattes 1989).
- Lavagne 1992: H. Lavagne, La mosaïque et le théâtre: quelques exemples de relations. In: Ch. Landes (éd.), Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles (Lattes 1992) 241–247.
- Lavagne 2000: H. Lavagne, Recueil général des mosaïques de la Gaule, III, Narbonnaise 3. Gallia, Suppl. 10 (Paris 2000).
- Ling 1991: R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).
- Marc 2014: J.-Y. Marc, Gaulois, Gallo-Romains et Romains vus des bords du Rhin. In: G. Alberti/C. Féliu/G. Pierrevelcin (dir.), Transalpinare. Mélanges offerts à Anne-Marie Adam. Mémoires 36 (Bordeaux 2014) 23–49.
- Matter 2009: G. Matter, Das römische Theater von Avenches/Aventicum. Architektur, Baugeschichte, kulturhistorische Aspekte. Cahiers Arch. Romande 114 = Aventicum 15 (Lausanne 2009).
- Moretti 2009: J.-Ch. Moretti (éd.), Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique (Lyon 2009).
- NEsp I, Vienne (Isère), 2003: D. Terrer et al., Vienne (Isère). Recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule. Nouvel Espérandieu I (Paris 2003).
- NEsp II, Lyon, 2006: M.-P. Darblade-Audoine, Lyon. Recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule. Nouvel Espérandieu II (Paris 2006).
- Pisani Sartorio 2010: G. Pisani Sartorio, Pittura antica e teatro antico. A proposito della mostra *Rosso Pompeiano*. Dionysus ex machina 1, 2010, 215–234.
- Rebetez 1997: S. Rebetez, Mosaïques. Guide-complément à l'exposition réalisée par le Musée romain d'Avenches, 17 mai–26 octobre 1997. Doc. Mus. Romain Avenches 2 (Avenches 1997).
- Rosso 2009: E. Rosso, Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains. Approche contextuelle et typologique. In: Moretti 2009, 89–126.
- Sabrié/Demore 1991: M. Sabrié/M. Demore, Peintures romaines à Narbonne. Décorations murales de l'antique province de Narbonnaise (Narbonne 1991).
- Saliou 2009: C. Saliou, Le front de scène dans le livre V du *De Architectura*: proposition de lecture. In: Moretti 2009, 65–78.
- Sauron 1991: G. Sauron, Les autels néo-attiques du théâtre d'Arles. In: R. Étienne/M.-T. Le Dinahet (éds.), L'espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'Antiquité (Paris 1991) 205–216.
- Sauron 2004: G. Sauron, Réflexions sur le décor du front de scène du théâtre d'Orange. Rev. Arch. 2004, 150–156.
- Savarese 2007: N. Savarese (a cura di), *In scaena*. Il teatro di Roma antica/The Theater in Ancient Rome (Milano 2007).
- Tardy 2009: D. Tardy, Les lieux du culte dans les édifices de spectacle gallo-romains. In: Moretti 2009, 175–188.

Crédit des illustrations

- Fig. 1: Construction CAD Th. Hufschmid, Augusta Raurica.
- Fig. 2: de: Eschbach/Freudiger/Meylan 2011, fig. 3.
- Fig. 3: de: Golvin 2013a, 90.
- Fig. 4: de: NEsp. I, Vienne (Isère), 2003, pl. 260.
- Fig. 5,1: de: NEsp. II, Lyon, 2006, pl. 139, n° cat. 367.
- Fig. 5,2: de: NEsp. II, Lyon, 2006, pl. 134, n° cat. 362 (1, 3, 12).
- Fig. 6: de: Rosso 2009, fig. 2.
- Fig. 7: Cliché Michel E. Fuchs.
- Fig. 8: de: Matter 2009, fig. 160.
- Fig. 9: de: Dumasy 2011a, fig. 10.
- Fig. 10: de: Demarolle 2006, couv.
- Fig. 11: de: Cerulli Irelli et al. 1993, I, pl. 8.
- Fig. 12: Cliché Site et Musée Romains d'Avenches, Serge Rebetez.
- Fig. 13: Cliché Michel E. Fuchs.
- Fig. 14: de: Fauduet/Flécher 2012, fig. 8.
- Fig. 15: de: Sabrié/Demore 1991, 53.

Gradins, scènes et cheminements dans les édifices du secteur sacré d'Aventicum

Philippe Bridel¹

Zusammenfassung

Nach einem kurzen Abriss zur Entwicklung der Stadt Aventicum und zu den nach regelmässigem Raster angelegten Quartieren, die im Westen von einer weitläufigen Sakralzone begrenzt wurden, untersucht der Artikel einige Besonderheiten des Cigogniertempels und des ihm gegenüber liegenden Theaters. Es werden Fragen aufgeworfen zum Publikum, das sich hier versammelt hat, zu den Zugangswegen und zu den Kulthandlungen und Veranstaltungen, denen es beiwohnte. Funktionale Überlegungen führen zu einem Rekonstruktionsversuch, der profane Wege von den Achsen der festlichen Umzüge, deren Charakter religiös und zugleich auch politisch war, unterscheidet.

Beim Amphitheater liegt das Augenmerk auf den Verbindungen zwischen der Arena, dem von den Kämpfen auf Leben und Tod kontaminierten Ort, und der cavea, die alle Bewohner der Stadt zusammen mit ihren Autoritäten unter der Aufsicht der Götter und dem Schutz des Kaisers auf ihren Rängen versammelte. Es wird gefragt, welche Veränderungen solche Bauwerke für das gesellschaftliche Leben mit sich brachten und wie sich die Prozessionswege und das öffentliche Strassennetz unter diesem Einfluss entwickelten.

Schliesslich erfolgt unter Berücksichtigung des Sakralbezirks im Osten der Stadt ein Rekonstruktionsvorschlag für die urbanistische Entwicklung. Es wird eine Prozessionsachse vorgeschlagen, welche das Theater und das Amphitheater via den Cigogniertempel und die das Heiligtum Grange-des-Dîmes dominierende Portikus miteinander verband. Letztere diente möglicherweise ebenfalls als Ort für Veranstaltungen. Die Stadtmauer schliesslich erweist sich als monumentaler Dekor, der die Hauptstadt der flavischen Kolonie und den Hauptort der helvetischen Stammesgemeinschaft gleichermaßen in Szene setzte und so die Vorherrschaft über das beherrschte Gebiet bekräftigte.

Summary

Following a brief overview on the developments of the city of Aventicum and the regular quarters on the western periphery bordered by a widespread religious precinct, the author re-examines some of the special features of the Cigognier temple and the theatre opposite. Topics include the audience that gathered there, its distribution and the ceremonies and spectacles that took place there. Using a functional approach, the objective is to differentiate between the profane streets and the paths chosen for festival processions – both political and religious.

In respect of the amphitheatre, it can be stated that the facility maintained the transition between the arena, i. e. an impure area of single combat and death, and the cavea, where the entire city congregated, united with its officials, under the gaze of the gods and the protection of the emperor. The paper examines the difference such a monument could have made to civil life, the development of the paths for processions and the network of public streets that could be used for this purpose.

Finally, the sacred western part is compared to the overall appearance of the city, which makes it possible to trace its architectural development. A procession route is suggested, which would have linked the theatre and amphitheatre with the Cigognier temple and the porticus that dominated the Grange-des-Dîmes sanctuary, which may also have been a venue for the games. The city wall was therefore an obvious monumental backdrop to the capital city of the Flavian colony and the main centre of the Helvetian civitas, thereby confirming the city's dominance over the area governed by it.

Résumé

Après un bref rappel du développement de la ville d'Aventicum, aux quartiers réguliers bordés à l'ouest d'une vaste zone sacrée, l'auteur ré-examine quelques particularités du temple du Cigognier et du théâtre qui lui fait face, s'interrogeant sur les publics qui y sont accueillis, leur répartition, les cérémonies et spectacles auxquels ils assistent. Une approche fonctionnelle tente de distinguer parcours profanes et itinéraires des cortèges festifs, à la fois politiques et religieux.

À l'amphithéâtre, il rappelle les aménagements assurant la transition entre l'arène, lieu impur des combats et de la mort, et la cavea, qui accueille la cité tout entière, rassemblée avec ses autorités sous le regard des dieux et la protection de l'empereur. Il s'interroge sur les modifications de la vie civique que ce type de monument a pu apporter et sur l'évolution des parcours processionnels ou du réseau viaire public qu'il a pu entraîner.

Enfin, situant le secteur sacré occidental dans l'ensemble de la ville, il tente une restitution de l'évolution de son urbanisme. Un itinéraire processionnel est proposé, reliant théâtre et amphithéâtre via le sanctuaire du Cigognier et le portique dominant le sanctuaire de la Grange-des-Dîmes, peut-être lui aussi lieu de spectacles. L'enceinte de la ville s'impose dès lors comme un décor monumental qui met en scène la capitale de la colonie flavienne et de la cité des Helvètes, affirmant sa domination sur le territoire qu'elle régit.

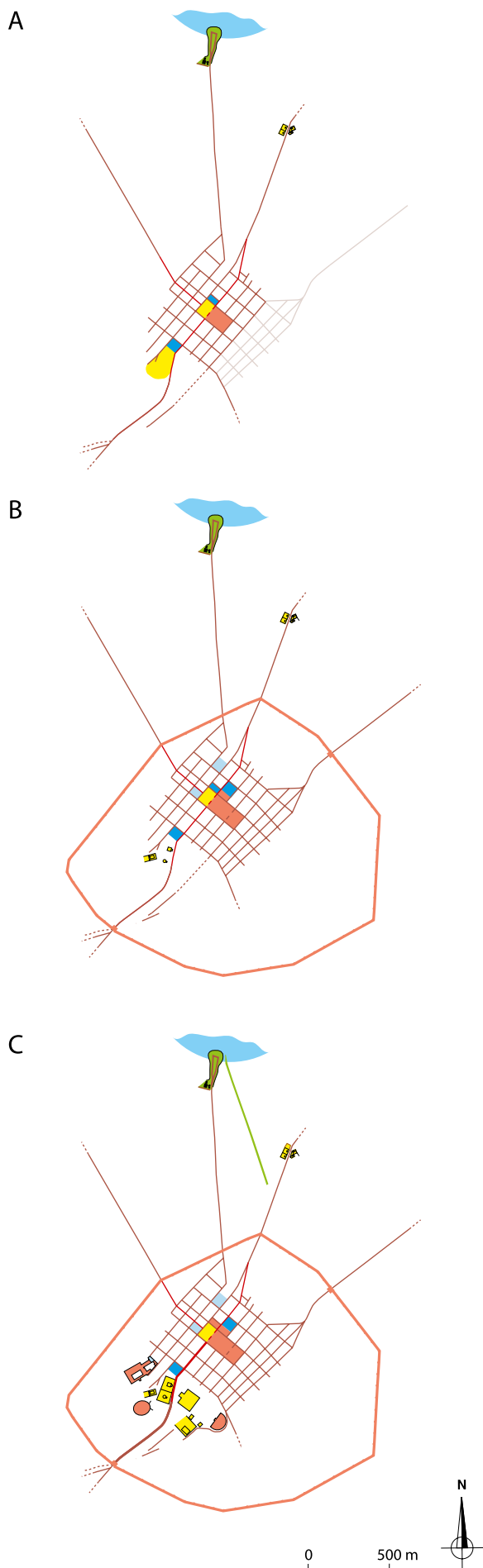
Riassunto

In seguito ad una breve sintesi dello sviluppo della città di Aventicum, centro abitato dai quartieri regolari confinanti ad ovest con una vasta area sacra, il contributo riesamina alcune particolarità del tempio del Cigognier e del teatro che vi sta di fronte, interrogandosi a proposito dei tipi di pubblico che ospitava, la loro ripartizione all'interno del teatro e delle cerimonie e spettacoli ai quali essi assistevano. Un approccio di tipo funzionale tenta una distinzione tra percorsi profani ed itinerari di cortei festivi, di carattere politico e religioso al tempo stesso.

Per quanto riguarda l'anfiteatro l'articolo rievoca gli impianti che assicuravano il passaggio tra l'arena, luogo impuro di combattimenti e morte, e la cavea, la quale accoglieva l'intera città, riunita insieme alle sue autorità sotto lo sguardo degli dei e la protezione dell'imperatore. Ci si interroga in seguito a proposito delle modifiche suscitate da tale tipo di monumento alla vita civica e all'evoluzione dei percorsi processionali o della rete di comunicazione stradale pubblica.

Contestualizzando l'area sacra occidentale nell'insieme della città si tenta infine una ricostruzione della sua evoluzione urbana. Si propone così un percorso processionale collegante teatro ed anfiteatro via il santuario del Cigognier e il portico dominante il santuario della Grange-des-Dîmes, quest'ultimo forse anch'esso adibito a spettacoli. La cinta muraria della città funge pertanto da scenario monumentale allestito per esaltare la capitale della colonia flavia e la civitas degli Elvezi, attestando il suo dominio sul territorio che governa.

1 Site et Musée romains d'Avenches, ex Fondation Pro Aventico. philippebridel@bluewin.ch



Fondée sans doute à l'extrême fin du I^{er} siècle avant J.-C. comme capitale de la cité pérégrine des Helvètes, la ville d'*Aventicum* s'organise dès ses origines selon un plan orthogonal, centré sur un forum occupant deux *insulae* (fig. 1). Au sud-ouest, une zone sacrée dont les origines, de type héroïco-funéraires semble-t-il, sont antérieures à la fondation de la ville, égrène ses sanctuaires au flanc sud-est de la colline qui porte la ville actuelle d'Avenches (CH). L'ensemble s'oriente selon un axe principal sud-ouest/nord-est qui n'est autre que l'itinéraire de transit du Plateau suisse le long duquel s'est développée très tôt la nécropole d'Avenches-En Chaplix. Une route permet d'atteindre le port de rive établi sur le Lac de Morat, tandis que d'autres itinéraires, moins connus, quittent la ville vers le nord-ouest et le sud-est.

Dès l'époque tibéro-claudienne, lorsque la ville prend vraisemblablement le nom de *Forum Tiberii*, l'équipement public de la cité est complété de deux installations thermales, toujours le long du grand axe de transit, sans doute emprunté par les cortèges processionnels qui, les jours de fêtes, partent du temple du forum, centre civique de la ville, pour atteindre la zone sacrée des sanctuaires traditionnels. Les deux extrémités de ce cheminement sont désormais signalées par des groupes statuaire de la famille impériale, l'un sur le forum, l'autre au coude du *decumanus maximus* marquant l'entrée du secteur sacré².

Avec l'accession de la cité pérégrine au statut de colonie latine sous Vespasien, et la probable refondation qui en découle, l'organisation de la ville se modifie progressivement. Le forum s'étend au sud-est sur une troisième *insula*, les quartiers sud-est se développent, mais surtout le mur d'enceinte est édifié. Il vient matérialiser et monumentaliser les limites urbaines, réunissant dans un même territoire zone sacrée et ville aux quartiers réguliers. Un nouvel axe de transit se développe, joignant par le sud des quartiers urbains, la porte de l'Ouest, construite à l'entrée du site sur l'itinéraire traditionnel d'accès à la ville, à la porte de l'Est, édifiée sur les hauteurs d'où l'on découvre, en arrivant du nord-est par un nouvel itinéraire, l'ensemble du paysage urbain. À partir de ces deux portes principales, l'accès aux *insulae* est facilité par un réseau de voies en patte d'oie, qui reste malheureusement mal connu. Les trois temples de la zone sacrée bénéficient l'un après l'autre d'une reconstruc-

² Bridel 2014.

◀ Fig. 1: Aventicum/Avenches (CH). États successifs du développement de la ville. A: Auguste à Néron; B: époque flavienne; C: IIe-IIIe siècles après J.-C. Temples (en jaune); espaces et monuments publics et de spectacle (en rouge); thermes (en bleu); installations portuaires (en vert).



Fig. 2: Aventicum/Avenches (CH). Le sanctuaire du Cigognier. Proposition de restitution.

tion plus monumentale, qui les met en valeur le long du principal accès occidental à la ville et à son forum, sans doute l'itinéraire emprunté par les cortèges processionnels lors des fêtes en l'honneur des divinités protectrices de la cité, et parmi elles les membres de la famille impériale. On ne peut ici que regretter qu'aucun des temples reconnus sur le site ne puisse être, en l'état actuel de nos connaissances, attribué à l'un ou l'autre des dieux connus par les inscriptions, au demeurant toutes des dédicaces de particuliers.

Sous Trajan, ce dispositif subit un profond changement. La zone sacrée occidentale se développe au sud-est, au delà de la voie décumane, aux dépens d'un quartier d'habitation remontant aux origines de la ville, et en gagnant sur les terres marécageuses qui s'étendent plus loin jusqu'au pied de la colline dominée aujourd'hui par le village de Donatye. C'est là que va s'ériger le vaste complexe cultuel combinant, selon un projet unitaire soigneusement mis au point à l'extrême fin du I^{er} siècle, le sanctuaire dit faute de mieux «du Cigognier» et le théâtre de type gallo-romain dit «du Selley». Complété au cours du deuxième tiers du II^e siècle par l'édification de l'amphithéâtre qui domine le secteur religieux des origines, puis par de nouveaux édifices sacrés bordant au sud-ouest le vaste espace qui s'étend du sanc-

tuaire du Cigognier au théâtre, laissé délibérément libre de toute construction, cet équipement monumental consacré aux rites civiques, aux jeux et aux spectacles vient sérieusement restreindre les accès à la ville et à son forum et limiter à deux cheminements les itinéraires de transit. Celui du sud semble même avoir contourné par le sud la *cavea* du théâtre, un mur d'enclos délimitant désormais le nouveau secteur sacré au sud-ouest. Bien que l'on saisisse encore très mal l'évolution du bâti et du dispositif des voies d'accès en limite nord-est, au contact avec le réseau des *insulae*, il apparaît nettement que, pour l'essentiel, la vie publique et les intérêts des habitants d'*Aventicum* et de la *civitas* des Helvètes tout entière ne sont plus centrés sur le forum, mais bien sur ce nouveau sanctuaire, combinant théâtre et temple sous l'égide de l'empereur sans doute. Un tel phénomène a été bien étudié naguère en Afrique du Nord, à *Thamugadi/Timgad* et *Cuicul/Djemila* par Pierre Gros³, qui conclut à «une modification radicale de la notion même de centre urbain, avec une mutation du sentiment collectif de la communauté, dans un monde où rien de durable ne peut plus se concevoir hors de la présence du pouvoir central sacralisé».

3 Gros 1994a, 78–80 pour le déclin du rôle du forum.

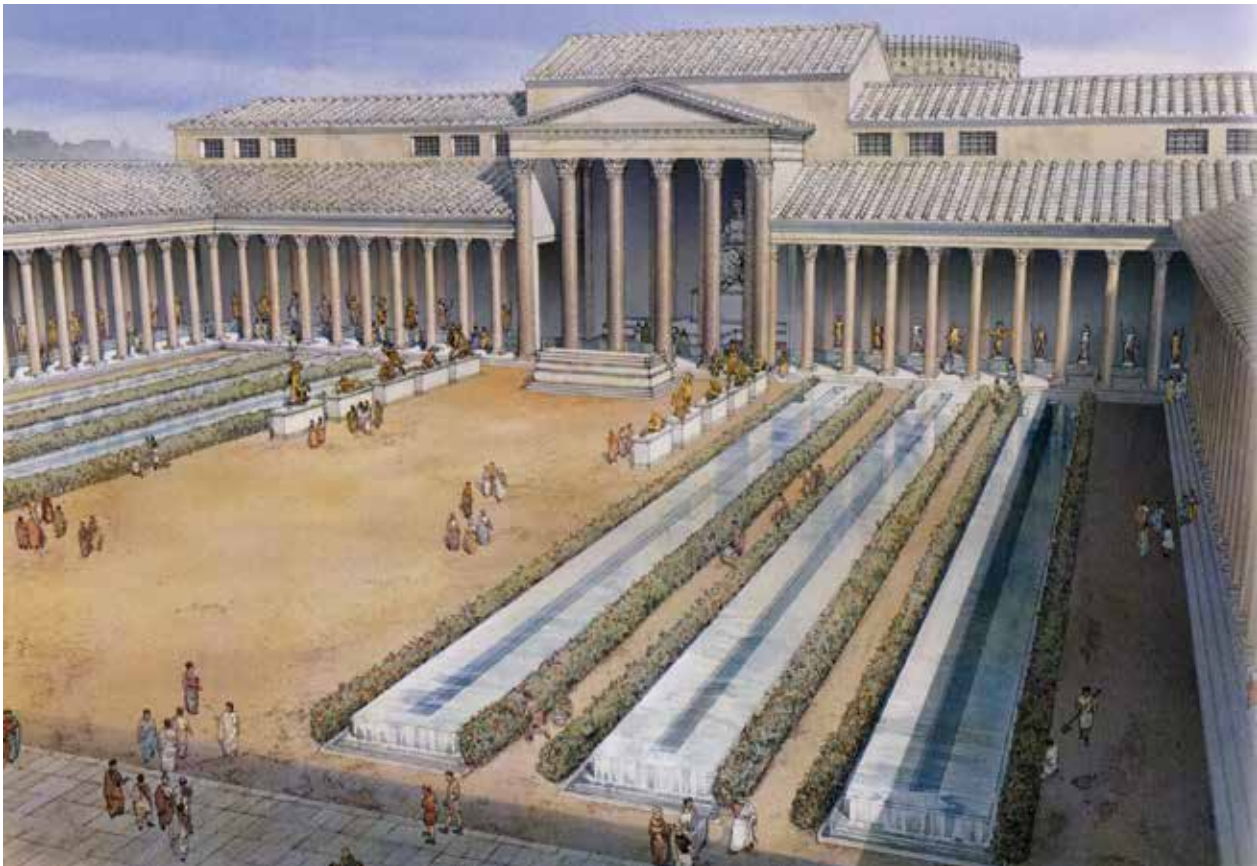


Fig. 3: Rome (I). Le Forum Pacis. Restitution 3D.

Les trois monuments «à gradins» dont nous voulons ici tenter une lecture fonctionnelle par l'étude de certains aménagements originaux, de la répartition des divers intervenants et des cheminements internes et externes qu'ils empruntent, semblent donc s'organiser progressivement, au cours du II^e siècle, selon un axe sud-est/nord-ouest qui vient sérieusement restreindre l'accès à la ville et à son forum, interceptant en quelque sorte le visiteur ou le fidèle qui vient de la porte de l'Ouest. Si l'on peine encore à saisir dans le détail l'évolution du réseau des rues et des itinéraires probablement empruntés par les cortèges festifs et sacrés, la liaison entre forum et secteur sacré par le *decumanus maximus* paraît désormais subalterne, comme si les deux composantes de la ville relevaient de deux pouvoirs différents, assumaient deux fonctions distinctes.

Premier édifice bâti dans ce nouveau secteur sacré, le sanctuaire du Cigognier (fig. 2) reste mystérieux à bien des égards, même si plusieurs publications récentes sont venues compléter et préciser, en présentant de nouvelles recherches, le corpus comparatif disponible. Citons ici principalement l'exploration systématique d'une bonne partie du Forum Pacis à Rome (I) (fig. 3), que nous avons considéré comme modèle du sanctuaire avenchois et dont la complexe évolution reste à interpréter dans le détail⁴, et la restitution du

sanctuaire du Haut-Bécherel à Corseul (Côtes d'Armor, F) dont le plan avait retenu notre attention, sans toutefois que nous puissions pousser l'étude comparative, faute de documentation disponible. La restitution qui en est désormais proposée par Vincenzo Mutarelli (fig. 4) suite aux fouilles conduites de 1995 à 1998 par Alain Provost et les études fonctionnelles et comparatives que celui-ci a menées en collaboration avec Yvan Maligorne⁵ viennent préciser et mettre à jour fort utilement les données dont nous disposions en 1982⁶. L'originalité du sanctuaire du Cigognier n'en demeure pas moins certaine à maints égards. Les problèmes d'interprétation du décor sculpté de sa corniche à modillons figurés subsistent, compromettant toute tentative d'attribution argumentée du temple à une quelconque divinité⁷; l'aménagement de la *cella*, dont le podium reste à

4 Rizzo 2000; Tucci 2009; Gaggiotti 2009; Bravi 2009; Fogagnolo/Mocchegiani Carpano 2009 et surtout Meneghini/Corsaro/Pinna Carboni 2009. Voir aussi Meneghini/Santangeli Valenzani 2007, 61–70.

5 Provost/Mutarelli/Maligorne 2010.

6 Bridel 1982, 147–151.

7 Bossert 1998, 85–87; 89 s.



Fig. 4: Corseul (F). Sanctuaire du Haut-Bécherel. Modélisation 3D.

fouiller, demeure inconnu; la place du culte impérial au sein des rites pratiqués dans ce vaste monument est encore incertaine, même si la découverte du buste d'or de Marc-Aurèle dans l'égout traversant la cour semble attester que son effigie participait aux rites pratiqués dans le sanctuaire et aux processions qui en portaient.

Une particularité demeure pour nous significative: si le portique en pi qui enserme la cour du sanctuaire et donne de plain-pied sur le *pronaos* du temple, n'est pas directement accessible de celle-ci (fig. 5), édifié qu'il est, comme celui de Corseul, sur un terre-plein qui pourrait rappeler l'exhaussement sur cryptoportique de certains *fora*, y compris celui d'Avenches, la disposition de sa colonnade en retrait sur le mur de stylobate, lui-même large de plus de 3,20 m à sa base, implique à notre avis, la présence de trois gradins (fig. 6)⁸. Le plus bas et le plus large (3 p.) domine la cour de 1,15 m et a pu fonctionner comme déambulatoire; les deux autres, hauts de 1¼ p. et larges de 2 p., accueilleraient, avec la dalle de stylobate proprement dite, des spectateurs assis dans ce vaste *theatron* qui se développe sur plus de 180 m et peut accueillir près de 1200 spectateurs si l'on applique les normes habituellement admises pour les théâtres⁹. Reste à déterminer qui ils étaient, et quel spectacle ils contemplaient.

L'étude des cheminements internes et des accès du sanctuaire peut apporter des indices, à défaut de certitudes (fig. 7).

Contrairement à l'édifice de Corseul, le triportique du Cigognier n'est atteignable que de deux façons: en parcourant l'allée axiale qui provient du théâtre et en gravissant l'escalier menant au *pronaos* du temple, puis en obliquant à gauche ou à droite et en suivant le développement des branches du portique, situées au même niveau. C'est à notre avis le parcours de la procession rituelle, qui se déploie à l'intérieur de l'espace consacré commun à ces deux édifices. L'autre cheminement, en provenance du réseau des rues publiques, mène directement aux branches du triportique par les escaliers et les portes ménagées aux deux extrémités de sa branche nord. C'est sans doute l'itinéraire suivi par les visiteurs occasionnels, les dévots de passage venus rendre un hommage personnel à l'une ou l'autre des divinités secondaires dont les effigies sont abritées par les exèdres du triple portique, ou s'acquitter d'un vœu auprès des dieux auxquels la *cella* est consacrée. C'est par là aussi que les spectateurs privilégiés des cérémonies fixées par le

8 Bridel 1982, 44.

9 Golvin 1988, 380 s.: 2,5 places au m²; Bridel 2004, 188 avec note 270; Hufschmid 2009, 149 avec note 7.

calendrier des fêtes officielles ont pu accéder aux gradins du *theatron* et contempler les rites et les sacrifices qui se déroulent dans la cour en contrebas du sanctuaire. Nous avons proposé naguère, à titre d'hypothèse, qu'il s'agit des représentants des cultes pratiqués dans la *civitas* tout entière, réunis en ce lieu consacré à une divinité «nationale» pour des cérémonies en l'honneur et pour le salut de l'empereur, un peu à la manière, toutes proportions gardées, de ce qui se passait au sanctuaire fédéral des Trois Gaules à Lyon¹⁰. Comme au théâtre, la répartition des espaces semble stricte entre acteurs des rites et spectateurs, même si, transitant par le *pronaos*, les uns peuvent finalement se mêler aux autres.

Il est bien difficile d'en dire plus sur ces «spectacles» et sur ces «spectateurs», en l'absence de mobilier trouvé *in situ*, en contexte, et de toute inscription officielle en mesure de nous éclairer sur le déroulement des rites.

Face au sanctuaire du Cigognier, le théâtre vient probablement quelques années plus tard compléter le dispositif architectural du sanctuaire, et permettre aussi d'intégrer aux festivités un public beaucoup plus large, convié à des spectacles dont la forme et le contenu restent là aussi hautement problématiques. Là encore, c'est l'étude des circulations et des aménagements qui apporte quelques indices.

De plan typiquement gallo-romain, avec sa scène de charpente bâtie dans l'*orchestra* en demi-cercle outrepassé, le théâtre d'Avenches a fait l'objet d'une publication systématique par notre collègue Georg Matter¹¹. Si l'analyse des vestiges en place, anciennement fouillés et en partie à nouveau explorés lors de sondages de contrôle, permet à l'auteur une bonne étude de l'histoire de l'édifice, les restitutions architecturales nous paraissent plus problématiques,

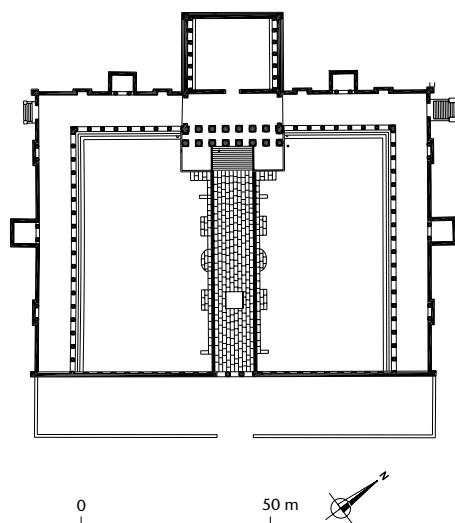


Fig. 5: Aventicum/Avenches (CH). Le sanctuaire du Cigognier. Plan restitué.

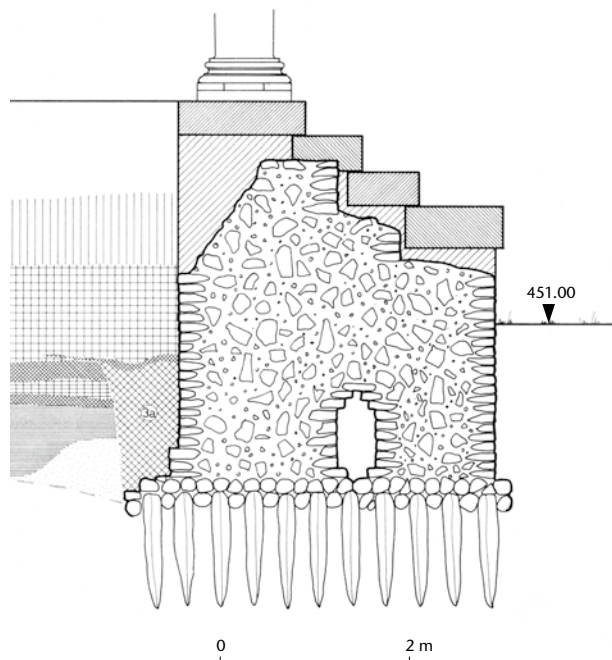


Fig. 6: Aventicum/Avenches (CH). Le sanctuaire du Cigognier. Coupe restituée sur le mur stylobate du portique nord-est.

comme semblent le confirmer les relevés et analyses réalisés par notre collègue Thomas Hufschmid à l'occasion des travaux urgents de consolidation et restauration entrepris depuis 2012¹². La répartition des accès périphériques à la *cavea*, le schéma des circulations internes desservant les divers niveaux, l'hypothèse même de deux états successifs de l'édifice semblent remis en question. Les soubassements massifs repérés au sommet de la *cavea* dans l'axe médian de l'édifice, pourraient trouver une nouvelle explication, dont je laisse la primeur à mon collègue, désormais en charge des monuments d'Avenches. La fonction de l'exèdre ouvrant sur l'*orchestra* reste à expliquer, même si l'hypothèse de Georg Matter d'en faire une niche cultuelle abritant un autel semble plausible¹³.

Quelques acquis demeurent certains, en particulier le schéma des accès à l'édifice par le nord, en provenance du temple du Cigognier (fig. 8). L'esplanade qui jouxte au nord la façade rectiligne du théâtre est atteinte par quelques degrés disposés à l'extrémité de l'allée axiale du complexe,

10 Bridel/Matter 2008, 58.

11 Matter 2009, 145–147, qui précise p. 147 que l'importance donnée aux halles des *aditus* en fait un monument proche de ce que F. Dumasy définit plutôt comme théâtre classique à dispositif scénique réduit (Dumasy 1975, 1018 s. et Dumasy 2000, 231–241).

12 Hufschmid/Terrapon 2013; Hufschmid 2014, 222–240.

13 Matter 2009, 84.

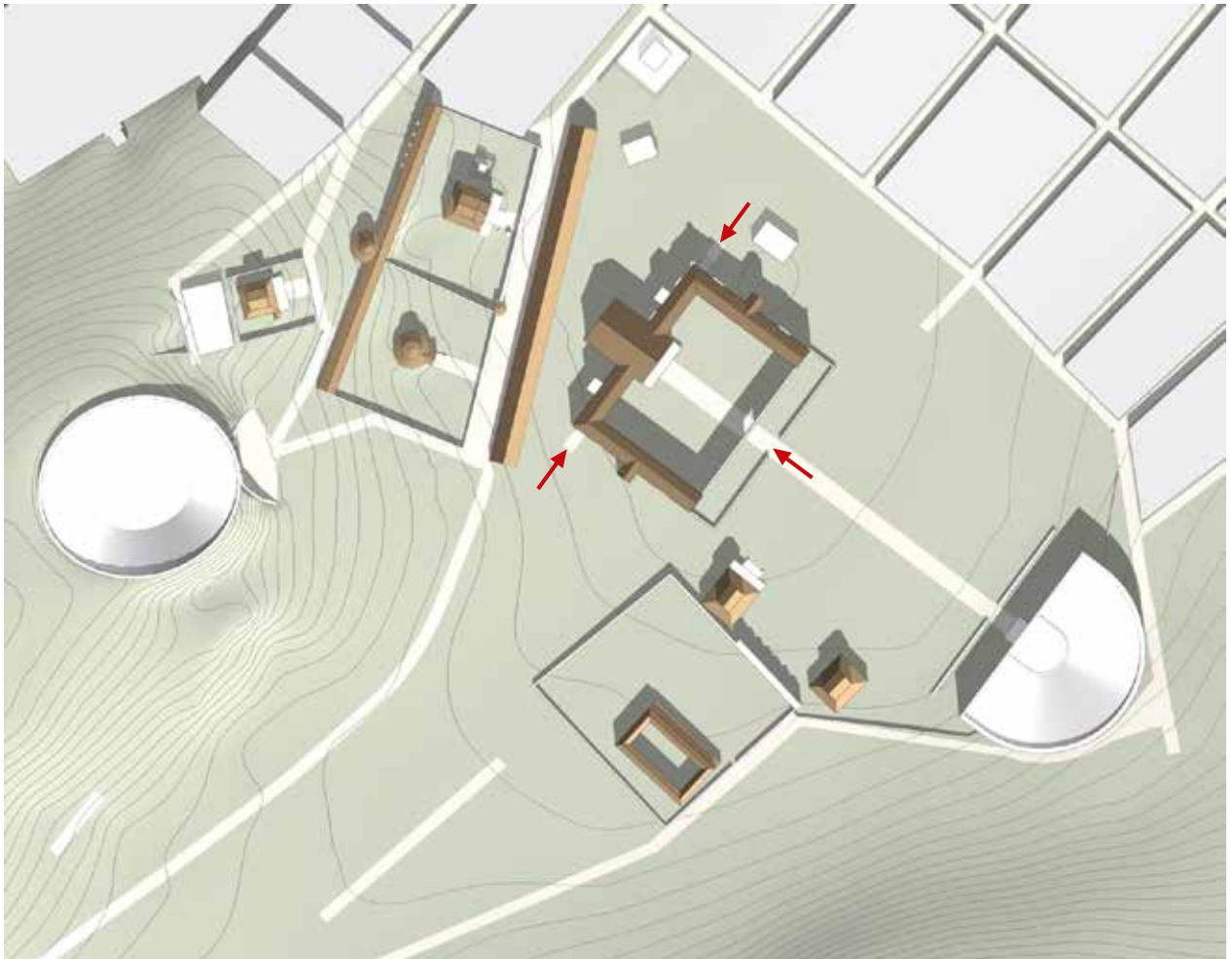


Fig. 7: Aventicum/Avenches (CH). Le sanctuaire du Cigognier. Modélisation 3D. Schéma des accès.

qui reste cependant à explorer. De part et d'autre du bâtiment de scène, deux petites portes permettent aux dignitaires et aux autorités en charge des jeux d'atteindre directement les sièges des deux rangs de la proédrie établis en bordure de l'*orchestra*, tandis que les acteurs ne disposent que d'un modeste accès aux coulisses du bâtiment de scène qui, par les trois portes canoniques, donne sur l'estrade où ils se présenteront au public. Mais les accès majeurs à l'*orchestra* semblent bien correspondre aux deux *aditus* que devait emprunter la *pompa* inaugurant les jeux, dont nombre de personnages importants, longeant par l'arrière la balustrade délimitant la proédrie, pouvaient atteindre la base des escaliers desservant l'*ima cavea*. Peut-être retrouvait-on parmi eux les quelque 1200 privilégiés qui pouvaient s'installer sur les gradins du *theatron* du temple du Cigognier. La capacité cumulée de la proédrie et de l'*ima cavea* atteint en effet $151 + 1753 = 1904$ places¹⁴. Assez tôt dans son histoire, les accès à la base de cet édifice semblent donc réservés à un public choisi, ou du moins déjà présent dans l'enclos délimitant l'espace sacré englobant théâtre et sanctuaire du Cigognier. Deux murs, dont au moins celui de l'ouest est

percé d'un petit portail, amorcent en effet le périmètre de cet enclos, en s'adossant à la façade curviligne de la *cavea*, immédiatement au sud des *aditus* (fig. 9). Le mur occidental semble aligné sur un tronçon repéré plus à l'ouest, à l'angle de la clôture délimitant le domaine qui abrite un mystérieux monument quadriportique. Plus au nord, aucune liaison ne semble plus possible avec le secteur profane dès la construction des temples du Lavoëx. Le trafic de transit ouest-est par le sud, tout comme l'accès à la majorité des sièges de la *cavea*, dont la capacité totale oscille entre 11 000 et 12 500 spectateurs environ selon les versions de la restitution de G. Matter, relève donc de la voirie commune, reportée au sud de l'édifice au prix d'un parcours assez pentu¹⁵. Un tel dispositif, outre ses aspects pratiques facilitant l'écoulement des flux de spectateurs, permet un filtrage social très net dès l'arrivée, assurant une répartition hiérar-

14 Matter 2009, 169.

15 Voir désormais Hufschmid 2014, 229–234.

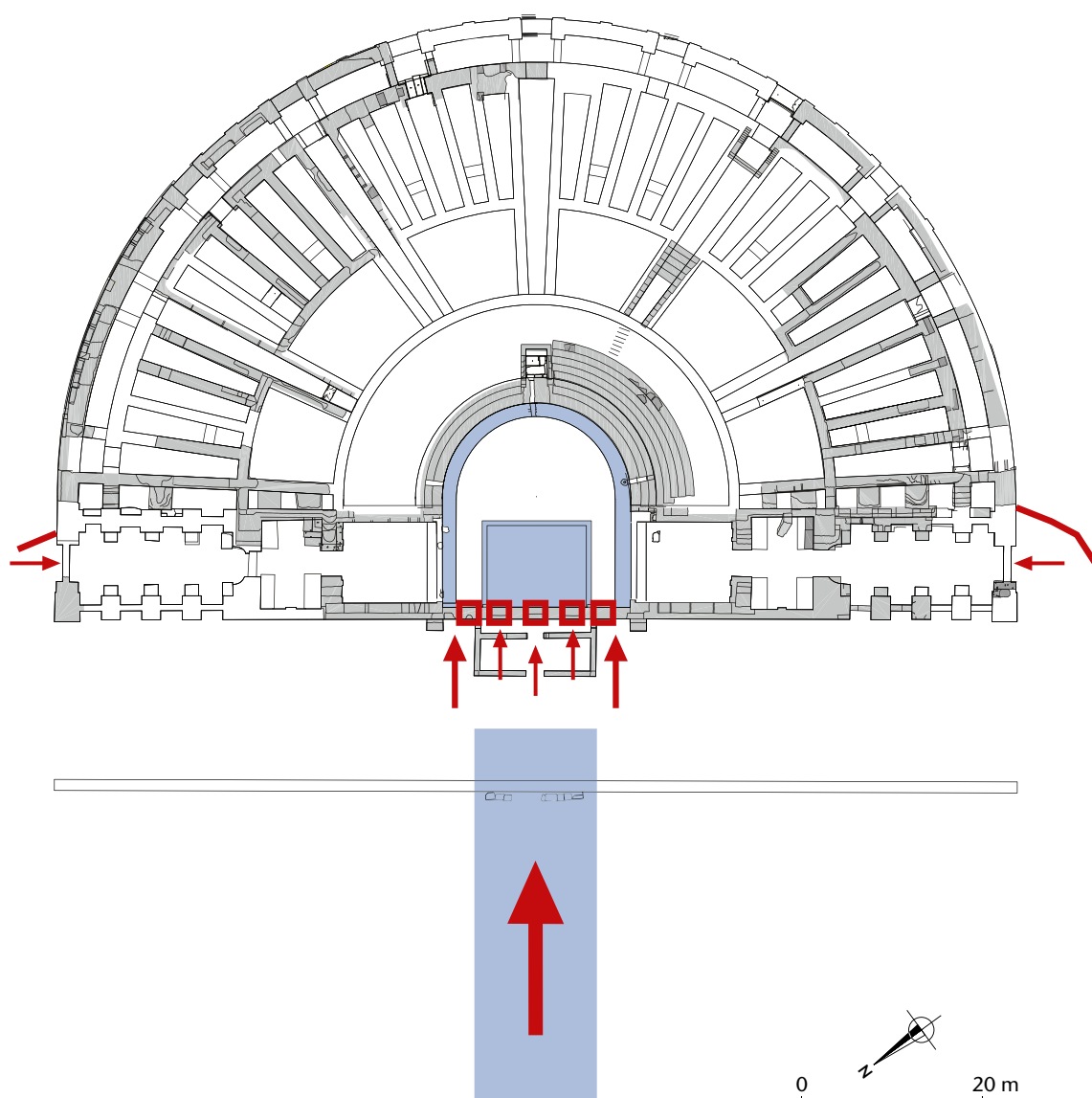


Fig. 8: Aventicum/Avenches (CH). Le théâtre. Plan des accès du nord, au niveau inférieur.

chique adéquate du peuple selon les diverses précinctions, tout en réunissant élites politiques et religieuses et masses populaires dans une contemplation commune d'un spectacle ou de rites riches en stimulations de la cohésion et de l'unanimité de la cité des Helvètes.

Troisième monument à gradins, l'amphithéâtre est érigé vers la fin du premier tiers du II^e siècle, agrandi et monumentalisé peu après 165 après J.-C.¹⁶ Dominant tout le secteur religieux occidental et l'ensemble de la ville aux quartiers réguliers (fig. 10), il est bien visible dès le franchissement de la porte de l'Est, couronnant la colline sacrée de la capitale des Helvètes. Une fois encore, le centre de gravité semble se déplacer, les foules, toujours plus nombreuses étant conviées à l'autre extrémité du domaine des dieux. Nous verrons

plus loin quels sont les problèmes que posent les chemine-
ments menant à cet édifice qui pouvait contenir près de
16 000 spectateurs.

Rappelons plutôt dès maintenant certaines particu-
larités de son dispositif architectural qui permettent de pro-
poser quelques pistes interprétatives à propos du déroule-
ment des spectacles. Là encore, les accès à l'édifice sont
nettement distingués:

16 Bridel 2004, 209–220.

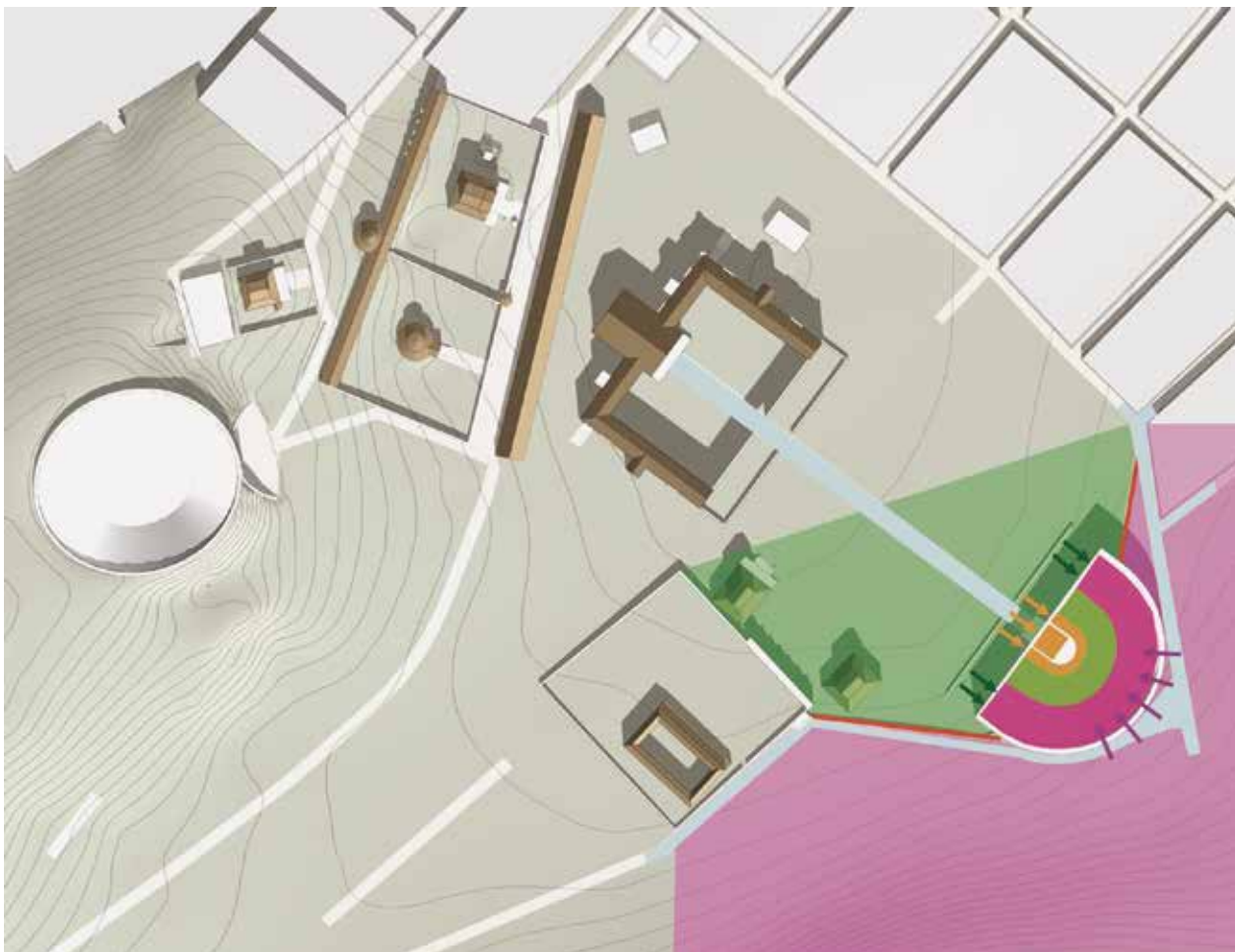


Fig. 9: Aventicum/Avenches (CH). Le théâtre. Modélisation 3D. Plan général des accès. En vert: de l'intérieur du sanctuaire; en rouge: à partir du réseau viaire.

- à l'est, par la vaste cour semi-circulaire qui précède les entrées monumentales (fig. 11), pour la *pompa* qui doit ensuite, par l'entrée axiale pour une part de ses membres, atteindre l'arène de plain-pied ou, *via* les entrées latérales débouchant par un escalier à la base des gradins, pour ceux qui doivent atteindre directement les places d'honneur.
- à la périphérie, par les dix-huit vomitoires débouchant dans la *cavea* au niveau du 18^e des 36 gradins au sud, du 21^e au nord (fig. 12); un tel dispositif implique nécessairement un promenoir externe assurant la distribution du public et sans doute aussi de nombreux escaliers escaladant l'imposant talus externe nécessaire à la stabilité de cet édifice à structure pleine, si l'on excepte les *aditus*.

Au delà de cette hiérarchisation des accès en fonction du statut, la *cavea* ne présente probablement qu'une seule pré-cinction, ainsi desservie aux deux-tiers de sa hauteur, mais à mi-capacité des gradins. La loge d'honneur semble peu développée, sur le petit axe de l'édifice, au centre de la *cavea* sud.

À y regarder de plus près, la disposition des seuils des diverses portes menant à l'arène (fig. 13) révèle une certaine multifonctionnalité des dispositifs architecturaux. Si aucun dispositif souterrain ne permet de faire apparaître à l'improviste bêtes ou gladiateurs au milieu de l'arène, le couloir de service établi sous les premiers gradins méridionaux, qui, selon notre proposition de restitution, donne par quatre *portae posticiae* sur l'espace mortifère des combats, peut avec le seul *carcer* véritable, ménagé au centre du mur de podium nord, assurer l'introduction simultanée de plusieurs fauves préalablement acheminés dans des cages à ces emplacements, en passant probablement par des couloirs clôturés ménagés à cet effet dans l'entrée axiale et desservis par des portes secondaires situées de part et d'autres des portails commandant l'accès direct à l'arène¹⁷.

Une fois les fauves mis en place, ces mêmes accès et ce même couloir de service permettent aux combattants d'at-

17 Pour le fonctionnement de tels dispositifs, cf. Hufschmid 2009, 208 s.; 247–251; 496–501 avec fig. 283–289.

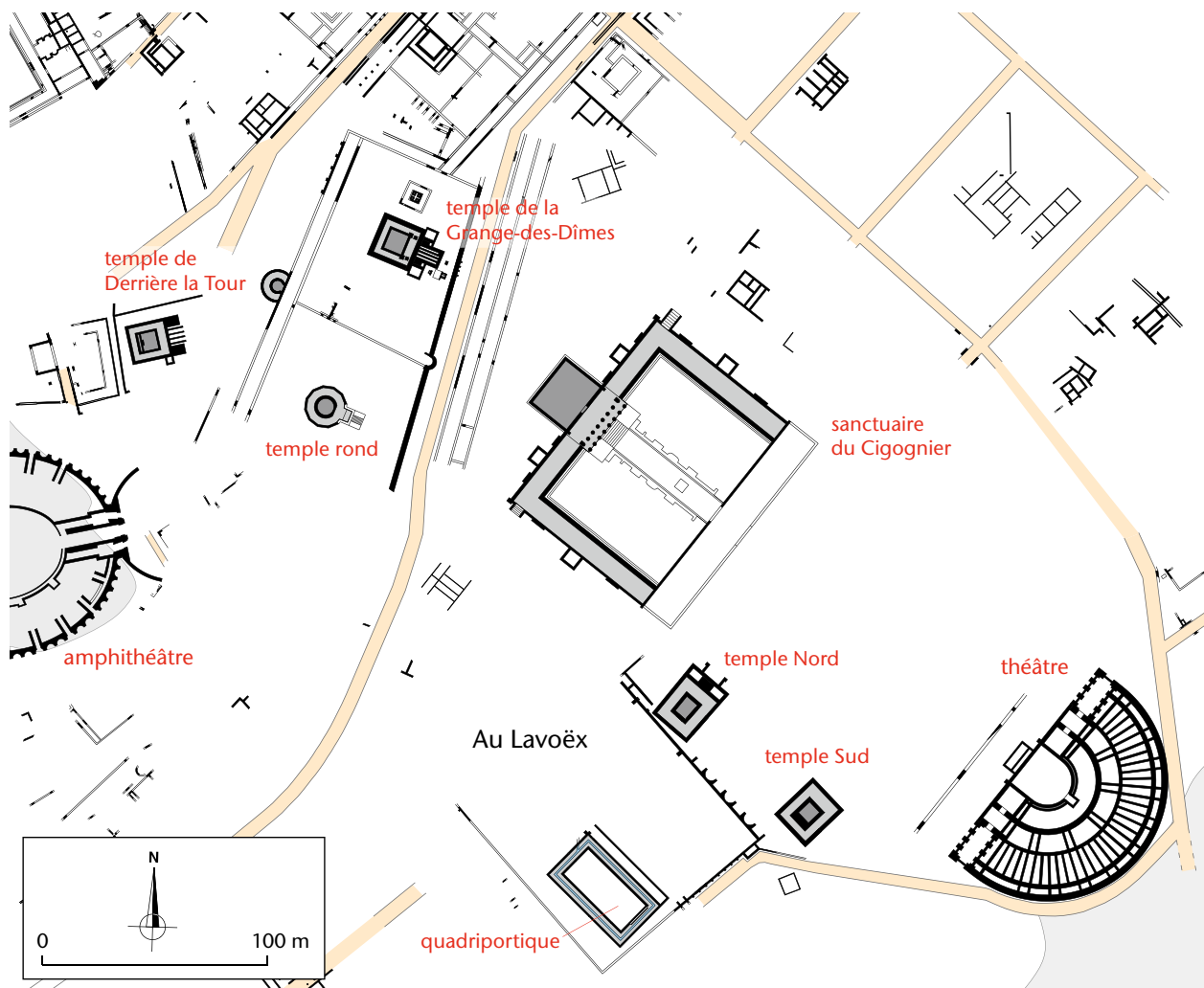


Fig. 10: Aventicum/Avenches (CH). Situation de l'amphithéâtre dominant le secteur sacré et la ville.

teindre tout d'abord, et sans se faire voir du public, le petit sanctuaire, de Némésis ou de Diane peut-être, ménagé dans le prolongement nord du couloir sud, puis, à mi parcours de celui-ci, l'exèdre de repos où ils attendront leur tour pour faire irruption dans l'arène par l'une ou l'autre de ces portes et se mêler aux combats qui feront leur gloire ou leur vaudront la mort.

Selon le sort qui les attend, ils pourront alors accéder par l'un des trois escaliers dérobés, du couloir de service à la base de la *cavea* sud, et rejoindre la loge de l'éditeur des jeux pour recevoir leur récompense¹⁸. Ou en cas contraire, disparaître par la *porta libitinensis*, cadavres trainés par les croque-morts hors de l'espace ambivalent des jeux.

Tout cela se passe évidemment sous le regard des dieux et à la gloire de l'empereur, présents sous forme de leurs effigies que la *pompa* a conduites jusqu'à la tribune qui leur est réservée, par les entrées latérales débouchant sur les gradins. Mais peut-être certains d'entre eux ou l'empereur lui-même ont-ils bénéficié d'une mise en scène plus spectaculaire de leur théophanie, leurs statues étant acheminées

discrètement par le passage dérobé qui, de l'entrée latérale sud, rejoint par un petit escalier dissimulé sous les gradins, une porte débouchant latéralement sur la terrasse des dieux (fig. 14). *Deus ex machina* pourrait-on dire, bien fait pour surprendre et impressionner le spectateur lambda, qui le verra distinctement surgir à l'improviste, où qu'il soit lui-même assis.

Véritable assemblée citoyenne réunie en l'honneur des dieux et à la gloire de l'empereur, les spectacles de l'amphithéâtre ritualisent les combats de l'arène, en font un sacrifice propitiatoire pour le salut de la maison impériale auquel chacun est appelé à participer, quel que soit son rang dans la société, et dans la *cavea*. L'adhésion ainsi manifestée à la théologie de la victoire sur le monde et de la paix garantie par l'empereur est ainsi périodiquement renouve-

18 Bridel 2004, 210 s.

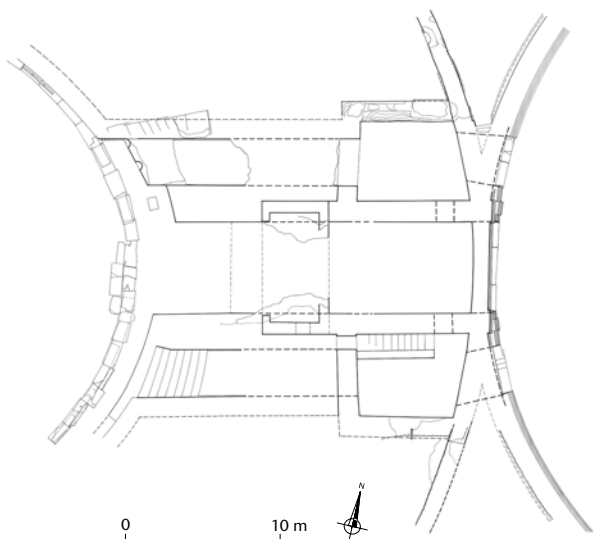


Fig. 11: Aventicum/Avenches (CH). L'amphithéâtre. Plan des accès orientaux à partir de l'avant-cour.

lée, assurant par là même la cohésion sociale et politique de la cité des Helvètes¹⁹.

Evergètes et éditeurs des jeux, bienfaiteurs de la cité, patrons bien en cours relayant les intérêts corporatistes des marchands enrichis et des politiciens influents, tous semblent dès lors assurer leur pouvoir sur le peuple désormais largement métissé des Helvètes en lui offrant des jeux qui relèguent au second rang l'intérêt porté par tout un chacun aux délibérations des décurions et aux décisions du sénat local, toujours hébergés par le vieux forum remis périodiquement au goût du jour, et dont nous savons d'ailleurs fort peu de choses.

19 Bridel 2004, 218–220, avec en note 64 la citation de Gros 1994b, 28, et en note 80 celle de Clavel-Lévêque 1986, 2554–2557.

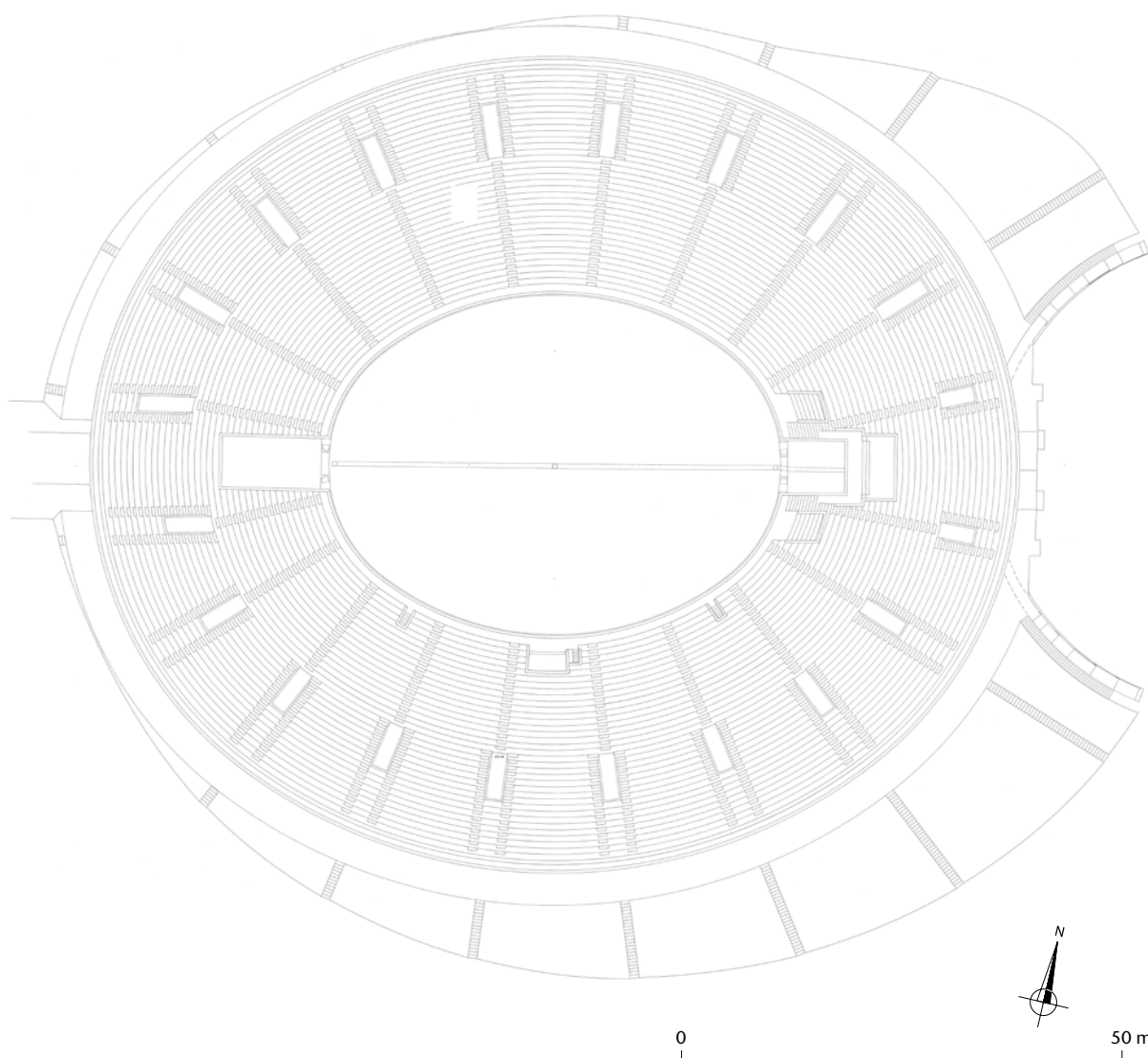


Fig. 12: Aventicum/Avenches (CH). L'amphithéâtre. Plan restitué de l'état 2.

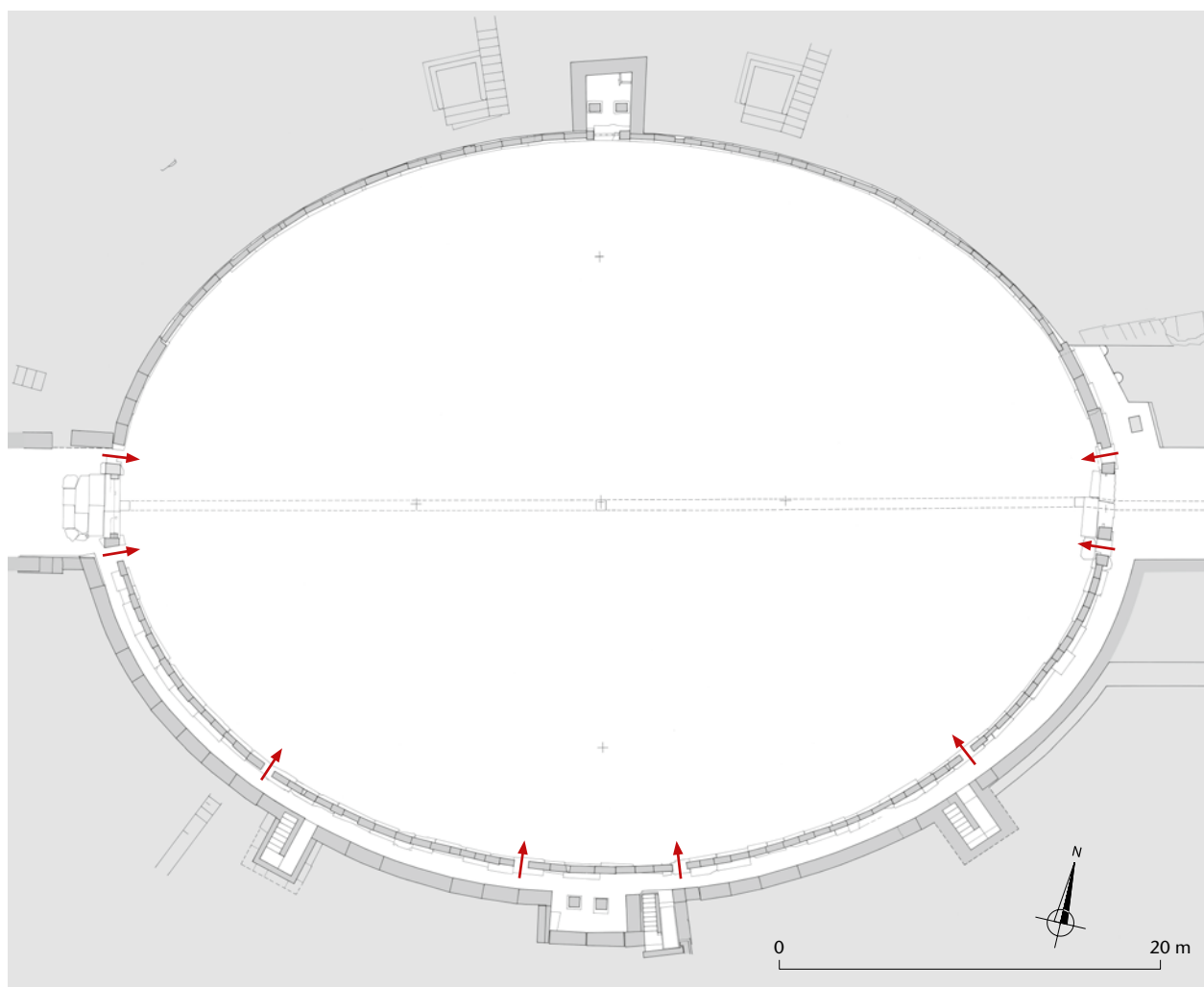
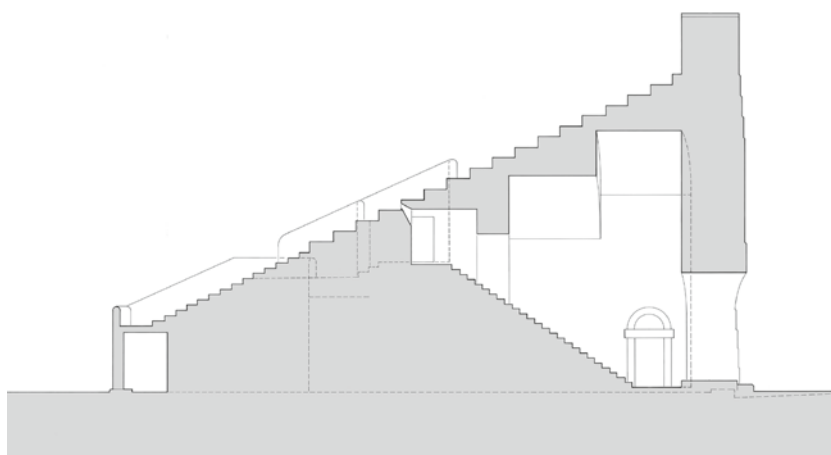


Fig. 13: Aventicum/Avenches (CH). L'amphithéâtre. Plan-coupe restitué des accès à l'arène.

0 10 m



◀ Fig. 14: Aventicum/Avenches (CH). L'amphithéâtre. Coupe sur l'escalier d'accès à la terrasse orientale.

Si la monumentalisation de la cité au II^e siècle touche sans doute aussi les autres édifices publics, thermes ou bâtiments du forum, c'est bien sur la zone sacrée du site que se concentrent les plus gros moyens, que s'érigent les plus

imposantes constructions, pour la plupart destinées au spectacle du rite mis en scène. Et la scène ne se limite pas aux lieux dits de spectacle ou aux sanctuaires dont les cours se parent de vastes portiques. C'est la ville entière avec ses

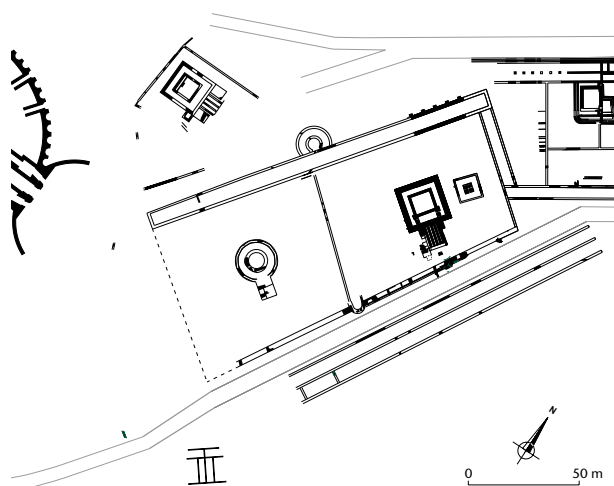


Fig. 15: Avenicum/Avenches (CH). Le sanctuaire de la Grange des Dimes. État au II^e siècle. Plan d'ensemble restitué.

rues qui sert de décor aux cortèges festifs. Et les sanctuaires les plus anciens, au pied du versant méridional de la colline, désormais eux aussi rebâti et couronnés par l'amphithéâtre, se voient sans doute intégrés aux parcours processionnels menant du Cigognier au théâtre, puis à l'amphithéâtre par un cheminement qui reste à découvrir.

Du théâtre, faut-il revenir au sanctuaire du Cigognier par le même itinéraire qu'à l'aller? Longer plutôt à l'ouest les temples du Lavoëx, ou à l'est les édifices mal connus limitant l'aire sacrée de ce côté? Par où déboucher sur la voie décumane, à traverser pour atteindre l'amphithéâtre? Le temple du forum peut-il demeurer le point de départ de certaines processions? Les inconnues restent trop nombreuses pour proposer une solution argumentée. Le réseau des voies en provenance de la porte de l'Ouest ou du cœur de la ville s'est quelque peu étoffé ces dernières années et semble indiquer, pour un temps du moins, un cheminement menant au sommet de l'amphithéâtre dans son secteur occidental; un autre pourrait, tout en desservant le temple dit de Derrière la Tour, conduire de l'extrémité du premier *decumanus* longeant au nord les thermes de l'*insula* 19, à flanc



Fig. 16: Avenicum/Avenches (CH). Plan archéologique d'ensemble avec le prolongement du grand axe de l'amphithéâtre passant par le faite du fronton du temple du Cigognier et l'angle le plus élevé de l'enceinte urbaine.

de colline, jusqu'au pied du talus septentrional retenant la *cavea*, derrière le mur semi-circulaire délimitant la cour d'accès.

Il est cependant une autre possibilité encore qui a retenu récemment notre intérêt, à l'occasion de la préparation de la publication des temples rond et carré du sanctuaire dit de la Grange des Dîmes²⁰. Les portiques qui le limitent à l'est et au nord ne sont en effet pas accessibles de ses cours, quoi qu'ils en fassent structurellement partie (fig. 15). Celui de l'est reprend un itinéraire qui rejoignait le premier *decumanus* nord, mais vient buter sur les fondations de celui du nord, au niveau de circulation beaucoup plus élevé. Nous proposons d'établir un cheminement qui, partant du portique sud de l'*insula* 19, en bordure du *decumanus maximus*, puis remontant le portique est par paliers successifs, pénétrerait dans un cryptoportique ménagé sous l'extrémité orientale du portique nord, d'où un escalier conduirait au niveau de sa galerie à colonnes. On pourrait ainsi atteindre de plain-pied, à son extrémité ouest, les abords immédiats, mais encore malheureusement trop méconnus de l'avant-cour de l'amphithéâtre. Il y aurait là un parcours riche de sens, donnant à voir à la *pompa* les lieux les plus anciennement consacrés de la cité, offerts en spectacle dans leur aspect désormais monumentalisé qui les met en scène pour qui parcourt le portique nord et les découvre comme s'il les contemplant des gradins d'un théâtre. Seraient ainsi à nouveau nettement distingués, dès leur marche d'approche, les itinéraires réservés au cortège rituel et ceux qui permettent au plus large public de rejoindre sa place sur les gradins.

Ainsi dotée dès le troisième tiers du II^e siècle de toute sa parure ornementale, c'est la ville tout entière qui semble

un théâtre pour qui l'atteint par la porte de l'Est (fig. 16); la conque de ses coteaux abrite, telle une *cavea*, les quartiers urbains et le secteur sacré scintillants dans la plaine, dominés en toile de fond, tel un décor de scène, par les sanctuaires du flanc sud de la colline que couronne l'amphithéâtre. C'est en quelque sorte l'accomplissement du projet urbain, la ville à l'image d'un théâtre, les lieux de spectacle comme emblèmes de son organisation sociale et politique renouvelée, garante de la prospérité et du bonheur de la *civitas* des Helvètes. «L'empire en jeux» en quelque sorte.

Ces quelques remarques finales pourront paraître relever du délire visionnaire. Près de quarante ans après nos premières recherches sur l'architecture monumentale d'*Aventicum*, elles voudraient surtout exhorter nos collègues en charge de ce site exceptionnel à tenter sans relâche de mieux saisir son évolution au cours des siècles, le cas échéant au prix de fouilles systématiques sur ses grands monuments qui restent méconnus, comme ceux du forum. C'est en tentant de comprendre leur interaction, de restituer la vie des hommes qui les fréquentaient qu'ils pourront discerner comment cette ville a évolué, et ce qui fait son originalité.

20 Bridel 2014.

Bibliographie

- Bossert 1998: M. Bossert, Die figürlichen Baureliefs des Cigognier-Heiligtums in Avenches. Kunsthistorische und ikonologische Einordnung. Cahiers Arch. Romande 70 = Avenicum 8 (Lausanne 1982).
- Bravi 2009: A. Bravi, Immagini adeguate: opere d'arte greche nel *Templum Pacis*. In: Coarelli 2009, 176–183.
- Bridel 1982: Ph. Bridel, Le sanctuaire du Cigognier. Cahiers Arch. Romande 22 = Avenicum 3 (Lausanne 1982).
- Bridel 2004: Ph. Bridel, L'amphithéâtre d'Avenches. Cahiers Arch. Romande 96 = Avenicum 13 (Lausanne 2004).
- Bridel 2014: Ph. Bridel (avec des contributions de S. Bigović/Y. Dubois), Le sanctuaire de la Grange-des-Dîmes à Avenches – les temples et le péribole. Étude architecturale (Lausanne 2014).
- Bridel/Matter 2008: Ph. Bridel/G. Matter, Sanctuaire du Cigognier, théâtre antique et temples du Lavoëx: un cas particulier? In: D. Castella/M.-F. Meylan Krause (dir.), Topographie sacrée et rituels. Le cas d'Avenicum, capitale des Helvètes. Actes du colloque international d'Avenches, 2–4 novembre 2006. Antiqua 43 (Bâle 2008) 51–58.
- Clavel-Lévêque 1986: M. Clavel-Lévêque, L'espace des jeux dans le monde romain: hégémonie, symbolique et pratique sociale. In: H. Temporini/W. Haase (Hrsg.), ANRW II, 16.3 (Berlin/New York 1986) 2405–2563.
- Coarelli 2009: F. Coarelli (ed.), Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi (Rome 2009).
- Dumasy 1975: F. Dumasy, Les édifices théâtraux de type gallo-romain. Essai d'une définition. Latomus 34, 1975, 1010–1019.
- Dumasy 2000: F. Dumasy, Le théâtre d'Argentomagus (Saint-Marcel, Indre). Doc. Arch. Française 79 (Paris 2000).
- Fogagnolo/Mocchegiani Carpano 2009: S. Fogagnolo/C. Mocchegiani Carpano, Nuove acquisizioni e ritrovamenti nell'aula di culto del *Templum Pacis*. In: Coarelli 2009, 184–189.
- Gaggiotti 2009: M. Gaggiotti, *Templum Pacis*: una nuova lettura. In: Coarelli 2009, 168–175.
- Golvin 1988: J.-C. Golvin, L'Amphithéâtre romain. Essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions (Paris 1988).
- Gros 1994a: P. Gros, Les forums de Cuicul et de Thamugadi: ordonnance et fonctionnement des espaces publics en milieu provincial au II^e siècle apr. J.-C. Bull. Arch. Com. Trav. Hist., N. S., Afrique du Nord 23, 1994, 61–80.
- Gros 1994b: P. Gros, L'amphithéâtre dans la ville. Politique «culturelle» et urbanisme aux deux premiers siècles de l'Empire. In: J. M. Álvarez Martínez/J. J. Enríquez Navascués (eds.), El anfiteatro en la Hispania Romana. Colloquio internacional, Mérida, 26–28 de noviembre 1992 (Mérida 1994) 13–29.
- Hufschmid 2009: Th. Hufschmid (mit Beiträgen von Ph. Rentzel/N. Frésard/M. E. Fuchs), Amphitheatrum in Provincia et Italia. Architektur und Nutzung römischer Amphitheater von Augusta Raurica bis Puteoli. Forsch. Augst 43 (Augst 2009).
- Hufschmid 2014: Th. Hufschmid (avec des contributions de N. Terrapon), Denkmäler und Ruinengelände – Arbeiten im Jahre 2013. Le site et les monuments en 2013. Bull. Assoc. Pro Aventico 55, 2013 (2014) 221–254.
- Hufschmid/Terrapon 2013: Th. Hufschmid/N. Terrapon (avec une contribution de H. Amoroso), Le théâtre romain d'Avenches. Travaux de recherches et de consolidation en 2012. Bull. Assoc. Pro Aventico 54, 2012 (2013) 267–299.
- Matter 2009: G. Matter, Das römische Theater von Avenches/*Avenicum*. Architektur, Baugeschichte, kulturhistorische Aspekte. Cahiers Arch. Romande 114 = Avenicum 15 (Lausanne 2009).
- Meneghini/Santangeli Valenzani 2007: R. Meneghini/R. Santangeli Valenzani, I Fori Imperiali: gli scavi del comune di Roma (1991–2007) (Roma 2007).
- Meneghini/Corsaro/Pinna Carboni 2009: R. Meneghini/A. Corsaro/B. Pinna Carboni, Il *Templum Pacis* alla luce dei recenti scavi. In: Coarelli 2009, 190–201.
- Provost/Mutarelli/Maligorne 2010: A. Provost/V. Mutarelli/Y. Maligorne, Corseul. Le monument romain du Haut-Bécherel, sanctuaire public des Corisolites. Doc. Arch. 3 (Rennes 2010).
- Rizzo 2000: S. Rizzo, Il progetto Fori Imperiali. In: S. Baiani/M. Ghilardi (eds.), Crypta Balbi-Fori Imperiali. Archeologia urbana a Roma e interventi di restauro nell'anno del Grande Giubileo (Roma 2000) 62–78.
- Tucci 2009: P. L. Tucci, Nuove osservazioni sull'architettura del *Templum Pacis*. In: Coarelli 2009, 158–167.

Crédits des illustrations

- Fig. 1: Jean-Paul Dal Bianco, Fondation Pro Aventico.
- Fig. 2: Dessins et infographies Bernard Reymond, Yverdon-les-Bains, d'après Bridel 1982, pl. 107.
- Fig. 3: Meneghini/Santangeli Valenzani 2007, fig. 54.
- Fig. 4: Provost/Mutarelli/Maligorne 2010, pl. 1.
- Fig. 5: Bridel 1982, pl. 103.
- Fig. 6: Bridel 1982, pl. 78, détail.
- Fig. 7: Georg Matter, Valentin Homberger, ProSpect GmbH, réélaboré par Jean-Paul Dal Bianco, Fondation Pro Aventico.
- Fig. 8: Matter 2009, Beil. 4, réélaboré par Jean-Paul Dal Bianco, Fondation Pro Aventico.
- Fig. 9: Georg Matter, Valentin Homberger, ProSpect GmbH, réélaboré par Jean-Paul Dal Bianco, Fondation Pro Aventico.
- Fig. 10: Jean-Paul Dal Bianco, Fondation Pro Aventico.
- Fig. 11: Bridel 2004, dépl. 4.
- Fig. 12: Bridel 2004, dépl. 19.
- Fig. 13: Bridel 2004, dépl. 11.
- Fig. 14: Bridel 2004, dépl. 6, plan 8.
- Fig. 15: Jean-Paul Dal Bianco, Fondation Pro Aventico.
- Fig. 16: Bridel 2004, dépl. 26, réélaboré par Jean-Paul Dal Bianco, Fondation Pro Aventico.

«Gallo-römische» Theater:

**Laufende Forschungen und
aktuelle Fragestellungen**



Drei Theater und ein Heiligtum: Aspekte von Kult und Ritus am Beispiel der römischen Theater von Augst

Thomas Hufschmid¹

Zusammenfassung

Bereits seit 1903 ist bekannt, dass in Augusta Raurica drei einander ablösende römische Theaterbauten existierten, die in axialem Bezug zu einem auf dem gegenüberliegenden Hügel erbauten Tempel standen. Die jüngsten Auswertungsergebnisse zeigen, dass sich diese drei Theater, die allesamt mindestens eine Umbauphase aufweisen, auf vier verschiedene «gallo-römische» Bautypen verteilen, deren Nutzungsmöglichkeiten sich klar voneinander unterscheiden. Die sich von frühflavischer Zeit bis ins späte 2. Jahrhundert n. Chr. erstreckende Entwicklung begann mit einem multifunktionalen Arenatheater und führte letztlich zu einem monumentalen Bühnentheater mit rund doppelt so grosser Sitzplatzkapazität.

Vor allem in der Architektur des jüngsten Theaters lassen sich deutliche Komponenten erkennen, die auf einen stark sakralen Charakter des Bauwerks hinweisen. Sie zeigen, dass die Theaterbauten einen integralen Teil des Heiligtums, dem sie angehörten, darstellten, sodass sie in gewissem Sinne sogar selbst als Heiligtümer angesprochen werden können.

Ein Vergleich der Theaterbauten von Augusta Raurica mit denjenigen des nahe gelegenen Aventicum zeigt, wie nahe sich die Bauwerke der beiden Kolonien in ihrer technischen Ausführung zum Teil standen; ihre Ähnlichkeit macht deutlich, dass ein Austausch und vermutlich auch eine Konkurrenz zwischen den beiden Städten stattgefunden haben muss.

Summary

We have known since as early as 1903 that three Roman theatre buildings replaced each other at Augusta Raurica and that the axis of each building was oriented towards a temple on the opposite hill. The most recent post-excavation results show that these three theatres, all of which experienced at least one phase of alteration, belonged to four different types of «Gallo-Roman» building whose potential functions clearly differed. The development from the early Flavian period to the late 2nd century AD began with a multifunctional arena theatre and ultimately ended with a monumental stage theatre that offered seating for roughly twice as many spectators.

The architecture of the most recent theatre building in particular clearly bore elements that were highly sacred in nature. They show that the theatres were an integral part of the sanctuary they belonged to and that in a sense they can even be identified as sanctuaries themselves.

A comparison between the theatres at Augusta Raurica and at nearby Aventicum reveals close technical similarities between the edifices in the two colonies, which clearly show that there was mutual exchange and presumably also rivalry between the two cities.

Résumé

Depuis 1903 déjà, on sait que trois théâtres romains se sont succédés à Augusta Raurica, construits selon un rapport axial avec le temple édifié sur la colline opposée. Les derniers résultats de la recherche montrent que les trois théâtres, qui présentaient chacun au moins une phase de transformation, correspondaient aux quatre types de construction «gallo-romains», dont les possibilités d'exploitation se différencient clairement les uns des autres. L'évolution qui s'étend du début de l'époque flavienne à la fin du II^e siècle après J.-C. débute par la construction d'un théâtre multifonctionnel à arène, pour déboucher finalement sur un théâtre scénique monumental capable d'accueillir deux fois plus de spectateurs assis. Les éléments révélant l'important caractère sacré de l'édifice se traduisent essentiellement par l'architecture du théâtre le plus récent. Ils démontrent que les théâtres faisaient partie intégrante du sanctuaire auquel ils se rattachaient, au point qu'on puisse presque les considérer comme des sanctuaires proprement-dits.

En comparant les théâtres d'Augusta Raurica et ceux de la ville d'Aventicum, située non loin de là, on comprend à quel point les édifices des deux colonies étaient proches sur le plan technique; leurs ressemblances illustrent bien qu'un échange devait avoir lieu entre les deux villes, sans doute non dénué d'un certain sentiment de concurrence.

Riassunto

Sin dall'anno 1903 si conosce l'esistenza ad Augusta Raurica di tre edifici teatrali romani successivi l'uno all'altro, i quali si trovavano in relazione assiale con il tempio situato sulla collina antistante. I risultati delle nuove ricerche mostrano come questi tre teatri, dei quali ognuno mostra tracce di almeno una fase di ristrutturazione, siano stati costruiti sulla base di quattro diverse tipologie di edifici «gallo-romani», le quali funzioni si differenziano chiaramente l'una dall'altra. L'evoluzione del teatro spazia tra la prima età flaviana ed il tardo II secolo d. C.: inizialmente un teatro-arena multifunzionale, l'edificio divenne un teatro monumentale con una capacità di posti a sedere quasi raddoppiata.

Specialmente nell'architettura della fase più recente del teatro si riconoscono componenti che richiamano il profondo carattere sacrale dell'edificio. Esse mostrano infatti come le strutture teatrali fossero parte integrante del santuario al quale appartenevano, fino al punto da potersi addirittura riferire come a dei santuari.

Un confronto tra gli edifici teatrali di Augusta Raurica e della vicina Aventicum palesa la prossimità dell'esecuzione tecnica delle costruzioni in ambedue colonie; la loro somiglianza è testimonia di uno scambio reciproco e presumibilmente pure di una concorrenza esistente tra le due città.

1 Responsable des monuments, Site et musée romains Avenches (CH); Forschungsprojekt Römisches Theater Augst (CH); thomas.hufschmid@vd.ch; thomas.hufschmid@bluewin.ch



Abb. 1: Augusta Raurica (CH). Das Theater von Augusta Raurica und der Tempel auf dem Schönbühl, Luftbild auf der Mittelachse der Anlage. Zustand im Jahr 2007, unmittelbar nach Beendigung der umfangreichen Restaurierungsarbeiten. Blick von Osten.

Der Monumentalkomplex im Zentrum von *Augusta Raurica*/Augst (CH), bestehend aus einem klassischen hexastylen Podiumtempel mit umgebender Säulenportikus und angegliederten Theaterbauten, wurde in seiner Grundanlage um 70/80 n. Chr. erbaut, also beinahe hundert Jahre nach den frühesten nachgewiesenen römischen Besiedlungsspuren². Auf wessen Initiative die Anlage entstand, entzieht sich unserer Kenntnis; das urbanistische Konzept, die kostspielige Ausführung des Tempels und die Existenz eines in seiner Architektur bis jetzt nicht genauer fassbaren

Siegesmonuments legen jedoch einen offiziellen Charakter nahe³. In jedem Fall ist nicht auszuschließen, dass gar die kaiserliche Verwaltung selbst den Anstoß für den monumentalen Sakralkomplex gegeben hat und somit auch an dessen Finanzierung und über militärische Baudienstleistungen evtl. auch an dessen Errichtung beteiligt gewesen ist. Es existieren allerdings keine eindeutig zuweisbaren epigraphischen Quellen, die einen solchen Sachverhalt nachweisen liessen, sodass diese Vermutung rein spekulativ bleiben muss⁴.

2 Zusammenfassend Hufschmid 2009, 175 ff.; Hufschmid 2012, 105 ff.; Berger 2012, 134 ff. – Zum Siedlungsbeginn in *Augusta Raurica* vgl. zusammenfassend Berger 2012, 18 f.

3 Hufschmid 2009, 177 ff.; Hufschmid/Horisberger-Matter 2008, 190 ff. Zum sogenannten flavischen Waffenfries vom Schönbühl vgl. Hufschmid 2009, 175 mit Anm. 837 und bes. auch Bossert-Radtke 1992, 63 ff.

4 Eine Bauinschrift, welche für *Augusta Raurica* die Präsenz von Bauvexillationen in frühflavischer Zeit belegt, könnte möglicherweise

mit der Errichtung des Monumentalkomplexes in Zusammenhang stehen. Der Inschriftenstein kam allerdings in der Befestigungsmauer der um 280 n. Chr. errichteten «enceinte réduite» von Kastelen zum Vorschein, wo er in sekundärer Verwendung verbaut gewesen ist. Der primäre Anbringungsort der Inschrift lässt sich heute nicht mehr eruieren, sodass eine mögliche Verbindung mit dem Schönbühlheiligtum hypothetisch bleiben muss. Immerhin ist in diesem Zusammenhang anzumerken, dass sekundär verwendete Bauteile des Theaters nachweislich beim Bau der Kastelenbe-

Topografie und Axialität

Bei der Planung des Monumentalkomplexes von Augst-Schönbühl widmete der zuständige Architekt der topografischen Situation grosse Aufmerksamkeit. Geschickt nutzte er das bestehende Gelände, um einen effektvollen architektonischen Bezug zwischen dem auf dem Hügel thronenden Tempel und dem am gegenüberliegenden Abhang angelehnten Theater zu schaffen. Dabei präsentierte sich das Ensemble mit einer klaren architektonischen Hierarchie, da der Tempel sowohl in seiner materiellen Erscheinung als auch in seiner bekronenden Lage deutlich über das Theater und auch über die umliegenden Heiligtümer dominierte (vgl. auch Abb. 16)⁵.

Ein wesentliches Element des Baukomplexes von Augst stellt die ausgeprägte Axialität seiner Anlage dar, die von Beginn weg bestand und sich am Beispiel des jüngsten Theaterbaus sehr klar aufzeigen lässt. Das Luftbild Abb. 1 macht die Verbindungsachse zu dem auf dem Hügel gelegenen Tempel via Mittelvomitorium, *orchestra* und Freitreppe (im Gelände in den 1950er-Jahren rekonstruiert) deutlich. Exakt auf dieser Blickachse, die sich heute vom Osteingang des Mittelvomitatoriums zum gegenüberliegenden Schönbühl eröffnet, befand sich der aus weissem Jurakalkstein errichtete Podiumtempel. Allerdings entspricht das heutige Bild mit seiner langen, durch das gesamte *vomitorium* führenden Blickachse nicht der Situation in der Antike. Wir müssen uns zusätzlich eine Umfassungsmauer mit Bogendurchgang und dahinterliegender Vomitoriumsüberwölbung vorstellen. Die in heutiger Zeit so dominant erscheinende Blickachse existierte also in antiker Zeit nicht, wodurch sich die Sicht auf das dem Theater gegenüberliegende Heiligtum erst allmählich beim Durchschreiten des Vomitoriums ergab. Wir fassen damit im Augster Theater ein Konzept von Axialität, wie es in der römischen Architektur durchaus typisch war: Der Raum erschloss sich nicht in langen Sichtachsen, sondern man musste ihn sich quasi schrittweise «erarbeiten», indem man sich entlang einer

architektonischen Bezugsachse bewegte⁶. Dieser auf den ersten Blick nebensächlich wirkende Umstand ist durchaus von Bedeutung, wenn es um den Bezug zwischen Tempel und Theater geht. Die genannte Form von Axialität zeigt, dass das Theater zusammen mit dem Tempel einen Raum bildete, in dem «Sichtbarkeit» entstehen konnte, und dass der Blick vom Theater auf den Tempel keine Erscheinung war, die sich ausserhalb des Theaterbaus manifestierte. Die Axialität der Anlage unterstrich somit nicht nur die auf den ersten Blick erkennbaren visuellen Bezüge, sondern stand auch deutlich für eine *räumliche* Zusammengehörigkeit!

Eine eigene Dynamik – Abfolge der Theater und Bautypenwechsel

Wie bereits seit 1903 bekannt, liegen in Augst die Überreste von drei eigenständigen, übereinander errichteten Theaterbauten vor⁷; typologisch gesehen existierten genau genommen sogar vier verschiedene Theater (Abb. 2; 3). Der Typenwechsel zeigt an, dass sich das Nutzungs- und vermutlich auch das Repräsentationsbedürfnis im Laufe der Zeit verändert haben. Deutlich ist sichtbar, dass das dynamische Element in diesem Zusammenspiel durch die Theaterbauten gebildet wurde, während der Tempel mit seiner umgebenden Portikus ein eher statisches Element im Gefüge des Heiligtums dargestellt hat (Abb. 2).

Der Reigen beginnt in vespasianischer Zeit mit einem ersten Bau, der soweit ersichtlich gleichzeitig mit dem Podiumtempel auf dem Schönbühl entstanden ist. Dieses älteste Theater war als sogenanntes Arenatheater angelegt, bildete also eine Art Mischbau, der eine kreisrunde Arena und, soweit die Vergleichsbeispiele Rückschlüsse zulassen, wohl auch ein kleines Bühnenhaus besessen hat (Abb. 2,a; 3,a)⁸. Parallelen zu diesem Bautyp finden sich an verschiedenen Orten in Gallien, so etwa in *Dereventum*/Drevant (F)⁹ oder in Sanxay (F)¹⁰. Auch das jüngst publizierte Thea-

festigung Verwendung gefunden haben. Vgl. Hufschmid 2009, 194 f.; Berger 2012, 22 mit Abb. 5. – Zwei 2012 in *Aventicum*/Avenches (CH) zum Vorschein gekommene Grabsteine für Soldaten der *legio I adiutrix* belegen die Präsenz von Truppenteilen dieser Legion in Aventicum im Zeitraum von 70–72 n. Chr. Als Anlass werden auch hier von Legionsdetachementen durchgeführte oder zumindest unterstützte Bauaktivitäten vermutet, im vorliegenden Fall der Bau der Stadtmauer: Schenk et al. 2013, 238 ff.; zur präzisen Datierung bes. 243 ff.

- 5 Vgl. Hufschmid/Horisberger-Matter 2008, 190 ff. Überlegungen zu einer architektonischen Hierarchie finden sich auch für den Monumentalkomplex von *Epomanduodurum*/Mandeure (F), vgl. auch den Beitrag von S. Blin/J.-Y. Marc in diesem Band, unten S. 205 ff.
- 6 Vergleichbare Konzepte finden sich zum Beispiel bei den Kaiserfor-

ständig neue Perspektiven und eine kontinuierliche Erschliessung der Räume ergeben (zusammenfassend Meneghini/Santangeli Valenzani 2007, 29 ff.). Ein ähnliches Konzept liegt auch beim Pantheon vor, wo sich der einmalige Kuppelsaal dem Besucher erst im letzten Moment erschliesst, nachdem er vorher verschiedene Zonen wie den von Portiken gesäumten Vorhof und den vom Giebel überspannten Pronaos durchquert hat.

- 7 Burckhardt-Biedermann 1903, 95 ff.
- 8 Ein Nachweis des Bühnenbereichs ist heute angesichts der späteren Ausschachtung für den Bau der Arena des Amphitheaters nicht mehr möglich, da im Rahmen dieser Umbaumassnahmen sämtliche Bau- und Schichtbefunde entfernt worden sind.
- 9 Fincker et al. 2008; vgl. auch den Beitrag von C. Palermo in diesem Band, unten S. 193 ff.
- 10 Fincker 1990.

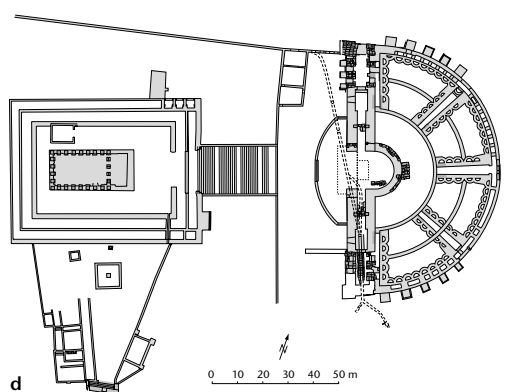
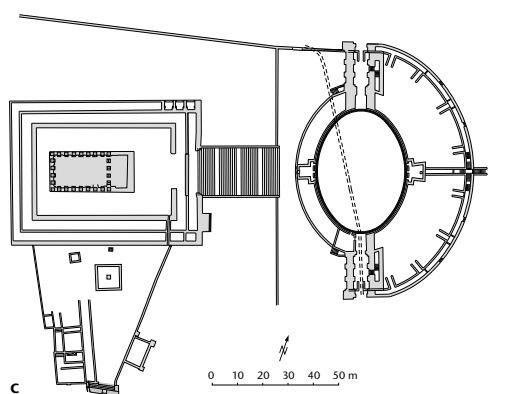
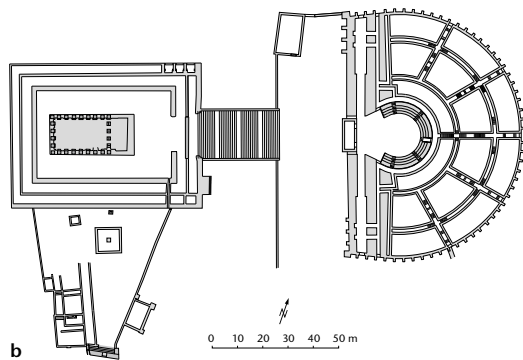
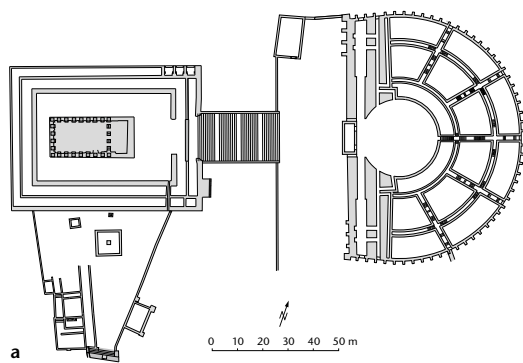


Abb. 2: Augusta Raurica (CH). Architekturensemble bestehend aus Schön-
bühltempel und angegliedertem Theater. Grundrisspläne mit Phasenabfolge.
M. 1:3000.

- a Zustand um 70/80 n. Chr. mit Arenatheater
- b Zustand um 90/100 n. Chr. (?) mit älterem szenischem Theater
- c Zustand um 110 n. Chr. mit Semi-Amphitheater
- d Zustand um 180/190 n. Chr. mit jüngerem szenischem Theater.

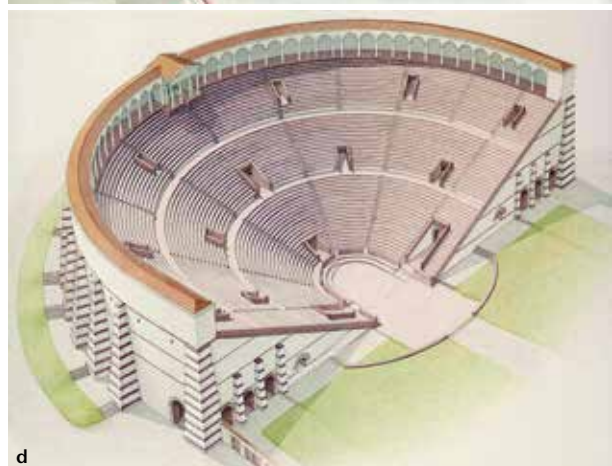
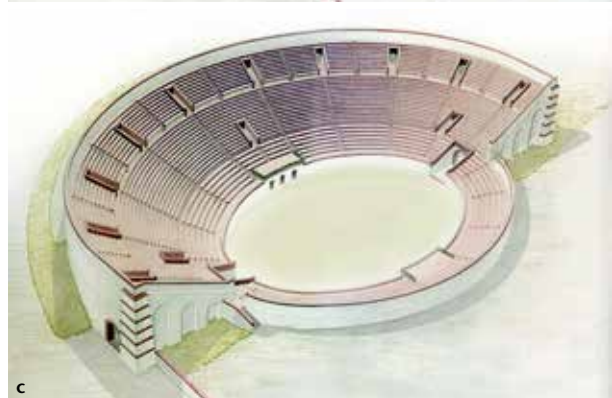
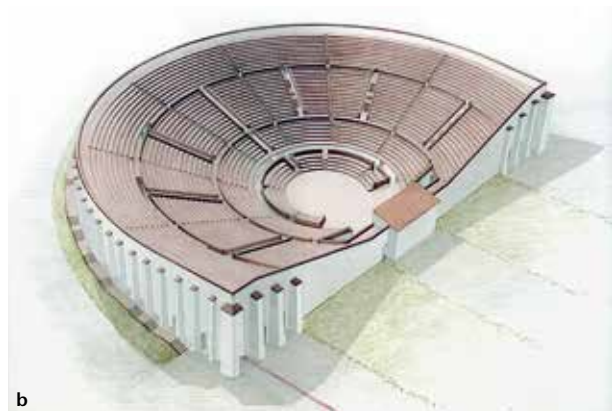
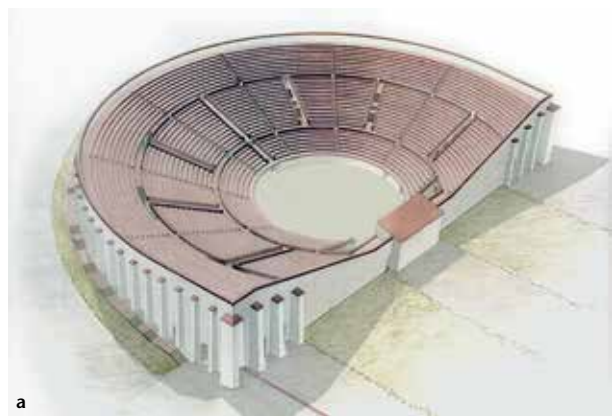


Abb. 3: Augusta Raurica (CH). Isometrische Rekonstruktionsversuche der sich
ablösenden Theaterbauten.

Ohne Massstab.

- a Arenatheater aus vespasianischer Zeit
- b älteres szenisches Theater aus spätflavischer Zeit
- c Semi-Amphitheater aus trajanischer Zeit
- d jüngerer szenisches Theater aus spätantoinischer Zeit.

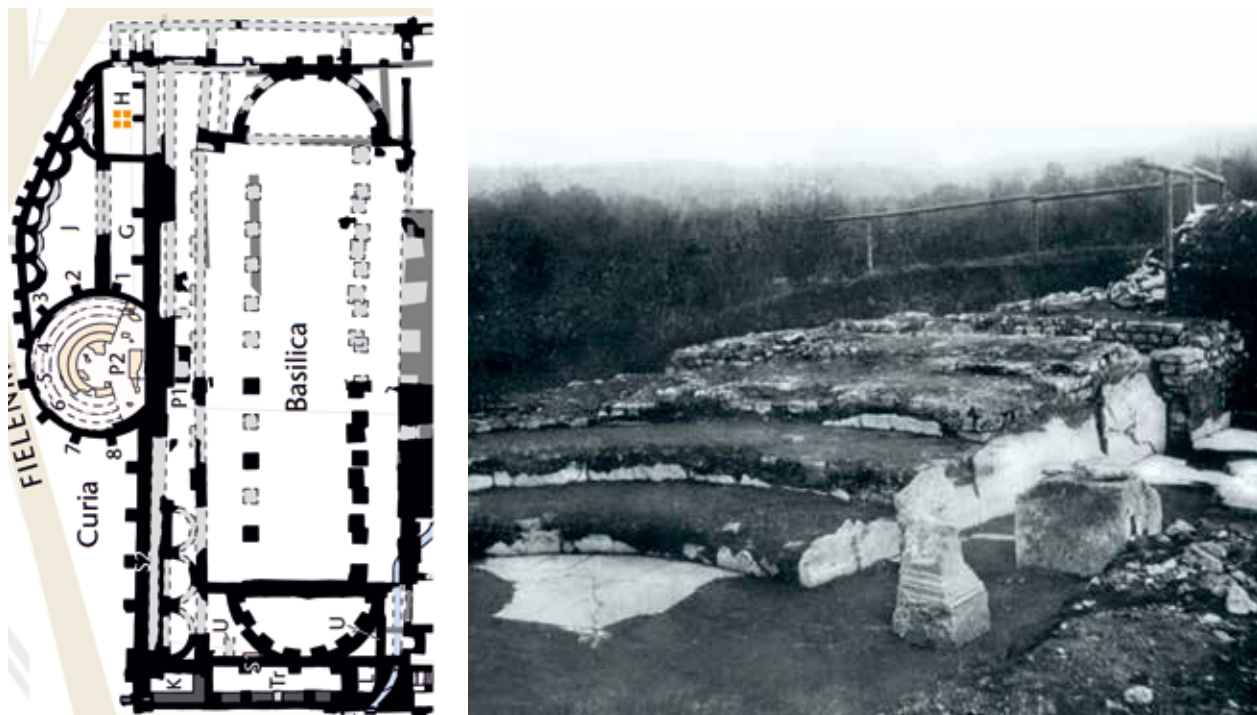


Abb. 4: Augusta Raurica (CH). Aktueller Grundrissplan und Grabungsfoto der 1907/08 freigelegten Steinbauphase der Curia; die Baustruktur diente vermutlich als Ersatz für die Prohedrie nach Abbruch des ältesten Theaterbaus im frühen 2. Jahrhundert n. Chr.

ter von Beaumont-sur-Oise (F) gehört zu diesem Bautyp, obwohl hier anstelle einer kreisrunden eine ovale Arena mit für Amphitheater typischen Dispositionen vorliegt¹¹.

Bemerkenswert ist nun, dass in *Augusta Raurica* noch in flavischer Zeit das Konzept der Multifunktionalität aufgegeben und anstelle der Arena eine sehr geräumige, durch einen Umgang vollständig von der restlichen *cavea* abgetrennte *prohedria* mit vier Sitzstufenreihen eingebaut wurde (Abb. 2,b; 3,b). Eine Nutzung für Arenaspiele wurde damit verunmöglicht. Die beste architektonische Parallele zu dieser Prohedrie findet sich in *Augusta Raurica* selbst, nämlich auf dem Forum, wo zu einem nicht genauer bekannten Zeitpunkt in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. eine *curia* mit kreisförmigem Grundriss und mit fast identischer Sitzstufenkonstruktion (ebenfalls mit vier Sitzstufenreihen) an die Basilika angebaut worden ist (Abb. 4). Die Sitzstufen dieser *curia* haben in ihrer ersten Phase noch aus Holz bestanden und sind dann beim Umbau des Forums in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts durch eine wohl identische Steinkonstruktion ersetzt worden¹². In unserem Zusammenhang ist zudem auf den hinter den Sitzstufen verlaufenden Umgang hinzuweisen, der sich auch bei der Prohedrie des älteren szenischen Theaters wiederfindet. Wir sehen in dieser speziell gestalteten Sitzstufenkonstruktion des Theaters einen Vorgänger der späteren *curia* und interpretieren den Befund als Architektur zum Abhalten von Versammlungen, evtl. den Ratsversammlun-

gen der Stadt/Kolonie, wie dies für die griechischen und römischen Bühnentheater ja durchaus geläufig war¹³.

Um ca. 110 n. Chr. wurde der älteste Theaterbau abgebrochen, um Platz für ein Amphitheater mit ovaler Arena zu schaffen. Typologisch entstand angesichts der engen axialen und visuellen Verbindung mit dem Schönbühntempel ein so genanntes Semi-Amphitheater¹⁴ mit auf das *podium* reduziertem Sitzstufenbereich im Westen (Abb. 2,c; 3,c). Wir fassen also einen klaren Nutzungswechsel von «Bühnen- und Orchestraspielen» zu *munera* und *venationes*, ähnlich wie dies auch in Zusammenhang mit der Umbauphase des Theaters von Beaumont-sur-Oise festgestellt wurde, wobei in Beaumont eine multifunktionale und keine *ausschliesslich* amphitheatrale Nutzung existiert hat¹⁵. Bautypologische Parallelen zu dieser Art von Gebäude sind unterdessen

11 Vermeersch et al. 2012.

12 Sütterlin 1999, 177 ff.; zusammenfassend auch Berger 2012, 74 f.

13 Die *curia* auf dem Forum wäre dann als Ersatz für diese Konstruktion entstanden, nachdem das älteste Theater in trajanischer Zeit abgerissen und durch ein Amphitheater ersetzt worden war. – Zur Tradition des Theaters als Versammlungsraum vgl. auch Kolb 1981, 88 f.; 94 f.; Moretti 2011, 115 ff.

14 Der Begriff will hier architekturtypologisch und nicht semantisch verstanden werden.

15 Vermeersch et al. 2012.

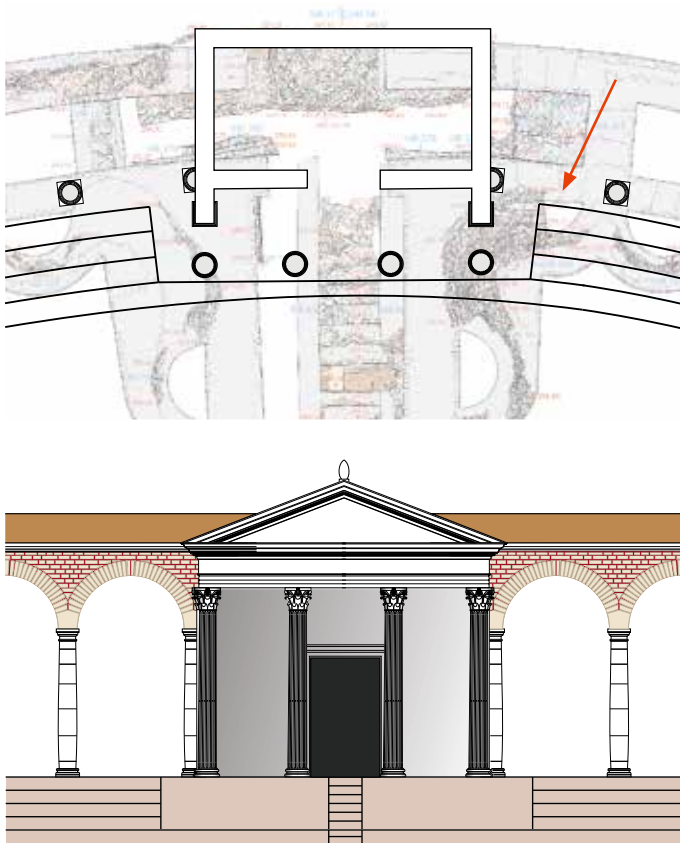


Abb. 5: Augusta Raurica (CH). Rekonstruktionsvorschlag für das in die porticus in summa cavea eingebundene mutmassliche sacellum. Die Annahme eines solchen Heiligtums beruht auf einzelnen Architekturfragmenten und Indizien am Baubefund wie dem auf einen Viertelkreis reduzierten Entlastungsbogen (roter Pfeil). Massstab 1:200.

durchaus bekannt, wie das Amphitheater von *Andesina/Grand* (F) als bestes Vergleichsbeispiel zeigt¹⁶. Zudem wird auch in Grand ein axial auf die Schmalachse des Gebäudes ausgerichteter Tempel vermutet¹⁷.

Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle auch auf das Amphitheater von Augst-Sichelengraben verwiesen, das um 170/180 n. Chr. das Amphitheater im Stadtzentrum ersetzt hat. Auch dieses Bauwerk stand nicht für sich allein, sondern war als Teil eines bereits bestehenden Heiligtums errichtet worden¹⁸. Vergleichbare urbanistische Konzepte, bei denen das Amphitheater als Teil eines Heiligtums funktionierte oder doch zumindest in dessen Nähe gerückt war, sind bestens bekannt und hier durch die Beispiele von *Tarracco/Tarragona* (E) und *Lugdunum/Lyon* (F) illustriert¹⁹.

Als letzte Phase folgte das jüngste Augster Theater, das um ca. 180/190 n. Chr. anstelle des Semi-Amphitheaters errichtet worden ist (Abb. 2,d; 3,d)²⁰. Typologisch handelt es sich um ein «gallo-römisches» Bühnentheater (auch wenn ein eigentliches Bühnenhaus vermutlich nie existiert hat²¹). Wir fassen also wiederum einen baulichen Wechsel, der mit einer Nutzungsänderung einherging. Im Rahmen der Monumentalisierung, die nun stattfand – das jüngste The-

ater ist bei gleicher Nord-Süd-Ausdehnung erheblich höher und mit mehr Sitzplätzen (ca. 10 000) ausgestattet als seine Vorgänger –, wurden auch die axialen Bezüge zum Schönbühltempel deutlich verstärkt. Konkret zeichnet sich dies durch den Einbau einer Nische im Anschluss an den Prohedrie-Umgang und eine sichtbare Verbreiterung des axialen Vomitoriums aus (Abb. 3,d)²². In demselben Zusammenhang ist zudem auf eine Auffälligkeit im Grundriss hinzuweisen: Beim Ostende des Mittelvomitoriums wurde die Fortsetzung des südlich anschliessenden Entlastungsbogens absichtlich und mit erheblichem Aufwand bloss als Viertelkreis gemauert, während die Entlastungsbögen sonst, wie beim Nordost-Vomitorium, als ganzer Bogen in den Mauerkörper der Vomitoriumswangen hineingriffen (Abb. 5). Wir interpretieren dies als bewusste Vorbereitung eines Fundaments, um eine Baukonstruktion darauf abzustellen, und werfen die Frage auf, ob hier möglicherweise einst ein *sacellum in summa cavea* existiert hat (Abb. 3,d; 5)?

Sacella im Zentrum der bekrönenden Portiken

Wie die seit 2012 wieder aufgenommenen und in Zusammenhang mit der begonnenen Restaurierung anhaltenden Studien am Theater von *Aventicum/Avenches* (CH) zeigen, finden sich ähnliche Hinweise auch am Baubefund des dortigen Theaters. Die an die Prohedrie anschliessende Nische, von der Georg Matter aufzeigen konnte, dass sie nicht überwölbt war²³, ist schon seit Langem bekannt²⁴. Ausserdem lassen die Mauerabgänge des axial zum Cigognier-Tempel angelegten Vomitoriums vermuten, dass auch hier das zentrale Vomitorium breiter angelegt gewesen ist als die übrige

16 Grand 1993, 69 ff.; Olivier 1987; Olivier 1992.

17 Grand 1993, 83.

18 Hufschmid 2009, 173 f.; Hufschmid 2008, 148 f.

19 Für *Tarracco* vgl. Tarragona 1990, 87 ff.; Gros 1994, 27. Für *Lugdunum* vgl. Fishwick 1991, 57 ff.; Tranoy/Ayala 1994, 180 ff.; Frascione 2011 (jüngste Untersuchung zur Lokalisierung des Altars für Roma und Augustus).

20 Hufschmid 2012, 116.

21 Ein zuweilen gänzlich Fehlen von Bühnenhäusern erwägen auch Fincker/Tassaux 1992, 57 ff.

22 Hufschmid 2012, 98; 112.

23 Matter 2009, 81 ff.

24 Mit grösster Wahrscheinlichkeit dürfte es sich dabei um eine Nische zur Aufstellung von Altären und/oder Statuen gehandelt haben; eine Interpretation, wie sie auch bei Matter 2009, 84, präferiert wird. Gegen die traditionelle Interpretation als Nymphäum, die nicht zuletzt aus der fälschlich rekonstruierten Tuffsteinüberwölbung entstand, führt Georg Matter überzeugende Argumente an: Matter 2009, 84.

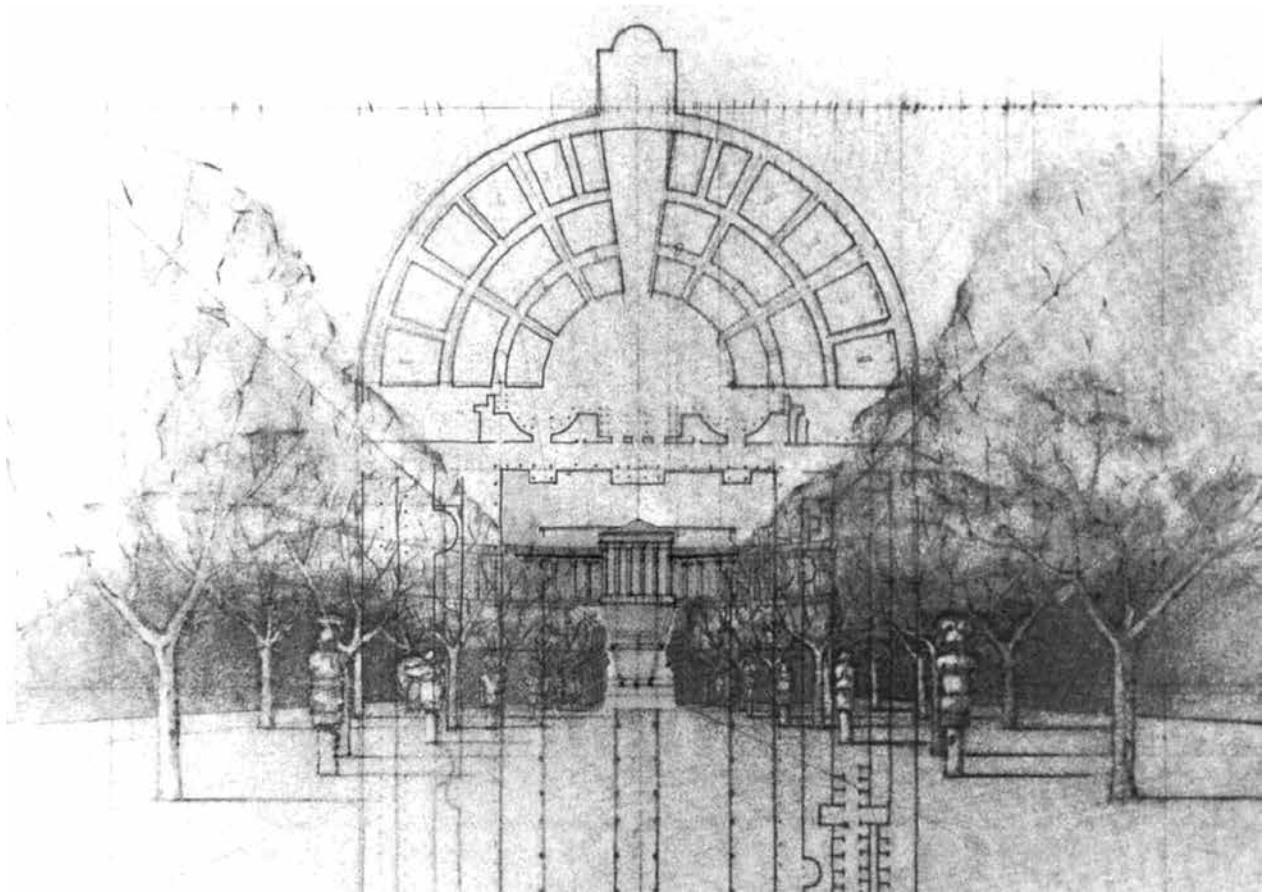


Abb. 6: Roma (I). Blick von der Curia über die Gartenanlage der porticus post scaenam zum Pompeiustheater. Ursprünglicher Bauzustand vor der Restaurierung des Theaters durch Augustus; die Bedeutung des Tempels, zu dem die Sitzstufen aus diesem Blickwinkel lediglich den Unterbau darstellen, tritt deutlich in Erscheinung.

gen Theaterzugänge²⁵. Auffällig ist zudem die Verbreiterung der inneren Peripheriemauer beidseits des Mittelvomitoriums, die angesichts der bekannten Vergleiche wiederum für die Existenz eines *sacellum in summa cavea* sprechen könnte. Grundsätzlich ist in jedem Fall auf die frappierenden Gemeinsamkeiten in der baulichen Organisation der Theater von *Augusta Raurica* und *Aventicum* hinzuweisen.

Vergleichbare Theater mit Nischen oder Podien in Verbindung mit der Prohedrie und zusätzlichen *sacella* im Bereich der *summa cavea* finden sich diverse und es scheint, dass dank Projekten mit detaillierten Bauauswertungen ihre Anzahl deutlich im Steigen begriffen ist. Mit *Lepcis Magna/Lebda* (LY)²⁶ und *Philadelphia/Amman* (JOR)²⁷ liegt je ein Beispiel aus dem Westen und aus dem Osten des Imperiums vor. Als jüngstes Exempel aus Italien ist zudem auch das Theater von *Suessa Aurunca/Sessa Aurunca* (I) zu erwähnen²⁸.

John Arthur Hanson hat bereits 1959 die damals bekannten Beispiele für Theater mit Heiligtümern in der *summa cavea* in seinem viel zitierten Buch über «Roman theatre-temples» aufgeführt²⁹. Der Prototyp für diese Architektur lässt sich unterdessen klar orten. Seit Antonio

Monterroso Checas Studien zum Pompeiustheater und der architektonischen Erscheinung des Tempels der Venus Victrix ist evident, dass das Konzept eines in die Portikus der *summa cavea* eingebauten Heiligtums erstmals in dieser Form im Theaterbau des Pompeius realisiert wurde³⁰. Wie Kath-

25 Vgl. dazu den Grundrissplan mit dem Verlauf von M123 bei Matter 2009, Beil. 4; die Vermutung beruht auf Beobachtungen an den heute sichtbaren, zum Teil stark restaurierten Überresten. Eine genaue Überprüfung des Sachverhalts am originalen antiken Baubefund soll im Rahmen der laufenden Restaurierung erfolgen.

26 Caputo 1987, 66 ff. mit Taf. 52–54; Sear 2006, 281 f.; Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996, III, 148 ff.; vgl. auch den Beitrag von D. L. Bomgardner in diesem Band, oben S. 63 ff.

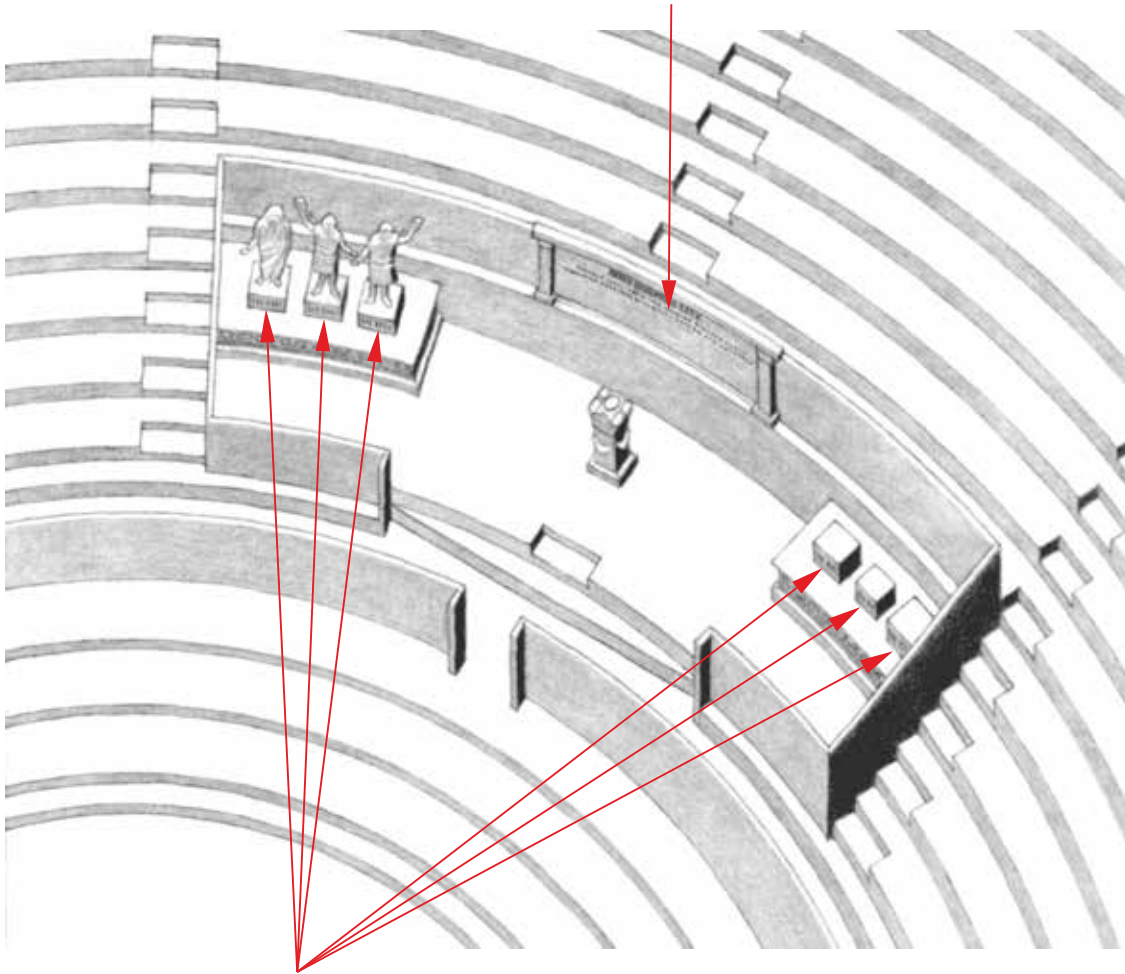
27 Sear 2006, 314 f. mit Plan 301; Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996, II, 76 ff.

28 Cascella 2006, 81 ff. mit Abb. 2.

29 Hanson 1959.

30 Monterroso Checa 2006, 29 mit Abb. 2; 48 ff.; Monterroso Checa 2010, 267 ff.; beim Pompeiustheater findet sich auch bereits die typische, beim Theater von Avenches beobachtete Verstärkung des Fundaments der inneren Peripheriemauer wieder.

SACRVM LARVM ET IMAGINVM



AVG(ustis) SACR(um)

Abb. 7: Augusta Emerita (E). Isometrischer Rekonstruktionsvorschlag für die Nische des dem Kaiserkult dienenden sacrum larum et imaginum mit zentralem Altar und seitlichen Statuenbasen, welche die Aufschrift aug(ustis) sacr(um) tragen. Ohne Massstab.

erine Gleason aufgezeigt hat, war das Pompeiustheater in seiner ursprünglichen Form als Unterbau für einen erhöht gebauten Tempel konzipiert, was der Blick von der Curia am gegenüberliegenden Ende der an das Bauwerk anschließenden Portikus deutlich macht (Abb. 6)³¹. Erst Augustus hat im Rahmen seiner «Restaurierungsarbeiten» mit dem Einbau einer monumentalen *scaenae frons* die primär sakrale Idee der Architektur verwischt und in Bezug auf die Sichtbarkeit von aussen den Tempel zu einem Theater gemacht³². In diesem Sinne hat er eine – sicherlich bewusste – «Entsakralisierung» von Pompeius' Venustempel betrieben. Aus dem erwähnten Sachverhalt geht recht deutlich hervor, wie stark in diesem Bauwerk die Verbindung zwischen Heiligtum und *cavea* gewesen sein muss. Berechtigt dies in der Folge zur Annahme, dass eine solche Verbindung auch für diejenigen Theater angenommen werden muss, welche das architektonische Konzept des Pompeiustheaters mit dem in die *porticus in summa cavea* integrierten *sacellum* übernommen haben?

Axiale Nischen für Kaiser und Götter

Auch was das Element der mit dem Prohedrie-Umgang in Verbindung stehenden Nischen und Plattformen betrifft, finden sich diverse Vergleiche im gesamten Imperium und bei Theatern mit unterschiedlichem Grundrissplan³³.

Für die Interpretation solcher Nischen ist das Theater von *Augusta Emerita/Mérida* (E) von herausragender Bedeutung. Wie Walter Trillmich in den 1990er-Jahren herausgefunden hat, beherbergte die axial angelegte, mit der Prohedrie in direkter Verbindung stehende Nische dieses Theaters einen Altar und zwei Sockel mit Statuenbasen, die

31 Gleason 1994, 19 ff. mit Abb. 7; 9.

32 Gleason 1994, 23 f. mit Abb. 10; R. Gest. div. Aug. 20.

33 Vergleiche etwa die Theater von *Augusta Emerita/Mérida* (E); *Elusa/Halutza* (IL); *Lepcis Magna/Lebda* (LY); *Pergamum/Bergama* (TR); *Hierapolis/Pamukkale* (TR); *Philadelphia/Amman* (JOR).



Abb. 8: Augusta Emerita (E). Drei Statuenbasen der Kaiserkulturnische von Abb. 7; deutlich ist die Inschrift *aug(ustis) sacr(um)* zu erkennen.

dank epigraphischen Zeugnissen klar mit dem Kaiserkult in Verbindung gebracht werden können (Abb. 7)³⁴. Eine der Nischenrückwand zuweisbare Inschrift aus trajanischer Zeit bezeichnet den Ort unmissverständlich als «*sacrum larum et imaginum*» und auf den Statuensockeln ist der Hinweis «*Augustis sacrum*» zu lesen (Abb. 8)³⁵. Der Befund macht somit einmal mehr deutlich, dass die römischen Theater zum einen grundsätzlich ein Ort starker kultischer Aktivitäten waren und dass zum anderen der Kaiserkult im Theater imperialer Zeitstellung herausragende Bedeutung besessen hat.

Das Theater als Heiligtum

Kehren wir nun aber nochmals zur Frage der Axialität und des direkten Bezugs zwischen dem jüngsten Theater (Abb. 2,d) und dem Schönbühltempel in *Augusta Raurica* zurück. Die Rekonstruktion Abb. 9 zeigt den Blick von der *ima cavea*, direkt oberhalb der zentralen Nische am Fuss der *cavea*, die wir in Analogie zum Befund von Mérida auch in Augst dem Kaiserkult zuweisen möchten. Wie das Bild zeigt, ist in *Augusta Raurica* aufgrund der Befundlage von einem vollständigen Fehlen eines festen Bühnenhauses auszugehen³⁶; nebst der *orchestra* existierte einzig eine zum Fuss der Freitreppe reichende, mit Sandsteinplatten gepflasterte Plattform als «Bühne». Der auf dem Hügel thronende Tempel wirkte da-

gegen als eine Art Kulisse und übernahm die ästhetische Aufgabe einer *scaenae frons*³⁷. Was jedoch bei der *scaena* im geschlossenen römischen Theater auf engem Raum zusammengezogen war, entwickelte sich hier über eine weite Distanz und wirkte gleichsam räumlich auseinandergezogen. Trotz dieser Distanz, und gerade weil der Tempel mit seinen umgebenden Säulenhallen als visueller Bühnenersatz gedient hat, wird aber deutlich, dass das Theater und der Tempel eng zusammen gehörten und dass eine Nutzung des Theaters ohne Tempel nur schwer vorstellbar ist.

Ein wenig anders präsentierte sich der Blick vom Pronaos des Tempels zum Theater hin (Abb. 10). Hier wird deutlich, dass der Tempel mit seinem von Säulen umstandenen Hof einen eigenen, in sich geschlossenen Komplex gebildet hat, der auch ohne das Theater als kultischer Fixpunkt funktionieren konnte. Wie bereits 250 Jahre früher beim Pompeiustheater ist auch hier das *theatron* – «der Ort, von wo man schaut»³⁸ – am Fuss des Tempels und diesem gleich-

34 Trillmich 1989/90, 97 ff. mit Abb. 4; Trillmich et al. 1993, 240 mit Abb. 105; Nogales Basarrate 2000, 29; 124 mit Abb. 8B.

35 Trillmich et al. 1993, 240 mit Abb. 105.

36 Hufschmid 2012, 113 f.

37 Zur Tempelanlage von Augst-Schönbühl vgl. Trunk 1991, 160 ff.; Hufschmid 2008, 140 ff. Eine profunde Architekturauswertung zu diesem für *Augusta Raurica* so wichtigen Bauwerk wäre eines der vielen Forschungsdesiderate in Augst.

38 Jaccottet 2011, 24.



◀ Abb. 9: Augusta Raurica (CH). CAD-Rekonstruktion des jüngeren szenischen Theaters und des Schönbühltempels; Blick auf der Mittelachse von der ima cavea über die Orchestra und monumentale Freitreppe zum Tempel. Ohne Massstab.



◀ Abb. 10: Augusta Raurica (CH). CAD-Rekonstruktion des jüngeren szenischen Theaters und des Schönbühltempels; Blick auf der Mittelachse vom Pronaos des Tempels über den Tempelhof zum Theater. Ohne Massstab.

sam untergeordnet. Die Blickachse war dadurch vom «Versammlungsort» (dem Theater) auf den «Ort der zentralen Aktivität» (den Tempel) ausgerichtet. Allein diese unterschiedliche Wahrnehmung der Bauten erklärt bereits, weshalb das Theater seine Erscheinung wechseln konnte, während der Tempel in seiner Form dagegen fix blieb. Ersetzt man in der Rekonstruktion Abb. 10 das szenische Theater durch das Semi-Amphitheater, so ändert sich das Bild nur geringfügig, obwohl sich das Bauwerk in seiner architektonischen Erscheinung grundlegend von einem Bühnentheater unterscheidet.

Aus dieser Feststellung geht aber fast zwingend hervor, dass die Theaterbauten einen integralen Teil des Heiligtums ausmachten und folglich innerhalb des Temenos gelegen haben müssen. Tatsächlich lässt sich dies für *Augusta Raurica* (und in vergleichbarer Weise ebenso für *Aventicum*) auch im Befund nachweisen. Bei allen drei Theaterbauten existierte im Norden eine Begrenzungsmauer, der Einfachheit halber hier Temenosmauer genannt, welche das Heiligtum von der nördlich verlaufenden Strasse abgegrenzt hat (Abb. 2; 3)³⁹. Die Peripheriemauern der sich ablösen-

den Theaterbauten bildeten dabei jeweils die östliche Fortsetzung dieser Mauer und dienten somit gleichzeitig als Umfassung des Gebäudes und als Begrenzung des heiligen Bezirks. Die von William Van Andringa gemachte Aussage: «L'édifice [i. e. le théâtre] n'est cependant presque jamais implanté sur le domaine sacré, mais il est chaque fois rejeté à l'extérieur de l'enceinte»⁴⁰ lässt sich somit für die Theater von Augst (und auch für dasjenige von Avenches) in keiner Weise nachvollziehen. Ganz im Gegenteil, die Theater bildeten hier sogar ein festes Element des Heiligtums und befanden sich eindeutig innerhalb des heiligen Bezirks.

So betrachtet lässt sich das Monumentalheiligtum von Augst-Schönbühl in drei «Kultzonen» unterteilen, die alle-

³⁹ Hufschmid 2012, 106 mit Abb. 98. – Eine vergleichbare Begrenzungsmauer konnte auch beim Theater von Aventicum nachgewiesen werden: Matter 2009, 116 ff.

⁴⁰ Van Andringa 2002, 116.

samt Teile des Heiligtums gewesen sind, jedoch unterschiedliche Bedeutung und unterschiedliche Nutzungsaspekte besessen haben. Es handelt sich dabei um den vespasianischen Podiumtempel, die noch aus vorflavischer Zeit stammende Sakralzone südlich des Tempels und das dem Tempel im Osten über eine monumentale Freitreppe angegliederte Theater. In jeder dieser Zonen finden sich dieselben Grundelemente wieder, allerdings jeweils in unterschiedlicher Dimension und mit unterschiedlicher Gewichtung. Dabei handelt es sich um:

- einen Tempel oder ein *sacellum* als Ort, wo Kult stattfindet,
- Nutz- oder Serviceräume (Versammlungslokale, Depots, Infrastruktur) und
- Aufenthaltsorte für die den Aktivitäten beiwohnenden Personen, die vor, während und nach dem Kultakt aufgesucht werden konnten (Portiken, *cavea* mit *porticus in summa cavea*).

Monumentale Architektur als Szenerie für Prozessionen

Bekannt sind diverse architektonisch mit demjenigen von *Augusta Raurica* vergleichbare Bauensembles und viele davon finden sich auch bereits in Robert Étiennes 1985 erschienenem Aufsatz zum Monumentalkomplex von Avenches⁴¹.

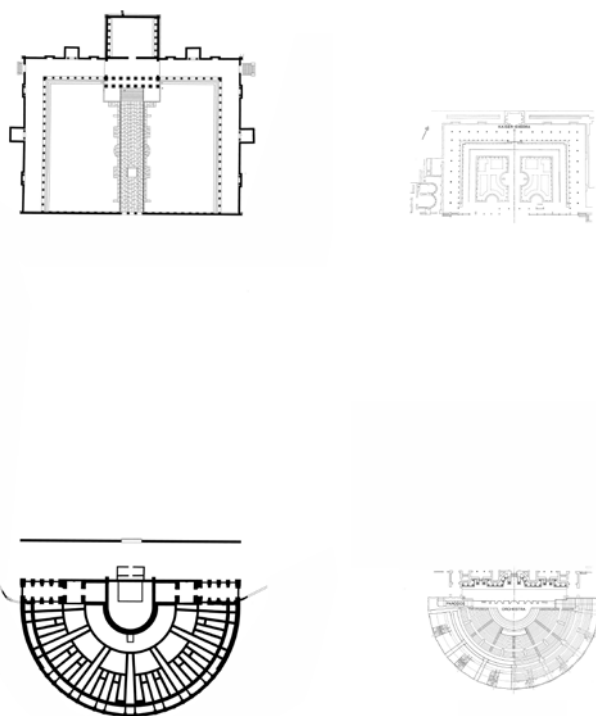


Abb. 11: Die Monumentalkomplexe von Aventicum (links) und Augusta Emerita (rechts) im Grundrissvergleich. Schiebt man die direkt an das Theater angefügte *porticus post scaenam* von Mérida um 300 m zurück, so sind sich die beiden Baukomplexe zumindest im Grundriss verblüffend ähnlich. M. ca. 1:3350.



Abb. 12: Zwei Metallbüsten, die vermutlich in Prozessionen mitgetragen wurden. Ohne Massstab, aber in korrektem Grössenverhältnis.

a Goldbüste des Kaisers Marc Aurel, gefunden in einem Abwasserkanal im Hof des Cigognier-Tempels in Avenches (H. 33,5 cm; B. 29,5 cm)

b Büste der Göttin Minerva aus Buntmetall mit Resten von Verzinnung, gefunden im Bereich eines Strassengrabens in Augst (H. 92 cm; B. 62 cm).

Zu den wichtigsten gehören nach wie vor die Baukomplexe von Ostia (I) (mit dem sogenannten Forum der Korporationen)⁴², Mérida⁴³ und *Lepcis Magna*⁴⁴. Bei allen drei Beispielen war die Theaterachse axial auf einen mit der *porticus post scaenam* in Verbindung stehenden Tempel oder ein *sacellum*, das in *Lepcis Magna* und Mérida nachweislich zum Kaiserkult gehörte, ausgerichtet.

Auch auf den Monumentalkomplex von *Aventicum* als nächst gelegenes Vergleichsbeispiel wurde bereits hingewiesen⁴⁵. Vergleicht man den Grundriss des Bauensembles von Avenches mit demjenigen von Mérida, zeigt sich zudem, wie ähnlich sich diese Bauten in ihrer architektonischen Grundstruktur sind. Schiebt man nämlich die *porticus post scaenam* von Mérida hundert Meter vom Theater weg, so erhält man einen Baukomplex, der demjenigen von *Aventicum* auffallend ähnlich ist (Abb. 11). Oder umgekehrt formuliert: in Avenches (und auch in Augst) entsprechen die den Hof des Tempels rahmenden Säulenhallen architektonisch gesehen einer *porticus post scaenam*.

Das Theater von Avenches bietet auch einen guten Anhaltspunkt für Gedanken zur Nutzung von solchen monumentalen Baukomplexen, denn wie der Fund der Goldbü-

41 Étienne 1985.

42 Zusammenfassend Rieger 2001, 252 f.

43 Trillmich et al. 1993, 278 mit Abb. 122; Nogales Basarrate 2000, 25 ff.; 120 mit Taf. 4; Gros 1996, 292 mit Abb. 345.

44 Di Vita et al. 1999, 68; Gros 1996, 292 f. mit Abb. 346; vgl. auch den Beitrag von D. L. Bomgardner in diesem Band, oben S. 63 ff.

45 Vgl. zudem auch Bridel/Matter 2008, 55 ff.; Matter 2009, 175 ff.

te des Marc Aurel auf dem Gelände des Cigognier-Tempels vermuten lässt, haben auch in *Aventicum* Prozessionen stattgefunden, bei denen die *imago* des Kaisers mitgetragen wurde (Abb. 12,a)⁴⁶. Angesichts der Ähnlichkeiten in der Disposition der Baukomplexe ist zudem auch in *Augusta Raurica* eine solche Nutzung zu vermuten. Kaiserliche *imagines* sind aus Augst zwar keine bekannt, dafür aber eine leicht überlebensgrosse Bronzestatuette der Minerva, gefunden in einem spätrömischen Altmetalldot, die mit einiger Wahrscheinlichkeit ebenfalls in Prozessionen mitgetragen wurde (Abb. 12,b)⁴⁷. Weitere Kaiserbüsten aus Edelmetall und Bronze sind von verschiedenen Fundorten bekannt⁴⁸, und wie das berühmte Tongefäss aus Sains-du-Nord (F) zeigt (Abb. 13), waren solche Büsten unter anderem in den Portiken von «gallo-römischen» Umgangstempeln (im vorliegenden Fall eines Merkurtempels) platziert⁴⁹. Offenbar wurden Kaiserbüsten auch auf Säulen montiert und so verehrt, wie Darstellungen auf spätrömischen Sarkophagen deutlich machen (Abb. 14)⁵⁰.

Bildliche Darstellungen von Prozessionen, bei denen Götterbilder mitgetragen wurden, sind im Gegensatz zu schriftlichen Quellen auch aus dem Westen des Imperiums bekannt. Aufschlussreich ist diesbezüglich eine Wandmalerei aus Ostia (I), welche Kinder, die an einer Prozession teilnehmen, zeigt (Abb. 15)⁵¹. Auch hier findet sich das Motiv des transportablen Götterbilds (im vorliegenden Fall eine Statue der Göttin Diana) und der mitgetragenen Büsten⁵². Die Darstellung deckt sich in vielen Zügen mit der Beschreibung einer Prozession am Fest der Artemis von Ephesos, überliefert in einer Erzählung aus dem 2. Jahrhundert n. Chr.



Abb. 13: Sains-du-Nord (F). Tongefäss mit Reliefdarstellung eines Tempels; in der Cella ist ein Standbild von Merkur zu erkennen, während in der angrenzenden Portikus eine (Kaiser?)-Büste aufgestellt ist. Musée de la Société d'Archéologie et d'Histoire de l'arrondissement d'Avesnes, Inv. 84820, H: 33 cm, Dm.: 37 cm.



Abb. 14: Milano (I). Detail vom sogenannten Sarkophag des Stilicho, das die Verehrung einer Kaiserbüste (*imago imperatoris*) zeigt. Dat. um 385 n. Chr. Basilica di Sant'Ambrogio.

«Es war zur Zeit, als das lokale Fest der Artemis gefeiert wurde und die Prozession bewegte sich von der Stadt zum Heiligtum, eine Strecke von 3 Kilometern. Alle

- 46 Vgl. dazu das Dekret von *Gytheion*/Gythio (GR) oder den Text von *Ephesos*/Selçuk (TR): Fishwick 1991, 552; Price 1984, 60 f.; 188; 210 f.; ausserdem auch die Beiträge von Th. Hufschmid, M. Cavallieri und S. Blin/J.-Y. Marc in diesem Band, S. 27 ff.; 49 ff.; 205 ff.
- 47 Zur Minervabüste aus Augst: Kaufmann-Heinimann 1994, 43 ff. Taf. 37–43; Berger 2012, 222 mit Abb. 249.
- 48 Vgl. etwa die Zusammenstellung bei Hochuli-Gysel/Brodard 2006, 95 ff.
- 49 Van Andringa 2000; Van Andringa 2002, 99.
- 50 Zum Beispiel auf dem sogenannten Sarkophag des Stilicho, der u. a. auch eine Anbetungsszene der drei Magier zeigt; Dat. um 385 n. Chr., Basilica di Sant'Ambrogio, Milano (I). – Die Bedeutung des Kaisers als Mittler zwischen Menschen und Göttern kommt auch in einem Epigramm Martials deutlich zum Ausdruck, wenn wir als Schlussatz in einer Anrufung Jupiters lesen: *te pro Caesare debeo rogare, pro me debeo Caesarem rogare* (dich muss ich für Caesar anrufen, für mich muss ich Caesar anrufen; Mart. epigram. 7, 60).
- 51 Rotgrundige Wandmalerei, gefunden 1868 im südlichen Teil von Ostia nahe dem Campus der Magna Mater; Dat. gemäss Henri Stern: 209–211 n. Chr. Musei Vaticani – Museo Pio Clementino. Vgl. auch Fuchs et al. 2004, 103 f. mit Abb. 109; 110.
- 52 Eine weitere Darstellung einer transportablen (Edelmetall?)-Büste ist zudem von den Malereien in der Kryptoportikus von Meikirch im Kanton Bern bekannt: Fuchs et al. 2004, 100 ff. mit Abb. 106. Auf einem in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts datierenden Mosaik aus der Villa des Lucius in Rom finden sich Porträtbüsten von Gottheiten zudem auf dem Preistisch eines Agons (Dunbabin 2016, 31 ff. mit Abb. 2.12b).

► Abb. 15: Ostia Antica (I). Rotgrundige Malerei mit Prozessionszene; die Teilnehmer tragen Fackeln und auf Stangen montierte Büsten mit sich. Dargestellt ist vermutlich einerseits ein Umzug in Zusammenhang mit einem jeweils im August abgehaltenen Fest zu Ehren Dianas, andererseits ein Erntefest im September. Dat. 209–211 n. Chr. Museo Pio Clementino, Vaticano.



lokalen Mädchen mussten, reich geschmückt, an der Prozession teilnehmen, und auch die jungen Männer ... Eine grosse Menge, bestehend sowohl aus lokalen Leuten als auch aus Fremden, hatte sich für das Spektakel versammelt ... Die Teilnehmer der Prozession zogen an uns vorbei: Zuerst die Träger von heiligen Geräten, Fackeln, Körben und Weihrauchständern, dann Pferde, Hunde und Jagdausrüstung für den Krieg und besonders auch für Friedenszeiten ...»⁵³.

Führen wir uns zum Schluss noch die Nutzungsmöglichkeiten des Augster Theaters vor Augen. Wie bereits erwähnt, zeigt das Fehlen jeglichen Bühnengebäudes, dass hier sämtliche Veranstaltungen (Tanz, Musik, Chorgesänge, evtl. Pantomimen) in der *orchestra* und auf der westlich anschliessenden gepflasterten Plattform stattgefunden haben müssen. Geradezu ideal ist der beim jüngsten Theater vorliegende architektonische Aufbau zudem für Prozessionen, die vom Schönbühltempel ins Theater führten (Abb. 16). In Anlehnung an die bekannten Quellen⁵⁴ darf man sich eine solche Prozession wohl so vorstellen, dass sich die Gruppe der Akteure nach dem Opferritus am Altar im Innenhof des Schönbühltempels in zwei Gruppen aufgeteilt hat, die sich durch die den Hof umgebenden Portiken zur im Osten gelegenen Monumentaltreppe bewegt haben. Von dort schritten sie den beiden Flanken folgend die Treppe hinunter und gelangten am Treppenfuss zur Stützmauer, welche das Theatergelände vom Schönbühltempel abgrenzte⁵⁵. Durch diese Mauer führte eine kurze Treppenflucht auf das westliche Vorplatzgelände und die vermutlich mit Sandsteinblöcken gepflasterte «Bühnenestrade» des Theaters hinunter. Die Prozession, nach wie vor aufgeteilt in zwei Gruppen, überquerte den Bühnenbereich und bewegte sich beidseits dem Orchesterand folgend zur zentralen Nische am Fuss der *cavea* hin. Vor der Nische trafen sich die beiden Gruppen und die mitgetragenen Standbilder der Götter und die

images der Angehörigen des Kaiserhauses wurden in der Nische und wohl auch auf Plätzen in der *prohedria* aufgestellt. Begleitet wurde dieser Akt vermutlich von weiteren Opferhandlungen⁵⁶, ehe sich die Prozessionsgruppen auflösten und die an der Prozession Teilnehmenden ihre Plätze im Theater einnahmen. Im Anschluss folgten dann die – wie auch immer gearteten – Veranstaltungen, denen die Zuschauer von den Sitzstufen des Theaters aus beiwohnten.

Entwicklungstendenzen und Interaktionen – Augusta Raurica und Aventicum, zwei Städte im Austausch?

Grundsätzlich ist für die erwähnten Monumentalkomplexe nach der möglichen Existenz einer Gebäudehierarchie zu fragen, da sowohl in Augst als auch in Aventicum diverse Unterschiede zwischen der Architektur des Tempels und des Theaters auszumachen sind (Abb. 16). Im konkreten

53 Fishwick 1991, 551.

54 Zusammenfassend Fishwick 1991, 550 ff.; Price 1984, 60 f.; 188; 210 f. Vgl. auch die Beiträge von Th. Hufschmid und S. Blin/J.-Y. Marc in diesem Band, S. 27 ff.; 205 ff.

55 Bei dieser Stützmauer handelt es sich um die Westhälfte der Podiumsmauer des ehemaligen Amphitheaters, die, nachdem das Terrain im Bereich der Arena um über 1,50 m aufgehöhrt worden war, als Geländeabstützung weiterverwendet wurde.

56 Darauf lässt die Existenz von Altären in den erwähnten Nischen schliessen (z. B. in Mérida, vgl. dazu Trillmich et al. 1993, 240 mit Abb. 105; Nogales Basarrate 2000, 29; 124 mit Abb. 8B). Im jüngsten Theater von Augusta Raurica sind auf dem Plattenboden der Nische Abarbeitungen nachgewiesen, bei denen es sich um Standspuren von Altären oder Statuenbasen handeln muss.

Gebäudehierarchie?

- Podiumtempel nach «mediterranean Vorbild»
- differenzierte Architektur und Säulenordnung
- erhöhte Position auf Hügel
- vergoldete Dachziegel und Akrotere
- Siegesmonument
- importierte Marmi
- umlaufende Doppelportikus

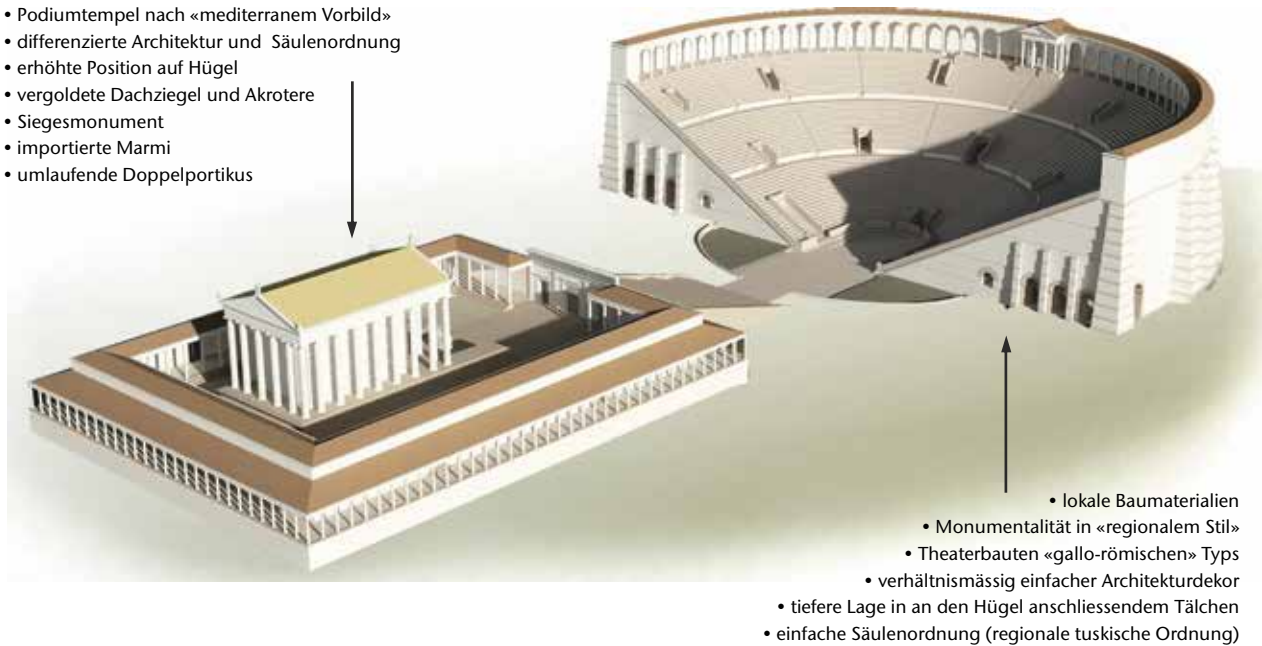


Abb. 16: Augusta Raurica (CH). CAD-Rekonstruktion des jüngeren szenischen Theaters und des Schönbühltempels; Überblick von Südwesten mit dem topografischen Verhältnis der beiden Bauten zueinander. Aufgrund der Materialisierung und der Positionierung im Gelände stellt sich die Frage, ob zwischen den beiden Gebäuden eine Bedeutungshierarchie besteht.

Beispiel von Augst ist diesbezüglich auf folgende Punkte hinzuweisen:

Der hexastyle Podiumtempel vom Schönbühl orientierte sich in seiner Architektur stark an mediterranen Vorbildern. Soweit heute bekannt, handelte es sich typologisch um einen echten Peripteros mit einer differenzierten Säulen- und Gebälkordnung. Hinzu kam eine repräsentative Bauausstattung mit importiertem Marmor für die Türrahmung und die Innendekoration und gemäss Beobachtungen bei früheren Grabungen vergoldeten Dachziegeln und Akroteren⁵⁷. Der von einer umlaufenden Doppelportikus umgebene Tempel, in dessen Hof sich unter anderem auch ein Siegesmonument aus grossen Kalksteinblöcken befunden haben muss⁵⁸, thronte zudem in erhöhter Lage auf dem Hügel, dem sogenannten Schönbühl, und dominierte so von weither sichtbar das Erscheinungsbild im Westen der Stadt (Abb. 16)⁵⁹.

Das Theater stand dagegen in einem deutlichen Kontrast zur architektonisch und topografisch prominenten Position des Tempels. Im Gegensatz zur Tempelanlage war es ausschliesslich aus lokalen Baumaterialien errichtet und auch seine Ausführung als «gallo-römischer» Bautyp, wenn auch mit verschiedenen «mediterranen Anklängen»⁶⁰, stand klar in einem regionalen architektonischen Kontext (Abb. 16). Zudem fällt der eher bescheidene Baudekor des Theaters ins Auge, der ohne eine Gliederung der Aussenseite mit Säulen oder Pilastern und aufwendige Gebälkkonstruktionen

auskam. Stattdessen wies die Fassade an der Peripherie eine dichte und geschlossene, nur rudimentär dekorierte Mauerhaut auf und liess den für die Theater des mediterranen Raums typischen Arkadendekor fast vollständig vermissen⁶¹. Säulendekor tauchte lediglich in der *summa cavea* auf, deren Portikus nachweislich aus von Arkadenbögen bekrönten Kalksteinsäulen bestanden hat. Allerdings fällt auf, dass die Portikussäulen einer regionalen Ausprägung der tuskanischen Ordnung entsprachen, die vorwiegend im «gallo-römischen» Gebiet verbreitet war⁶². In gewissem Sinne kann man von einer Monumentalität in «regionalem

57 Trunk 1991, 160 ff.; Hufschmid 2008, 142 f. Zur Erwähnung von Funden vergoldeter Dachziegel vgl. Stehlin 1911, 117.

58 Bossert-Radtke 1992, 63 ff.; Berger 2012, 23.

59 Hufschmid 2008, 143 f. mit Abb. 7; Hufschmid 2012, 113 f. mit Abb. 104.

60 So etwa in der Architektur der Eingangshallen (*basilicae*) und der Bauweise und Disposition der *vomitioria*: Hufschmid 2012, 89 ff. mit Abb. 79; 96 f. mit Abb. 86; 111 f. mit Abb. 102; Hufschmid/Horisberger-Matter 2008, 182 ff. mit Abb. 33; 37–39.

61 Einzig in den Bogenzugängen der Eingangshallen im Norden und im Süden tauchen Anklänge an einen solchen, von mediterranen Vorbildern her bekannten Arkadendekor auf.

62 Zu dieser oft als «gallo-tuskanisch» bezeichneten Säulenordnung vgl. zusammenfassend Hufschmid/Tissot-Jordan 2013, 23 mit Anm. 33–35 (mit weiterführender Literatur).

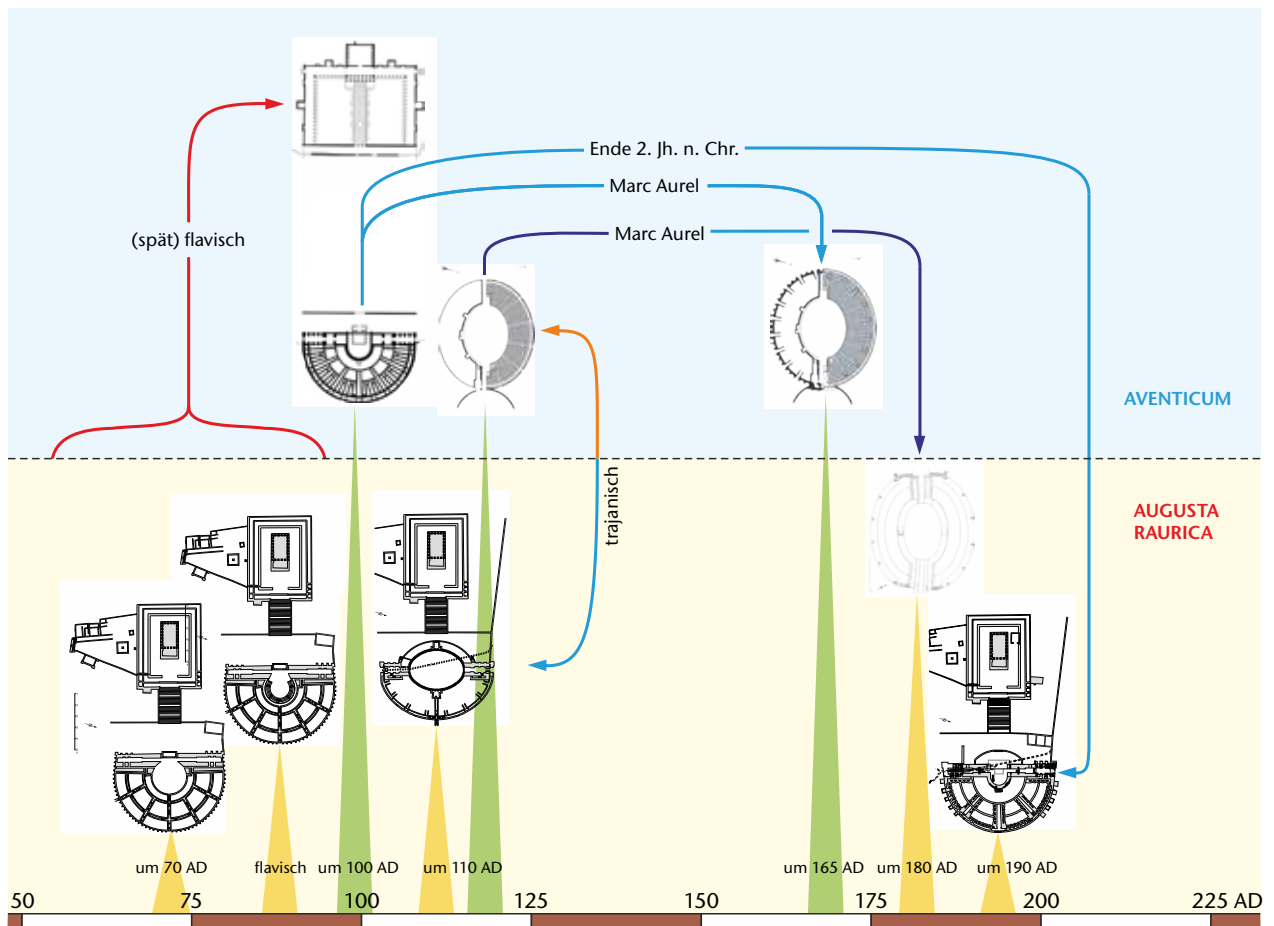


Abb. 17: Schema, das die chronologische Entwicklung und die gegenseitige bauliche Beeinflussung der Theaterbauten von Augusta Raurica (CH) und Aventicum (CH) aufzeigt. Nachdem im 1. Jahrhundert n. Chr. noch die Colonia Raurica impulsgebend gewesen war, wendete sich die Situation um die Mitte des 2. Jahrhunderts zugunsten der Helvetier-Hauptstadt.

Stil» sprechen, die sich sowohl ästhetisch als auch topografisch manifestierte, denn der Tempel befand sich bekrönend auf dem Hügel, während das Theater ihm quasi zu Füßen am Rand der angrenzenden Senke lag. Es fällt zudem auf, dass die Vorbilder für den Tempel mit seiner umgebenden Portikus tendenziell im mediterranen Raum zu suchen sind, während die Theaterbauten durchwegs eine eigenständige, regional geprägte Architektur repräsentieren. Diese Verhältnisse sind nicht zufällig, sondern viel mehr das Resultat einer bewussten architektonischen und vielleicht auch ideologischen Planung, in der sich Fragen einer regionalen Identität widerzuspiegeln scheinen.

Wie bereits erwähnt, besaßen die Theaterbauten in den beiden Koloniestädten *Augusta Raurica* und *Aventicum* auffällig viele gemeinsame Merkmale. Es scheint daher lohnenswert, zum Schluss die Baugeschichte der Theater dieser beiden Siedlungen kurz miteinander zu vergleichen (Abb. 17):

Gemäss dem aktuellen Kenntnisstand fand die urbanistische Entwicklung in *Augusta Raurica* ihren Anfang, als dort in flavischer Zeit, vermutlich noch unter Vespasian,

ein monumentaler Sakralkomplex entstand, der eine Tempelanlage umfasste, welcher im Osten über eine monumentale Freitreppe ein Theater angegliedert war. Dieser früheste Theaterbau besaß eine deutliche Multifunktionalität und verband vermutlich eine durch die späteren Umbauten vollständig zerstörte Bühnenkonstruktion mit einer kreisrunden Arena. Wohl unter dem Einfluss dieser Anlage wurde zu Beginn des 2. Jahrhunderts in *Aventicum*, das Vespasian zur Kolonie erhoben hatte, ein sehr ähnlich konzipiertes Heiligtum errichtet, das aus dem sogenannten Cigognier-Tempel und dem in einer Entfernung von ca. 170 m axial angegliederten Theater bestand, allerdings mit einem wesentlichen Unterschied: Das Bauensemble von *Aventicum* war repräsentativer und deutlich mediterraner geprägt. Ebenfalls noch in trajanischer Zeit entstanden in beiden Städten fast gleichzeitig Amphitheater, deren einfache, die Hanglage ausnutzende Bauweise auf gegenseitige oder doch zumindest gemeinsame Einflüsse schliessen lässt.

Im Verlauf des 2. Jahrhunderts wendete sich, wohl nicht auch zuletzt aufgrund der finanziellen Umstände, die Einfluss-situation grundlegend. Hatte sich im späteren 1. Jahr-

hundert noch *Augusta Raurica* in der Vorreiterrolle befunden, so setzte *Aventicum* im Zeitraum nach 165 n. Chr. nun mit dem Umbau des Amphitheaters neue Massstäbe, was die Monumentalisierung betraf. Als Vorbild für den Ausbau des Gebäudes, dessen Sitzplatzkapazität von ca. 9000 auf ca. 16000 Plätze erhöht wurde, diente unter anderem das bereits bestehende Theater mit seiner von Pilastern gegliederten Peripherie, die als Modell für die neue Umfassungsmauer des Amphitheaters gedient hat⁶³. Vielleicht lieferte der Umbau der Arena von *Aventicum* den Bewohnern von *Augusta Raurica* den Anlass, nur wenig später das ebenfalls zu klein gewordene Amphitheater im Stadtzentrum durch einen Neubau am südwestlichen Stadtrand, im sogenannten Sichelengraben, zu ersetzen⁶⁴. Dieser Neubau zeichnete sich zwar durch seine bemerkenswerte topografische Lage inmitten der Sakralzone von Augst aus, konnte sich aber in seiner architektonischen Erscheinung in keiner Weise mit dem monumentaleren Bau von *Aventicum* messen. Vielmehr schloss das in eine vorgeformte Geländemulde eingefügte, in seiner Architektur stark nach innen gerichtete Gebäude formal an die ältere Bauphase des Amphitheaters von Avenches an.

Die Verlagerung des neuen Amphitheaters vom Zentrum an den Stadtrand führte in *Augusta Raurica* dazu, dass der dem Schönbühltempel angegliederte Theaterbau abermals einen Typenwechsel durchmachte. Als Ersatz für das Amphitheater entstand nun im späten 2. Jahrhundert auf dem Areal des Schönbühlheiligtums ein reines Bühnen-

theater vom «gallo-römischen» Bautyp. Als architektonisches Vorbild für diesen Bau diente ganz offensichtlich das bereits unter Trajan gebaute Theater von *Aventicum*, dessen Eingangshallen konstruktiv und statisch eine verblüffende Ähnlichkeit mit den in gleicher Lage positionierten Hallen des Augster Theaters aufgewiesen haben⁶⁵. Einzig die dichte, weitgehend ungegliederte Umfassungsmauer des Gebäudes von *Augusta Raurica* wich erheblich von dem mit tuskischen und korinthischen Pilastern gegliederten Vorbild in *Aventicum* ab. Welches die Gründe hierfür sind und ob diese ideologischer oder finanzieller Natur waren, lässt sich nur schwer ermessen; grundsätzlich scheint uns aber die finanzielle Argumentation die plausiblere Erklärung darzustellen.

Allein schon dieser knappe Vergleich macht deutlich, dass die Entwicklung der beiden Koloniestädte ganz offensichtlich in gegenseitigem Austausch und möglicherweise auch in Konkurrenz erfolgt ist. Dies lässt vermuten, dass das aus Nordafrika und aus dem Osten des Imperiums bestens bekannte Phänomen der in ihrem Ausbau miteinander konkurrierenden Städte auch in den nordgallischen und germanischen Provinzen existiert hat.

63 Hufschmid 2014, 231 ff.

64 Hufschmid 2009, 171 ff.

65 Hufschmid im Druck.

Bibliografie

- Berger 2012: L. Berger (mit Beitr. v. Th. Hufschmid, Gemeinschaftsbeitr. v. S. Ammann/L. Berger/P.-A. Schwarz u. Beitr. v. U. Brombach), Führer durch Augusta Raurica (Basel 20127).
- Bossert-Radtke 1992: C. Bossert-Radtke, Die figürlichen Rundskulpturen und Reliefs aus Augst und Kaiseraugst. Forsch. Augst 16 = CSIR Schweiz III (Augst 1992).
- Bridel/Matter 2008: Ph. Bridel/G. Matter, Sanctuaire du Cigognier, théâtre antique et temples du Lavoëx: un cas particulier? In: Castella/Meylan Krause 2008, 51–58.
- Burckhardt-Biedermann 1903: Th. Burckhardt-Biedermann, Ausgrabungen der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel auf dem Gebiete von Basel- und Kaiseraugst, Basel und Umgebung während der Jahre 1877 bis 1903. Basler Zeitschr. Gesch. u. Altkde. 2, 1903, 81–105.
- Cascella 2006: S. Cascella, Il teatro romano e la topografia di Sessa Aurunca. In: L. Quilici et al. (eds.), La forma della città e del territorio 3. Atlante tematico di topografia antica 14–15 (Roma 2006) 79–105.
- Castella/Meylan Krause 2008: D. Castella/M.-F. Meylan Krause (dir.), Topographie sacrée et rituels. Le cas d'Aventicum, capitale des Helvètes. Actes du colloque international d'Avenches 2–4 novembre 2006. Antiqua 43 (Bâle 2008).
- Caputo 1987: G. Caputo, Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro (1937–1951). Monogr. Arch. Libica 3 (Roma 1987).
- Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996: P. Ciancio Rossetto/G. Pisani Sartorio (eds.), Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato (Torino 1994–1996).
- Di Vita et al. 1999: A. Di Vita/G. Di Vita-Evrard/L. Bacchielli, Das antike Libyen. Vergessene Stätten des römischen Imperiums (Köln 1999).
- Dunbabin 2016: K. M. D. Dunbabin, Theater and Spectacle in the Art of the Roman Empire (Ithaca, New York 2016).
- Étienne 1985: R. Étienne, Un complexe monumental du culte impérial à Avenches. Bull. Assoc. Pro Aventico 29, 1985, 5–26.
- Fincker 1990: M. Fincker, Le théâtre rural de Sanxay: vers une redécouverte. Aquitania 7, 1990, 183–194.
- Fincker/Tassaux 1992: M. Fincker/F. Tassaux, Les grands sanctuaires «ruraux» d'Aquitaine et le culte impérial. Mél. École Française Rome 104, 1992, 41–76.
- Fincker et al. 2008: M. Fincker/D. Leconte/V. Picard/D. Tardy, Le théâtre de Drevant (Cher). Analyse préliminaire du bâtiment de scène et de ses abords. In: A. Bouet (dir.), D'Orient et d'Occident. Mélanges offerts à Pierre Aupert (Bordeaux 2008) 257–267.
- Fishwick 1991: D. Fishwick, The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire 2/1. Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 108 (Leiden 1991).
- Frascone 2011: D. Frascone, Une nouvelle hypothèse sur le sanctuaire des Trois Gaules à Lyon. Rev. Arch. Est 60, 2011, 189–216.
- Fuchs et al. 2004: M. Fuchs/S. Bujard/E. Broillet-Ramjouié, Villa Romana: Wandmalereien. In: P. J. Suter et al. (Hrsg.), Meikirch. Villa romana, Gräber und Kirche (Bern 2004) 85–150.
- Gleason 1994: K. L. Gleason, Porticus Pompeiana: a New Perspective on the First Public Park of Ancient Rome. Journal Garden Hist. 14/1, 1994, 13–27.
- Grand 1993: Grand. L'amphithéâtre gallo-romain, Conseil Général des Vosges (Épinal 1993).
- Gros 1994: P. Gros, L'amphithéâtre dans la ville. Politique «culturelle» et urbanisme aux deux premiers siècles de l'Empire. In: J. M. Álvarez Martínez/J. J. Enríquez Navascués (eds.), El anfiteatro en la Hispania Romana. Colloquio internacional, Mérida, 26–28 de noviembre 1992 (Mérida 1994) 13–29.
- Gros 1996: P. Gros, L'architecture romaine du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire 1: Les monuments publics (Paris 1996).
- Hanson 1959: J. A. Hanson, Roman Theatre-Temples (Princeton 1959).
- Hochuli-Gysel/Brodard 2006: A. Hochuli-Gysel/V. Brodard (Hrsg.), Marc Aurel. Die unglaubliche Entdeckung der Goldbüste in Avenches. Doc. Musée Avenches 13 (Avenches 2006).
- Hufschmid 2008: Th. Hufschmid, Die Heiligtümer von Augusta Raurica. Überlegungen zur Topographie und Interpretation. In: Castella/Meylan Krause 2008, 137–153.
- Hufschmid 2009: Th. Hufschmid (mit Beiträgen von Ph. Rentzel/N. Frésard/M. E. Fuchs), Amphitheatrum in Provincia et Italia. Architektur und Nutzung römischer Amphitheater von Augusta Raurica bis Puteoli. Forsch. Augst 43 (Augst 2009).
- Hufschmid 2012: Th. Hufschmid, Die Theaterbauten von Augst-Neun Tüme. In: Berger 2012, 79–117.
- Hufschmid 2014: Th. Hufschmid (avec des contributions de N. Terra-pou), Denkmäler und Ruinengelände – Arbeiten im Jahre 2013. Le site et les monuments en 2013. Bull. Assoc. Pro Aventico 55, 2013 (2014) 221–254.
- Hufschmid im Druck: Th. Hufschmid, Provinzial statt provinziell. Architekturkonzepte und Baudekor in Aventicum/Avenches (CH), der Hauptstadt der Helvetier. In: J. Lipps et al. (Hrsg.), Transferprozesse römischer Steinarchitektur zwischen Italien und den Nord-westprovinzen. Kolloquium Uni Tübingen, 6./7. November 2015 (im Druck).
- Hufschmid/Horisberger-Matter 2008: Th. Hufschmid/I. Horisberger-Matter, «Ipsius autem theatri conformatio sic est facienda ...»: 16 Jahre Forschung und Restaurierung im römischen Theater von Augst. Jahresber. Augst u. Kaiseraugst 29, 2008, 161–225.
- Hufschmid/Tissot-Jordan 2013: Th. Hufschmid/L. Tissot-Jordan. Amphorenträger im Treppenhaus. Zur Architektur und Wanddekoration der Gebäude in Insula 39 von Augusta Raurica. Forsch. Augst 49 (Augst 2013).
- Jaccottet 2011: A.-F. Jaccottet, Le théâtre à Athènes. Chronique d'une invention. In: M. E. Fuchs/B. Dubosson (éds.), *Theatra et spectacula*. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité. Études de Lettres 288 (Lausanne 2011) 15–28.
- Kaufmann-Heinimann 1994: A. Kaufmann-Heinimann, Die römischen Bronzen der Schweiz 5. Neufunde und Nachträge (Mainz 1994).
- Kolb 1981: F. Kolb, Agora und Theater, Volks- und Festversammlung (Berlin 1981).
- Matter 2009: G. Matter, Das römische Theater von Avenches/Aventicum. Architektur, Baugeschichte, kulturhistorische Aspekte. Cahiers Arch. Romande 114 = Aventicum 15 (Lausanne 2009).
- Meneghini/Santangeli Valenzani 2007: R. Meneghini/R. Santangeli Valenzani, I Fori Imperiali: gli scavi del comune di Roma (1991–2007) (Roma 2007).
- Monterroso Checa 2006: A. Monterroso Checa, Theatrum Pompei. Forma y arquitectura. Romula 5, 2006, 27–58.
- Monterroso Checa 2010: A. Monterroso Checa, Theatrum Pompei. Forma y arquitectura de la genesis del modelo teatral de Roma (Madrid 2010).
- Moretti 2011: J.-Ch. Moretti, Théâtre et société dans la Grèce antique: une archéologie des pratiques théâtrales (Paris 2011²).
- Nogales Basarrate 2000: T. Nogales Basarrate, Espectáculos en Augusta Emerita. Monografías emeritenses 5 (Badajoz 2000).
- Olivier 1987: A. Olivier, Grand. Dossiers Hist. et Arch. 116, 1987, 72–77.
- Olivier 1992: A. Olivier, L'amphithéâtre de Grand (Vosges). Organisation et construction. In: Ch. Landes (éd.), Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles (Lattes 1992) 163–168.
- Price 1984: S. R. F. Price, Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor (Cambridge 1984).
- Rieger 2001: K. Rieger, Les sanctuaires publics à Ostie de la République jusqu'au Haut Empire. In: J.-P. Descœudres (dir.), Ostia, port et porte de la Rome antique (Genève 2001) 247–261.

- Schenk et al. 2013:* A. Schenk/H. Amoroso/P. Blanc (avec une contribution de R. Frei-Stolba), Des soldats de la legio I Adiutrix à Aventicum. À propos de deux nouvelles stèles funéraires d'Avenches. Bull. Assoc. Pro Aventico 54, 2013, 227–260.
- Sear 2006:* F. Sear, Roman Theatres. An Architectural Study (Oxford 2006).
- Stehlin 1911:* K. Stehlin, Bibliographie von Augusta Raurica und Basilia. Basler Zeitschr. Gesch. u. Altkde. 10, 1911, 38–180.
- Sütterlin 1999:* H. Sütterlin (mit einem unveröffentlichten Manuskript von K. Stehlin [1859–1934]), Altes und Neues zur Augster Curia. Zwei neue Inschriftenfunde aus dem Forumsbereich von Augusta Raurica (Grabung Curia-Schutzdach 1998.51). Jahresber. Augst u. Kaiseraugst 20, 1999, 159–180.
- Tarragona 1990:* Taller Escola d'Arqueologia (ed.), L'amfiteatre romà de Tarragona, la basilica visigòtica i església romànica. Memòries d'excavació 3 (Tarragona 1990).
- Tranoy/Ayala 1994:* L. Tranoy/G. Ayala, Les pentes de la Croix-Rousse à Lyon dans l'Antiquité. État des Connaissances. Gallia 51, 1994, 171–189.
- Trillmich 1989/90:* W. Trillmich, Un sacrarium del culto imperial en el teatro de Mérida. Anas 2/3, 1989/90, 87–102.
- Trillmich et al. 1993:* W. Trillmich/Th. Hauschild/M. Blech/H. G. Niemeyer/A. Nünnerich-Asmus/U. Kreiling (mit Beiträgen von H. von Hesberg et al.), Hispania antiqua. Denkmäler der Römerzeit (Mainz 1993).
- Trunk 1991:* M. Trunk, Römische Tempel in den Rhein- und westlichen Donauprovinzen. Ein Beitrag zur architekturgeschichtlichen Einordnung römischer Sakralbauten in Augst. Forsch. Augst 14 (Augst 1991).
- Van Andringa 2000:* W. Van Andringa, Le vase de Sains-du-Nord et le culte de l'imgo dans les sanctuaires gallo-romains. In: W. Van Andringa (dir.), Archéologie des sanctuaires en Gaule romaine (Saint-Étienne 2000) 27–44.
- Van Andringa 2002:* W. Van Andringa, La religion en Gaule romaine. Piété et politique (I^{er}–III^e siècle apr. J.-C.) (Paris 2002).
- Vermeersch et al. 2012:* D. Vermeersch/F. Jobic/G. Le Coz, L'édifice de spectacle de Beaumont-sur-Oise, Val-d'Oise. Fouille et mise en valeur. In: D. Magnan/D. Vermeersch/G. Le Coz, Les édifices de spectacle antiques en Île-de-France. Rev. Arch. Centre France, Suppl. 39 (Tours 2012) 241–365.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1:*
Foto Ines Horisberger-Matter und Thomas Hufschmid.
- Abb. 2:*
Zeichnung/Rekonstruktion Thomas Hufschmid.
- Abb. 3:*
Zeichnung/Rekonstruktion Eva Ch. Weber und Thomas Hufschmid.
- Abb. 4:*
Zeichnung Claudia Zipfel; Foto Fritz Frey.
- Abb. 5:*
Zeichnung Thomas Hufschmid.
- Abb. 6:*
nach: Gleason 1994, Abb. 9.
- Abb. 7:*
nach: Trillmich et al. 1993, Abb. 105.
- Abb. 8:*
Foto Thomas Hufschmid.
- Abb. 9; 10:*
Zeichnungen/Rekonstruktionen Thomas Hufschmid.
- Abb. 11:*
Zeichnung/Rekonstruktion nach Matter 2009, Abb. 158; Trillmich et al. 1993, Abb. 122.
- Abb. 12:*
Fotos Jürg Zbinden/Römermuseum Avenches; Humbert & Vogt AG/Römerstadt Augusta Raurica.
- Abb. 13:*
Foto F. Vilvorder, Centre de recherche d'archéologie nationale (CRAN, UCL).
- Abb. 14:*
Foto Giovanni Dall'Orto, Wikimedia.
- Abb. 15:*
Foto David Macchi, Romapedia.
- Abb. 16:*
Zeichnung/Rekonstruktion Thomas Hufschmid.
- Abb. 17:*
Schema Thomas Hufschmid.

Réflexions sur l'analyse spatiale des ensembles édifice de spectacles-sanctuaire: le site de Drevant (Cher, France) et d'autres analogues

Carmen Palermo¹

Zusammenfassung

Auf einer Fläche von rund 4 ha finden sich auf dem archäologischen Gelände von Drevant ein Heiligtum, zwei Thermenanlagen und ein Theaterbau. Nach einer kurzen Besprechung des Fundplatzes widmen wir uns den Bezügen, die zwischen dem Bauwerk für die Spiele und dem Kultort existiert haben könnten.

Allerdings ist an einem Fundort wie Drevant, der bereits sehr früh entdeckt wurde, als Steinbruch Verwendung fand und danach ausgegraben und in mehreren Anläufen restauriert wurde, der stratigraphische Beitrag moderner Grabungen deutlich begrenzt. Dies ist denn auch der Grund, weshalb wir uns auf eine räumliche Analyse konzentrieren, wohlwissend um die Grenzen, aber auch das Potenzial einer solchen Annäherung. Die Untersuchung anderer Fundplätze, die sich in verschiedenen Punkten mit Drevant vergleichen lassen, führt zu Überlegungen bezüglich der Verbindung zwischen Theaterbauten und Heiligtümern. Zudem werden die Beschaffenheit ihrer Beziehung und die Methoden, um solche Beobachtungen offen zu legen, untersucht.

Summary

The archaeological site at Drevant combines a sanctuary, two baths and a theatre building in an area of approximately 4 hectares. Following a brief introduction, we will discuss the links that may have existed between the theatre monument and the religious site.

The insight that can be gained from stratigraphic excavations of sites like Drevant, which has long been known and used as a stone quarry and which has experienced several excavations and restorations, is quite limited. Therefore, we propose to carry out a spatial analysis. We are aware of the limitations of this approach, but we also believe it may offer new insight. The examination of other sites whose organisational structures showed some similarities to those uncovered at Drevant has led us to discuss the existence of links between the theatres and the sanctuaries, the nature of these links and the methods that have been used to study them.

Le site de Drevant

L'ancienne *Derventum* était une agglomération secondaire de la cité des *Bituriges Cubi*. Située au bord du Cher, qui était navigable, elle était desservie sur sa rive droite par la voie secondaire passant par Bruère-Allichamps et sur la rive gauche par la voie romaine Bourges-Néris-les-Bains². Dans ce bourg plusieurs constructions gallo-romaines ont été découvertes: des quartiers d'habitation, des thermes, un sanctuaire et un édifice de spectacles (fig. 1)³.

Après avoir présenté ces deux derniers monuments, j'essaierai de cerner les liens spatiaux et fonctionnels qui ont pu les unir, en évoquant d'autres sites qui présentent des situations comparables à celle de Drevant.

Résumé

Dans un espace d'environ 4 ha, le site archéologique de Drevant comprend un sanctuaire, deux thermes et un édifice théâtral. Après une brève présentation du site, nous nous intéressons aux liens qui ont pu exister entre le monument de spectacles et le lieu de culte.

Dans le cas d'un site comme celui de Drevant, découvert il y a longtemps, utilisé comme carrière, puis fouillé et restauré à plusieurs reprises, l'apport des fouilles stratigraphiques est limité. C'est pourquoi nous développons une analyse spatiale, consciente des limites de cette approche, mais aussi de son potentiel. L'examen d'autres sites, sur certains points comparables par leur organisation avec celui de Drevant, conduit à une réflexion sur l'existence de liens entre les édifices de spectacles et les sanctuaires, sur la nature de leurs rapports et sur les méthodes employées pour les mettre en lumière.

Riassunto

Il sito archeologico di Drevant riunisce in un'area di circa 4 ha un santuario, due terme e un edificio teatrale. Dopo una breve presentazione dell'area ci occuperemo dei possibili nessi esistiti tra il monumento destinato agli spettacoli e il luogo di culto.

Nel caso di un sito come quello di Drevant, noto da tempo e a lungo utilizzato come cava di materiali, poi scavato e restaurato a più riprese, il contributo degli scavi stratigrafici non può che essere ridotto. Per tali ragioni sviluppiamo in questa sede un'analisi spaziale, consapevole dei limiti di questo approccio ma anche del suo potenziale. L'esame di altri siti, paragonabili per alcuni aspetti della loro organizzazione a quello di Drevant, induce a una riflessione sull'esistenza di legami tra gli edifici per lo spettacolo e i santuari, sulla natura di queste relazioni e sui metodi impiegati per identificarli.

- 1 Doctorante, Université Lumière Lyon 2, ED 483 ScSo, MSH MOM, IRAA (USR 3155). – Je tiens à remercier Thomas Hufschmid pour l'invitation à ce colloque et toute l'équipe de ses collaborateurs pour leur accueil. Je remercie aussi les participants au colloque pour les échanges stimulants. Je remercie également Jean-Charles Moretti et Myriam Fincker pour leurs relectures et leurs conseils.
- 2 Chevrot et al. 1992, 33–35; 285–290; Cribellier 1996, 114.
- 3 À l'état actuel des recherches, il nous semble préférable d'utiliser la périphrase «édifice de spectacles» et d'employer le nom «théâtre» et l'adjectif «théâtral» principalement dans leur sens étymologique pour parler du monument de Drevant. De façon analogue, nous utiliserons de préférence l'expression «aire plane centrale» proposée par Françoise Dumasy plutôt que les termes trop spécifiques d'«orchestra» et d'«arène», en partageant son avis sur le «caractère neutre» de cette expression: Dumasy 1975, 1014 n. 12. – Chevrot et al. 1992, 285–290.

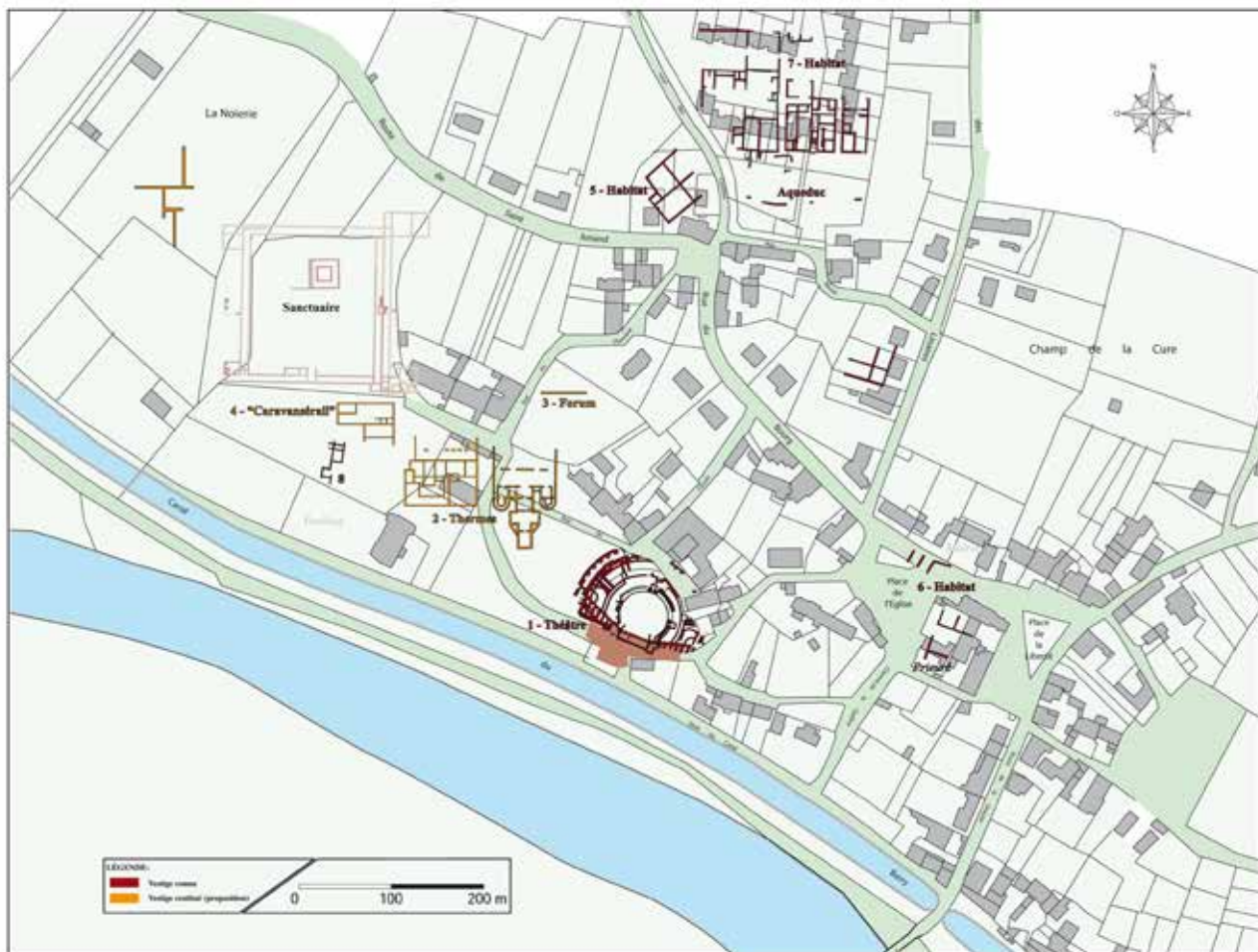


Fig. 1: Drevant (F). Plan des vestiges de l'agglomération antique de Drevant.

L'édifice de spectacles

L'édifice de spectacles est toujours resté partiellement visible, comme en témoignent deux dessins datant du XVII^e⁴ et du XVIII^e⁵ siècle. Classé Monument Historique en 1840, il a été dégagé, fouillé et restauré à plusieurs reprises au XIX^e et au XX^e siècle⁶. Entre 1999 et 2007 Christian Cribellier, alors Conservateur du Service Régional de l'Archéologie de la région Centre, dirigea des fouilles programmées en collaboration avec l'Institut de Recherche sur l'Architecture Antique, et l'architecte Myriam Fincker en particulier, dans l'intention de comprendre les phases de construction du monument et de ses abords. Ma thèse de doctorat, dirigée par Jean-Charles Moretti à l'Université Lumière Lyon 2, vise à poursuivre l'étude architecturale de l'édifice.

L'édifice théâtral, dont la construction daterait de la fin du I^{er} ou du début du II^e siècle après J.-C.⁷, est orienté sud-ouest. Sa *cavea* était divisée en *ima*, *media* et *summa cavea*. Partiellement adossée à la pente et partiellement soutenue par des substructions voûtées, elle a un diamètre de 85 mètres et forme un arc outrepassé. Des contreforts obliques soutiennent ses extrémités. Trois passages annulaires et cinq radiaux desservaient les gradins en pierre. Le grand nombre

de fragments de colonnes et de chapiteaux toscans découverts lors de la fouille amène à supposer l'existence d'un portique couronnant les gradins.

L'aire plane centrale a une forme circulaire (diamètre: 27 m). Elle est entourée par un mur de *podium* (hauteur: 2,60 m). Ce mur est percé par trois ouvertures menant à trois salles identifiées comme des pièces de service ou des

4 Il s'agit d'une gravure de Claude Chastillon, architecte, topographe et ingénieur d'Henri IV. Datant d'environ 1615, elle porte la légende «Vieux vestiges tresantiques estans à Drenant sur Cher» (sic). Cfr. la fiche du site du Ministère de la Culture consultable au lien: www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=IVR24_85180048 (dernière consultation le 13 mai 2016).

5 Les dessins de M. Périer, ingénieur des Ponts et Chaussées dans la Province du Berry, dans Caylus 1759, pl. CIV.

6 Mataouchek 1996, 4-15.

7 Cribellier et al. 2007, 11.

sacella. Depuis chaque ouverture des escaliers conduisent au premier *maenianum*⁸.

Aujourd'hui, un bâtiment de scène rectangulaire ferme au sud l'aire centrale de l'édifice. Il était accessible par deux portes latérales, dont le seuil de celle ouest est toujours visible⁹, et il s'ouvre par deux autres accès sur l'aire plane centrale. Cette dernière était accessible par deux passages qui côtoyaient le bâtiment de scène à l'ouest et à l'est.

Le bâtiment de scène et le monument en général présentent différents états qui sont en cours d'étude. Nous espérons que l'analyse architecturale du monument permettra de saisir les phases de l'édifice, les relations entre ses parties et sa destination dans le temps.

Le sanctuaire

Le sanctuaire a aussi été dégagé à plusieurs reprises à partir du XIX^e siècle. Son état actuel est le résultat des campagnes de fouilles préventives réalisées, en 2007 et 2008, par l'INRAP (Institut National de Recherches Archéologiques Préventives) sous la direction de Frédéric Méténier à l'occasion du projet de restauration envisagé par la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) du Centre¹⁰.

Le complexe se compose d'une enceinte rectangulaire portiquée et d'un *fanum* (peut-être même de trois *fana*)¹¹ dans la partie nord de l'aire qu'elle définit. Aujourd'hui les vestiges du *fanum* identifiés sont enterrés et leur emplacement est signalé par des arbustes. Les mobiliers datant ne sont pas suffisants pour se prononcer sur l'existence d'une phase gauloise du sanctuaire, mais le remblai destiné à réduire la pente du terrain semble dater de l'époque protohistorique¹². La construction en dur du sanctuaire date de la période augusto-tibérienne; les dernières interventions architecturales reconnues sur le site datent entre le III^e et le IV^e siècle après J.-C.

L'existence d'un deuxième espace monumental (peut-être un *forum*) a été supposé à l'est du sanctuaire¹³.

Les thermes

Pendant les années 1830 entre le sanctuaire et le théâtre deux thermes ont été identifiés et relevés par François-Alexandre Hazé, conservateur des Monuments Historiques du Cher; ces bâtiments ne sont plus visibles: quelques traces de murs de l'établissement le plus proche du théâtre affleurent de la pelouse; l'autre monument a été oblitéré par l'école communale de Drevant¹⁴.

Analyse spatiale du site de Drevant

Dans un espace d'environ 4 ha, le site archéologique de Drevant accueille donc un sanctuaire, deux thermes et un théâtre. Est-ce que l'on peut supposer une conception uni-

taire pour cet ensemble de monuments? Est-ce que l'on peut reconnaître un lien entre le sanctuaire et le théâtre?

En l'absence de sources écrites et de données archéologiques significatives, il est seulement possible d'élaborer une analyse architecturale et spatiale. La première, qui constitue l'objet de ma thèse, est en cours et elle a pour but de préciser la destination de l'édifice de spectacles. La seconde vise à vérifier l'existence de liens physiques, symboliques ou fonctionnels entre le sanctuaire et le théâtre, tout en tenant compte des risques d'incertitude que cette analyse comporte lorsqu'elle n'est pas étayée par d'autres éléments qui entrent en jeu dans la réalisation d'un projet édilitaire.

L'édifice de spectacles se dresse à environ 130 m du sanctuaire en ligne droite. Jusqu'à présent à Drevant aucune enceinte englobant les deux édifices ni aucune voie les reliant n'a été mise en évidence. Les axes du sanctuaire, des thermes, du bâtiment au sud du complexe culturel appelé «Caravansérail» et de quelques îlots d'habitats semblent parallèles: plus ou moins orientés Nord-Sud et Est-Ouest. En revanche, l'édifice de spectacles et d'autres constructions découvertes dans le village sont tournés vers le Sud-Ouest, très probablement pour suivre la direction de la pente sur laquelle ils sont bâtis (fig. 1).

La rupture de pente explique peut-être aussi les anomalies apparentes dans le plan du théâtre. Le monument comporte des dissymétries qui ne sont pas forcément dues à une présumée maladresse des constructeurs. Elles pourraient relever du choix de s'adapter à la pente, du besoin de limiter la poussée du terrain et de réduire l'apport de remblais, des modalités d'implantation et de tracé des murs sur une pente, voire de la présence de murs subsistants qui ont pu déterminer des décalages.

La présence des thermes entre le sanctuaire et le théâtre et leurs positions respectives empêchaient tout lien visuel direct. Ce que les spectateurs pouvaient bien voir au-delà du bâtiment de scène c'était plutôt l'emplacement de l'*oppidum* des Murettes à La Groutte, connu sous le nom de «Camp de César», de l'autre côté du Cher¹⁵. On peut se demander si une signification était attribuée à la vue sur l'ancien site

8 Fincker et al. 2008, 265.

9 Le seuil a été repéré pendant les dernières campagnes de fouille: Cribellier et al. 2004, vol. I, 7; Fincker et al. 2008, 261 s. fig. 6.

10 Méténier 2011, 388.

11 La présence de deux autres *fana*, à l'est et à l'ouest du *fanum* découvert, a été supposée sans être confirmée: Méténier 2011, 390; 446 s.

12 Méténier 2011, 401; 449.

13 Méténier 2011, 449.

14 Chevrot et al. 1992, 287–289.

15 Chevrot et al. 1992, 291 s.

indigène lors des jeux de l'arène et des représentations théâtrales¹⁶.

À Drevant la disposition du sanctuaire et du théâtre n'est pas organisée selon des rapports d'axialité ou d'alignements ou selon des points de vue significatifs, et les trois types monumentaux (sanctuaire, édifice de spectacles, thermes) ne sont pas non plus implantés selon l'organisation «centripète» ou triangulaire qui se rencontre souvent ailleurs¹⁷. En l'état actuel de notre analyse, les bâtiments apparaissent seulement juxtaposés et liés par un rapport de proximité. Cependant la distribution des monuments semble résulter de la volonté de constituer une zone consacrée à la vie publique.

La disposition du site semble révéler une organisation rationnelle pensée pour satisfaire le choix économique¹⁸ d'adosser le théâtre à une pente, en s'adaptant à la morphologie du terrain, tout en recherchant la proximité entre ces bâtiments. Même si nous manquons de données chronologiques précises, il paraît que le théâtre et le sanctuaire ont tous les deux fait l'objet de travaux de réaménagement et de monumentalisation entre la fin du I^{er} siècle et le II^e siècle après J.-C.¹⁹ Les deux édifices constitueraient donc un ensemble unitaire mis en place au centre de l'agglomération lors d'une rénovation générale.

Je ne reviendrai pas sur les raisons d'une proximité et d'un lien entre un lieu de culte et un édifice de spectacles. Nous le savons, les spectacles donnés au théâtre dans l'Antiquité n'étaient pas des événements culturels et ludiques comme nous l'entendons aujourd'hui. Les édifices de spectacles étaient des annexes indispensables de certains sanctuaires à proximité desquels ils étaient établis²⁰.

La disposition des monuments de Drevant, s'expliquant par les motivations contingentes que nous venons de dire, nous amène à penser que le complexe de ce site ne fait pas exception. On peut supposer qu'à Drevant, dans le cadre des fêtes qui rythmaient le calendrier cultuel, fidèles et spectateurs arpentaient un parcours processionnel qui reliait le sanctuaire au théâtre. La compréhension des circulations intérieures du bâtiment et l'interprétation des trois pièces bordant l'aire plane centrale pourront sans doute mieux nous renseigner à ce sujet.

S'il est vrai qu'un alignement visuel symbolique entre les trois complexes monumentaux est à exclure, il ne faut pas négliger qu'aux yeux des fidèles les volumes des bâtiments se décelaient en raccourci, au-delà des monuments interposés: cette perspective progressive devait rendre leur parcours de plus en plus captivant et la succession des édifices devait aussi frapper ceux qui naviguaient sur le Cher. Il est possible que les constructeurs aient aussi pris en considération cet aspect «pittoresque» sur lequel je reviendrai plus tard.

La présence des établissements thermaux semble renforcer l'idée d'une organisation rationnelle de l'ensemble: leur commanditaire a voulu fournir un service dont il fallait tenir compte si l'on pense au public que les spectacles

et les cérémonies devaient attirer à Drevant. Leur position entre le théâtre et le sanctuaire représentait probablement la solution la plus favorable à l'adduction de l'eau. Les thermes attestent aussi le niveau de romanisation de ce centre qui, bien que considéré comme une agglomération secondaire, était doté de certains bâtiments typiques de la panoplie monumentale urbaine²¹, déclinée dans la langue architecturale gallo-romaine.

La disposition des monuments de Drevant offre l'occasion de réfléchir aux fréquents cas de complexes monumentaux qui semblent être caractérisés par un «ordre ouvert»²², apparemment «désordonné», présentant des compositions spatiales très variables et loin des schémas caractérisés par des rapports spatiaux ou visuels significatifs pour nous. Ce «désordre raisonné», pour utiliser une expression d'Auguste Choisy²³, moins explicite ou moins suggestif, est le résultat d'une recherche de fonctionnalité qui est un compromis entre contraintes et objectifs à atteindre et qui produit les solutions les plus différentes dans différents contextes. Ce

16 Nous croyons que l'emplacement de l'ancienne *Derventum* et la disposition de ses monuments s'expliquent principalement par des raisons topographiques et fonctionnelles. Néanmoins, il se peut que la vue sur l'ancien site gaulois de La Groutte, désormais abandonné pour le nouveau site gallo-romain, contribuait plus ou moins consciemment à l'exaltation de l'Empire Romain. Les spectacles étaient entre autres une occasion de manifester la grandeur de Rome et de véhiculer les valeurs impériales, même quand ils n'étaient pas officiellement associés au culte impérial, qui à Drevant n'est pas attesté: Palermo 2009, 172–174.

17 La disposition triangulaire a été évoquée par Dumasy 1974, 210. Nous rappelons le cas le plus discuté de disposition triangulaire, celui de Sanxay: Harmand 1992; Aupert 1992; Dumasy/Fincker 1992, en particulier 317 fig. 16; Fincker 1990, 185. Sur lequel toute la littérature scientifique n'est pas d'accord: Brunet-Gaston 2008, 284.

18 Je reviens plus tard sur l'acception que je donne à cet adjectif.

19 Méténier 2011, 446.

20 Les exemples sont nombreux: songeons à la longue tradition des concours sportifs et musicaux dans le monde hellénique, aux théâtres-temples dans le monde romain, au cas célèbre du théâtre de Pompée associé au temple de Vénus à Rome, et aux sites plus proches du nôtre, comme Augst, Avenches, Mandeure, Autun, Trèves, Sanxay... Pour une synthèse efficace et des réflexions intéressantes sur la fonction religieuse et socio-politique des édifices de spectacles dans le monde romain et gallo-romain nous renvoyons à Dumasy 2011. Sur le sujet, voir aussi Hanson 1959; Picard 1961; Moretti 2001; Gros 2009; Monterroso Checa 2013.

21 Par panoplie monumentale urbaine j'entends l'ensemble des monuments et espaces publics dont une ville n'est pas dépourvue: espaces religieux, politiques et civils, mais aussi de loisir et de service. Il s'agit de lieux qui peuvent exister dans des sites n'étant pas des villes, et qui ne peuvent pas manquer dans les contextes urbains romains. Parmi ces monuments, nous considérons entre autres les lieux de culte, les édifices de spectacles et les thermes, monuments connus à Drevant, ainsi que le *forum*, dont la présence à Drevant est supposée.

22 Jacques Lucan dédie la quatrième partie de son œuvre «Composition et non-composition» à l'ordre ouvert: Lucan 2009, 347–441.

23 Lucan 2009, 307 et n. 40.

sont, à mon avis, ces raisons positives et rationnelles, qui confèrent une unité à l'ensemble, au-delà de la présence d'une organisation spatiale qui soit visible et compréhensible pour nous ou qui, l'étant pour les anciens, demeure à présent cachée à nos yeux.

Réflexions sur l'organisation spatiale d'autres sites

Il nous manque des traités d'urbanisme, d'architecture ou de philosophie antiques²⁴ qui nous renseigneraient sur la conception d'un programme éditaire et sur la planification des espaces publics de façon directe et satisfaisante. C'est donc l'organisation spatiale des sites, soutenue par les données archéologiques, qui nous offre la clef pour lire le paysage ancien.

Il existe de sites²⁵ bien connus qu'une ou plusieurs relations «parlantes» (frontalité, axialité, alignements, proximité, contact, inclusion dans le même espace, analogie architecturale et décorative)²⁶ permettent de reconnaître facilement comme des complexes organiques. Mais il existe des contextes monumentaux où ces rapports font défaut, comme celui de Drevant. Est-ce que cette absence empêche de les qualifier de complexes monumentaux? Existence-ils d'autres éléments qui contribuent à la cohérence d'un complexe monumental?

L'analyse d'un site de la cité des Vélocasses (Épiais-Rhus), de trois sites bituriges (Argenton-sur-Creuse, Baugy, Neuvy-sur-Barangeon), de deux sites sénons (Montbouy et Triguères), d'un site picton (Vieux-Poitiers) et d'un site lémovice (Chassenon) permet d'apporter des éléments de réponse à ces problèmes²⁷.

À Épiais-Rhus, l'édifice de spectacles s'appuie sur la pente est du plateau des Terres-Noires, qui accueille l'agglomération et, en particulier, un espace rectangulaire à portiques dit «*forum*», à l'intérieur duquel un temple *in antis* a été reconnu. Au nord-ouest de l'édifice théâtral se trouve un édifice thermal. Un *fanum* a été identifié au sud-ouest du «*forum*». Ce dernier, comme l'édifice de spectacles, est tourné vers la Vallée-de-Cresnes, mais les monuments ne suivent pas la même orientation. Il est probable que la rupture de pente et la conformation du terrain aient pu influencer leur implantation ainsi que les aménagements protohistoriques du site²⁸. Guy Le Coz suppose que les sections rectilignes du mur périphérique de la *cavea* à proximité de son angle nord-ouest pourraient témoigner de la présence d'un portique qui, en franchissant la rupture de pente, desservait la *cavea* et reliait l'édifice à l'agglomération et à la voirie comme Lucien Olivier le suppose au théâtre d'Arleuf²⁹.

Le théâtre de *Argentomagus*/Saint-Marcel³⁰ se trouve près d'un sanctuaire «de tradition indigène»³¹, en position sub-urbaine, éloigné d'environ 1 km du plateau «des Mersans»,

où était établie l'agglomération. D'après Françoise Dumasy différents facteurs ont pu concourir à déterminer le choix de leurs emplacements³²: l'intérêt d'adosser la *cavea* à une pente pas trop raide et celui de retenir une position dominant l'accès à *Argentomagus* par la route venant d'*Augustoritum*/Limoges, position dans laquelle le théâtre bénéficiait du réseau viaire et était visible pour les voyageurs. La proximité entre le théâtre et le lieu de culte apparaît délibérée³³.

Des motivations très fortes ont dû exister pour que le complexe ait été à ce point excentré que les habitants d'*Argentomagus* devaient pour s'y rendre descendre du plateau en se dirigeant vers la vallée sèche et remonter l'autre versant. F. Dumasy imagine de manière suggestive un cortège qui, en partant de la fontaine monumentale, passait devant le sanctuaire des Mersans pour rejoindre le théâtre et, de là, le sanctuaire suburbain³⁴. Peut-être n'est-ce pas un

24 Les sources antiques qui nous donnent des indices explicites ou indirects concernent plutôt le monde méditerranéen et des périodes trop lointaines des nôtres. Les œuvres concernant notre zone d'intérêt ne contiennent pas non plus d'informations spécifiques. Je pense, par exemple, à la *Bibliothèque Historique* de Diodore de Sicile, la *Géographie* de Strabon, la *Guerre des Gaules* de César et la *Germanie* de Tacite.

25 Entre autres: *Augusta Raurica*, *Aventicum* (CH) (frontalité et axialité); Ribemont-sur-Ancre, Jublains, Vieil-Évreux (F) (axialité); Sanxay (F) (disposition triangulaire sur des axialités et alignements complexes).

26 La plupart des ces relations spatiales ont été postulées par Fincker/Tassaux 1992. Or, même si elles ne sont pas forcément à associer au culte impérial comme les auteurs de l'article le proposent, il reste indéniable que ces rapports symboliques et rationnels, quand ils sont avérés, prouvent une certaine cohérence de l'ensemble monumental.

27 Les critères choisis pour sélectionner les sites examinés sont l'apparent désordre spatial qui les caractérise et la présence d'un édifice de spectacles, d'un sanctuaire et de thermes ou de monuments liés à l'eau. Il s'agit, donc, d'agglomérations très différentes par leur statut, leur extension et l'état des recherches qui leur sont consacrées.

28 Le Coz 2012; Abert et al. 2006. La période de construction de l'édifice théâtral n'est pas bien cernée. Une réfection des gradins sous Domitien (81-96 après J.-C.) est supposée. L'abandon du monument semble dater du règne de Constantin: Le Coz 2012, 67 s.

29 Le Coz 2012, 69; Olivier 1992, 58.

30 Le premier théâtre date des années 50 après J.-C. et est caractérisé par des gradins en charpente dans ses deux premiers états (1a et 1b); entre la fin du I^{er} siècle et le début du II^e siècle après J.-C. il reçoit une *cavea* de gradins en pierre et il reste en fonction jusqu'à la deuxième moitié du II^e siècle. Autour des années 180 après J.-C. un deuxième théâtre est construit sur le premier, son abandon date du deuxième quart du IV^e siècle après J.-C.: Dumasy 2000, 76-119.

31 Dumasy 1997, 2.

32 Dumasy 2000, 51 s.

33 Dans l'état actuel nous ne pouvons pas dire si l'un a précédé l'autre ou s'ils sont le résultat d'une conception d'ensemble. Des considérations analogues peuvent être avancées sur le site de Les Bouchauds-Saint-Cybardaux, où le théâtre est adossé à la pente du plateau qui accueille le sanctuaire: Vernou 1993, 166-183.

34 Dumasy 1997, 4; voir aussi la contribution de F. Dumasy dans ce volume, p. 117 ss.

hasard si cet édifice n'est pas bâti plus au Nord ni plus au Sud de la pente, comme pour garder un lien symbolique avec la fontaine. Il est en tout cas significatif que, lorsque la façade rectiligne du deuxième théâtre a été bâtie, elle a pris une inclination de 16° Est, qui est celle du nouveau quartier réaménagé à la fin du I^{er} siècle après J.-C. sur le plateau des Mersans: malgré leur position suburbaine et excentrée, le théâtre et le sanctuaire étaient symboliquement liés à la ville par leur orientation³⁵. Toutefois, les récentes recherches sur le territoire d'*Argentomagus* mettent l'accent sur des raisons pratiques plutôt que sur des explications symboliques. Ces motivations contingentes sont liées à «l'orientation naturelle» du lieu et à «l'impact des voies»: «les plans – souvent atypiques – [des agglomérations des cités] révèlent une histoire singulière et des modalités spécifiques de développement liées à leur environnement, au poids du passé et à leur insertion dans les circuits de la période romaine»³⁶.

On peut se demander si à Montbouy, au lieudit «Chenevières», l'édifice à arène³⁷ et le sanctuaire de source, éloignés l'un de l'autre d'environ 800 m, étaient les extrémités d'un parcours processionnel côtoyant le *fanum* et les thermes qui se dressaient à mi-chemin³⁸. Les monuments sont repartis sur un vaste terrain, entre la rivière du Loing et le coteau qui le longe. Pour le monument de spectacles et les thermes l'emplacement le plus pratique a été choisi et la position du sanctuaire de source était évidemment obligée. Nous ne savons pas si le *fanum* a connu des phases antérieures, mais on peut le supposer, étant donné l'occupation protohistorique du site. Le manque de plans détaillés des édifices nous empêche de vérifier l'existence de relations d'alignements ou de liens visuels. Sans données précises le risque de forcer des suggestions pour trouver à tout prix des liens spatiaux est trop grand pour nous y engager.

Il se peut que les bâtisseurs aient cherché à conjuguer une implantation du monument de spectacles en pente dans une aire dégagée et bien desservie par des parcours routiers et fluviaux avec un chemin processionnel qui le reliait aux lieux de culte.

À *Vellaunodunum*/Triguères le théâtre³⁹ était adossé à une pente en face du sanctuaire qui se dressait sur la rive droite de l'Ouanne, à côté d'une source sacrée⁴⁰. Les deux monuments étaient éloignés d'environ 300 m.

Le théâtre et le sanctuaire ne sont pas alignés et leurs axes ne sont pas parallèles, car le théâtre s'adapte aux courbes de niveau. Néanmoins, il se peut que l'édifice de spectacles ait été implanté sur la pente proche du lieu de culte, qui à son tour devait se dresser à proximité de la source sacrée. L'orientation du théâtre, qui regarde vers l'ancienne agglomération et le nœud routier, a dû aussi tenir compte de son impact sur le paysage et sur les voyageurs.

Il serait suggestif de reconnaître une composition triangulaire des deux monuments avec les thermes, qui se dressaient à environ 500 m à l'Est du théâtre, mais trop d'élé-

ments nous manquent pour pousser l'analyse plus loin et le plan général ne suffit pas pour affirmer que les établissements thermaux et le monument de spectacles étaient desservis par le même chemin.

À Neuvy-sur-Barangeon, près de la source et du ruisseau des Ledoix, ont été découverts deux *fana* carrés, un édifice à arène⁴¹ et des thermes⁴². La proximité des divers monuments et leur distribution près d'un culte de source ou d'une divinité guérisseuse amènent à penser qu'il s'agit d'un ensemble monumental malgré sa disposition «désorganisée».

À Baugy, au lieudit «Alléans», un complexe cultuel comprenant un sanctuaire, un théâtre et des constructions qui restent à interpréter a été reconnu au Sud du ruisseau de la Bondonne⁴³.

L'édifice de spectacles orienté nord-ouest, se dressait entre ce ruisseau et la route D 12. À environ 150 m à Sud-Ouest du théâtre a été reconnu un sanctuaire à péribole rectangulaire incluant trois *fana*. Un mur parallèle au côté sud-ouest du péribole pourrait être interprété comme le mur de clôture du complexe. Nous ne savons pas si ce mur incluait aussi l'édifice de spectacles.

Le complexe cultuel serait à dater après la moitié du I^{er} siècle après J.-C., en revanche on manque de données pour dater le théâtre. Plusieurs éléments invitent cependant à penser qu'ils ont pu être conçus comme un seul ensemble monumental: la proximité entre les deux et leur alignement sur un même axe qui peut-être se traduisait par un chemin conduisant du sanctuaire à l'accès ouest de la *cavea*; les chemins orthogonaux qui les côtoient; le fait que le théâtre a été entièrement bâti sur terrain plat bien que la rive droite de la Bondonne offre une pente apte à appuyer les constructions. Peut-être, comme l'ont supposé Marie-Elisabeth Fonvielle, Jean Holmgren et Alain Leday, la rive droite était-elle déjà occupée par d'autres bâtiments⁴⁴ ou les bâtisseurs ont-ils voulu l'établir à côté du sanctuaire. Il faut se demander si même ici, comme nous le supposons à Drevant, il y a eu aussi un intérêt à diriger le regard des

35 Dumasy 1997, 4; Dumasy 2000, 52.

36 Dumasy/Lebrun 2013, 52–56.

37 Fin I^{er} siècle–début II^e siècle après J.-C.: Sear 2006, 230.

38 Dumasy 1974, 199–202.

39 II^e siècle après J.-C.: Sear 2006, 243.

40 Dumasy 1974, 203 s.

41 Le monument n'ayant pas été fouillé, aucune indication chronologique a été proposée; les monnaies trouvées sur le site datent de l'époque gauloise à Constantin et ses fils, mais elles ont été découvertes hors tout contexte de fouille: Chevrot et al. 1992, 329.

42 Chevrot et al. 1992, 329–331.

43 Fonvielle/Holmgren/Leday 1983; Chevrot et al. 1992, 60–63.

44 Fonvielle/Holmgren/Leday 1983, 126–128. Sur l'importance de ce choix peu économique dû à des raisons d'urbanisme plus importantes voir aussi Dumasy/Fincker 1992, 313 s.; 319–321.

spectateurs vers la hauteur fortifiée établie sur le promontoire dit «Les Monts» ou «Les Champs»⁴⁵.

Non loin du théâtre et du sanctuaire, à un endroit qui n'est plus localisable, a été découverte au XIX^e siècle une fontaine monumentale à l'eau jaillissante. Une légende mentionne une source enchantée à proximité de l'étang des Retraits, d'où les gens puisaient encore au XX^e siècle; elle pourrait être l'écho d'un culte antique autour d'une source à identifier peut-être avec la fontaine susdite qui aurait influencé l'emplacement du complexe⁴⁶.

Le complexe monumental de l'ancien *Cassinomagus*/Chassenon, s'installe à la fin du I^{er} siècle avant J.-C. sur un territoire qui avait connu une occupation pré-romaine. L'agglomération s'organise selon des axes routiers plus ou moins parallèles à l'aqueduc, orienté *grosso modo* est-ouest. À l'Ouest, sur un plateau régularisé, s'élève le temple octogonal qui domine les thermes implantés dans une dépression à l'Est. Le péribole qui entoure le temple semblerait comprendre dans un même espace sacré et public le sanctuaire et les thermes, distants d'environ 250 m⁴⁷.

L'édifice de spectacles (ou les édifices de spectacles)⁴⁸, en revanche, resterait au dehors, au Nord-Est du sanctuaire, au-delà de la route D 29, au lieu dit «La Léna». On peut supposer que l'escarpement offert par le terrain à cet endroit a joué un rôle important dans le choix de l'emplacement du monument, qui, même s'il est un peu à l'écart, est très proche du complexe (env. 70 m en ligne droite). D'ailleurs, ce bâtiment est un édifice à arène de grandes dimensions (l'axe majeure mesurant env. 107 m)⁴⁹ qui peut-être ne pouvait pas trouver sa place à l'intérieur de l'agglomération, soit en raison de sa masse soit pour un problème d'ordre public. Cette position bénéficiait de la voirie extérieure à l'agglomération pour mieux canaliser le flot des gens venant du territoire pour se rendre aux spectacles. Des traces identifiées en prospection conduisent contre le mur nord du péribole⁵⁰: pouvaient-elles être des chemins qui débouchaient sur des ouvertures dans l'enclos menant à l'édifice de spectacles? Il faudra attendre d'autres recherches pour éclaircir cette question.

Le site présente des orientations différentes et les axes routiers ne confèrent pas à l'agglomération une organisation orthogonale, peut-être à cause de l'occupation antérieure ou plutôt de la morphologie accidentée du terrain. Toutefois même ici un centre équipé de la trilogie monumentale – temple, thermes et édifice de spectacles – a adopté des solutions qui satisfont leurs besoins de fonctionnement selon les possibilités offertes par le contexte.

La même considération peut être avancée pour le site de *Briva*/Vieux-Poitiers (Naintré).

L'ancienne agglomération s'étend sur la rive droite du Clain presque entièrement en terrain plan⁵¹. Toutefois, elle ne présente pas une organisation orthogonale, probablement à cause des anciens parcours routiers et d'une occupation protohistorique (fig. 2).

Le théâtre s'appuie partiellement sur une pente. Sa construction date entre le milieu du I^{er} siècle et la première moitié du II^e siècle après J.-C. Une portion des murs de soutènement, connue comme «La Tour», se dresse encore et domine le paysage. Le monument est orienté au Nord. À l'Est il est longé par l'actuelle voie Poitiers–Cenon, qui reprend un parcours ancien.

Les prospections aériennes ont révélé, entre autres, la présence d'un sanctuaire quadrangulaire à galerie à moins de 200 m à l'Ouest du théâtre; entre les deux bâtiments, il existe des traces de constructions qui pourraient être des thermes. Si cette hypothèse était confirmée, la disposition des trois monuments serait très proche de celle de Drevant.

Le grand sanctuaire à portique et le théâtre ne sont pas alignés ni disposés sur un même axe, mais le temple excentré du sanctuaire avait son escalier d'accès à l'Est et regardait donc vers le théâtre. Ce dernier, en revanche, avait la même orientation Nord-Ouest que des constructions reconnues à l'Est et à l'Ouest. Le temple carré (fig. 2, n° 8) qui se dresse en face du théâtre est ni exactement sur son axe ni suit-il parfaitement son orientation. Christophe Belliard m'a cependant signalé qu'un petit édicule qui reste à interpréter au Nord de ce temple semblerait situé sur l'axe du théâtre⁵². Il est prématuré dans l'état actuel de chercher des interprétations symboliques dans le paysage de *Briva*.

Les constructions suivent différentes orientations mais il semble significatif que l'édifice de spectacles et un certain nombre de lieux de culte se trouvent dans le même secteur de l'agglomération. Dans cette zone la pente a pu conditionner les différentes orientations.

Une rue à portiques se dirigeant vers le centre part de l'angle nord-est du théâtre témoigne de la recherche d'une organisation rationnelle et fonctionnelle dans un contexte complexe où le théâtre, dont les vestiges dominent le pay-

45 Sur ce relief une occupation gallo-romaine est attestée, mais dans l'état actuel des recherches la présence d'un *oppidum* n'est pas confirmée: Fonvielle/Holmgren/Leday 1983, 124; 126.

46 Fonvielle/Holmgren/Leday 1983, 127; Buhot de Kersers 1877, 6–12.

47 Pour l'organisation de l'agglomération nous renvoyons à Doulan et al. 2012, en particulier 263–288.

48 L'identification des vestiges n'est pas certaine. Récemment Pierre Aupert a proposé de reconnaître dans l'édifice de La Léna – nom parlant, d'ailleurs – un amphithéâtre et a supposé l'existence d'un théâtre de type gallo-romain 60 m à l'est de ce premier monument et un deuxième amphithéâtre à nord-nord-ouest de Chassenon: Aupert 2014).

49 Aupert 2014, 104.

50 Doulan et al. 2012, 113 avec fig. 5.

51 Un menhir portant une dédicace trouvé au lieu dit de «La Pierre Levée» nous renseigne sur le nom du centre: *Briva*: Belliard/Ollivier 2008, 30 s.

52 Archéologue municipal de la ville de Poitiers et doctorant sous la direction de Jacques Seigne à l'Université François-Rabelais de Tours. Christophe Belliard prépare sa thèse sur «Le théâtre gallo-romain de Naintré (Vienne): étude archéologique et architecturale».

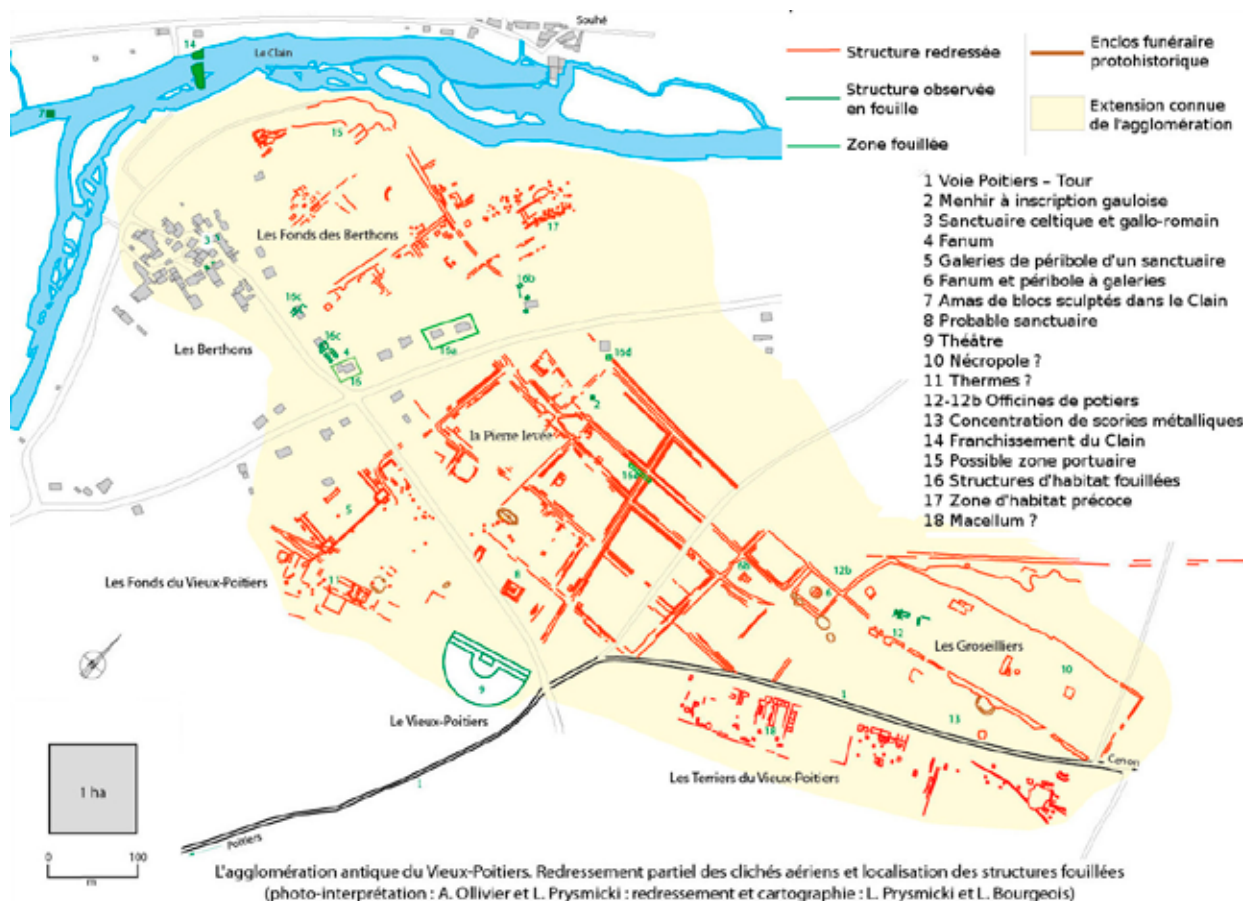


Fig. 2: Poitiers (F). Plan du Vieux-Poitiers. Figure partiellement modifiée par l'auteur.

sage même aujourd'hui, avait une certaine importance. Encore une fois, la voirie fait le lien entre les monuments.

Ces analyses invitent tout d'abord à une réflexion méthodologique. La recherche de rapports spatiaux ou visuels et d'explications qui justifient ce qui n'est pas aligné, axé, proche ou visible est nécessaire car elle aide à mieux comprendre les complexes monumentaux. Cependant, les sites que nous venons d'analyser nous rappellent que, au-delà de ces complexes cultuels bien connus où certaines relations sont chargées de valeurs hautement symboliques, il ne faut pas oublier les raisons aussi banales que réelles qui souvent se cachent derrière ces rapports: entre autres, des situations contingentes liées à la disponibilité d'espaces dégagés, à la rentabilité de certains choix, à la morphologie du territoire, aux occupations antérieures, à la circulation et aux exigences de ceux qui devaient bénéficier de ces monuments. C'est avant tout l'efficacité de l'organisation des espaces, des services et des infrastructures qui détermine la configuration d'un ensemble. La proximité même entre l'édifice de spectacles et le lieu de culte, par exemple, est importante pour des raisons pratiques avant de l'être pour des raisons symboliques. L'alignement des monuments peut simplement résulter de la voie la plus courte

possible pour les relier, surtout dans les cas où les monuments constituent les étapes d'une procession. De la même manière, nous n'expliquerons pas l'orientation de théâtres vers les rivières par des raisons particulièrement symboliques, mais plutôt par l'adossement du monument à un coteau qui résulte du creusement du fleuve même.

Il ne semble pas inutile de remarquer que, entre un sanctuaire et l'édifice de spectacles qui lui fait pendant, existait surtout un lien «rationnel et fonctionnel», car c'est le déroulement des spectacles liés au culte qui explique ces relations. Autrement dit, il s'agit d'un lien «économique»⁵³,

53 En Palermo 2009, 68–85 et 171 et notamment 83, j'explique les raisons pour lesquelles les «édifices de spectacles de type gallo-romain avec arène» me paraissent des solutions économiques et j'explique le sens que j'attribue à cet adjectif: «uso razionale delle risorse disponibili – non soltanto finanziarie – con lo scopo di ottenere il massimo vantaggio a parità di dispendio o lo stesso risultato col minimo dispendio». Traduction de l'auteur: «utilisation rationnelle des ressources disponibles – non seulement de celles financières – dans le but d'obtenir le plus grand avantage à prix égal ou le même résultat avec le moindre prix».

c'est à dire issu des choix les plus rationnels et convenables entre les instances et les possibilités, car il tient compte de la destination et de l'utilisation de ces espaces, des conditions et des ressources du lieu et de la communauté, des exigences des commanditaires et des utilisateurs. Ce rapport est présent soit dans les complexes où l'axialité, la frontalité et l'alignement sont évidents, soit dans les complexes caractérisés par des relations moins patentes auxquelles nous cherchons à donner une forme et une définition: une «relation axiale apparente» (Mandeure)⁵⁴, une «conversation croisée» (Genainville et aussi, à mon sens, Blicquy)⁵⁵, une «perspective architecturée» (Champlieu)⁵⁶, une «relation solaire» (Vieil-Évreux)⁵⁷, et «absence de dialogue»⁵⁸.

Dans tous ces contextes, quelle que soit l'organisation spatiale adoptée, il me semble que la contiguïté des monuments les constituant n'était pas sans raison d'être, et non pas seulement pour des justifications topographiques, mais surtout pour une bonne utilisation du site pendant les fêtes religieuses, ce qui fait des édifices théâtraux un élément fort dans l'équipement sacré d'un centre gallo-romain.

Observations conclusives

Tous les sites que nous venons de mentionner s'apparentent surtout par la diversité des solutions adoptées dans l'aménagement des complexes monumentaux où étaient présents au moins un lieu de culte, un édifice de spectacles et/ou des bains ou des structures liées à l'eau. Chaque site peut être le résultat d'une conception unitaire et synchronique ou d'une accumulation progressive⁵⁹. Cela a pour conséquence une réalisation à l'aspect irrégulier qui, néanmoins, trouve sa cohérence dans l'usage de l'ensemble.

La topographie et les constructions précédentes ne devaient pas représenter de vraies contraintes pour les Anciens, qui trouvaient différentes solutions pour relier les différents bâtiments constituant un ensemble et pour les intégrer dans le paysage. L'élément principal pour le faire, bien évidemment, était la voirie et cela est autant plus compréhensible dans le contexte religieux auxquels les édifices de spectacles sont rattachés et au sein duquel la procession avait un rôle important.

Les vestiges ont une dimension horizontale et aussi verticale. Ce dont nous disposons aujourd'hui n'est qu'une vision partielle de la première. C'est pourquoi nos yeux y aperçoivent plutôt une irrégularité, qui pouvait être adoucie dans la réalisation tridimensionnelle, mais qui pouvait aussi être appréciée par les Anciens. Nos connaissances sur les sites que nous avons mentionnés sont fort lacunaires et nous n'excluons pas que d'autres données révéleront des liens «géométriques» sophistiqués comme «le triangle de Sanxay», mais le risque est grand d'analyser ces ensembles selon une perception de l'espace qui appartient à nous plutôt qu'aux Anciens.

Il ne semble pourtant pas déplacé de rapprocher nos réflexions de celles que les architectes du XIX^e et du XX^e siècle ont développées à propos de l'Acropole d'Athènes et des édifices médiévaux, et je le ferai en me référant au récent ouvrage de Jacques Lucan, *Composition, non-composition*⁶⁰.

Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc remarque que les Grecs, inventeurs du mot «symétrie», ne l'entendaient pas dans «le sens plat» d'égalité des parties par rapport à une ligne de symétrie, mais plutôt comme équilibre général de l'ensemble. Il souligne aussi que «La symétrie [bilatérale] chez les Grecs ne s'applique pas qu'à un édifice, encore les exceptions abondent-elles, jamais à un ensemble d'édifices. [...]». Cet art de placer les monuments produit «ce que nous appelons aujourd'hui le pittoresque! Objet de dédain pour nos architectes ...»⁶¹.

En paraphrasant J. Lucan, nous pouvons affirmer que nos sites sont eux aussi des «paysages architecturaux ... à un ordre ouvert ... composés d'entités dispersées dont les relations ont effectivement à voir avec les principes du pittoresque»⁶².

L'exigence d'organiser et de lier dans l'espace divers monuments bâtis en des temps différents, sur des terrains de formes différentes quelques fois occupés par des constructions antérieures a dû produire des dispositions variées selon une perspective processionnelle qui pouvait aussi être pittoresque. Même si cet effet n'était probablement pas prioritaire dans l'organisation spatiale, il est possible que ces

54 Brunet-Gaston 2008, 283. Sur Mandeure: Marc et al. 2007; Blin/Marc 2011. Voir aussi la contribution de S. Blin et J.-Y. Marc dans ce volume, p. 205 ss.

55 À Blicquy la façade du théâtre est perpendiculaire au côté sud-est du péribole alignée à son côté court, ce qui confère une certaine «unité spatio-monumentale» à l'ensemble: Gillet et al. 2009, 190 s. – Pour Genainville voir Magnan/Le Coz 2012, 27; Vermeersch/Wabont 2006; Brunet-Gaston 2008, 283–285: les axes de symétrie du temple et du théâtre se croisent en formant un angle de 90°: Brunet-Gaston 2011, 119–126.

56 Brunet-Gaston 2008, 283–285. À Champlieu l'édifice de spectacles jouxte un côté du péribole irrégulier du sanctuaire avec lequel existe un rapport de frontalité, même si le temple à l'intérieur du *temenos* suit une orientation différente. Ici l'établissement thermal qui se trouve derrière la *cavea* rend le complexe d'autant plus fonctionnel.

57 Brunet-Gaston 2008, 284–286.

58 Brunet-Gaston 2008, 284.

59 Il ne me semble pas déplacé de rappeler ici la définition de «complexe monumentale» établie par l'État italien: ««complesso monumentale», un insieme formato da una pluralità di fabbricati edificati anche in epoche diverse, che con il tempo hanno acquisito, come insieme, una autonoma rilevanza artistica, storica o etnoantropologica» dans le «Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137», art. 101, 2, f.

60 Lucan 2009. Je dois à Jean-Charles Moretti la découverte de cet ouvrage.

61 Lucan 2009, 326–331 et 349 et nn. 1–5.

62 Lucan 2009, 350.

compositions aient été pensées pour satisfaire aussi ce que Auguste Choisy appelle, entre autres, «symétrie visuelle» ou «symétrie pittoresque», c'est à dire, comme l'explique J. Lucan, «le résultat d'un travail de *pondération de masses*»⁶³. Comme le note Le Corbusier à propos de l'Acropole, les «édifices se massent dans l'incidence de leur plan multiple» en satisfaisant le dynamisme de l'œil humain «qui tourne toujours»⁶⁴. Cette disposition a pour conséquence que «avec l'approche angulaire – ou diagonale – le parcours n'est plus subordonné à la disposition axiale de l'architecture; il acquiert ainsi son indépendance»⁶⁵. Le parcours processionnel dans nos sites, donc, s'approcherait de l'idée d'une «promenade architecturale» développée par Le Corbusier et aurait pu aussi jouer un rôle dans la conception du site⁶⁶.

Or, si l'attribution aux Anciens de certaines interprétations modernes peut apparaître dangereuse et s'il est vrai qu'il nous manque trop d'éléments, et notamment les élévations, pour saisir le paysage antique et en mesurer la perception de la part des Anciens mêmes, cependant, il ne semble pas hasardeux de faire appel à «l'élément processionnel»⁶⁷ pour mieux comprendre nos sites⁶⁸.

À la lumière de cette considération, quelques contextes irréguliers ne peuvent que se rapprocher de l'idée d'un «désordre raisonné»⁶⁹ s'expliquant par des raisons positives; Georges Gromort dirait de ce «désordre apparent» qu'il «n'est qu'une irrégularité intelligemment ordonnée»⁷⁰.

La coprésence de monuments de spectacles à proximité des sanctuaires et leur relative organisation, bien que très variée et peu codifiée, s'expliquent facilement dans un contexte où sacré, profane et civil étaient mélangés. Cela nous invite à réfléchir sur ce qui – dans le monde gallo-romain – peut être défini comme un «ensemble» ou un «complexe» culturel au-delà de liens facilement identifiables.

L'examen de ces sites très différents entre eux par leur statut, leur extension, leur histoire, leur organisation spatiale, témoigne de la capacité de ces agglomérations d'acquiescer des monuments de tradition romaine pour les insérer, avec d'autres de tradition locale, dans leur paysage naturel et humain selon des solutions originales et fonctionnelles.

Les résultats sont aussi variés que les contextes et les exigences de ces communautés et ils témoignent de la capacité d'adaptation des populations indigènes. Inutile de chercher dans ces sites nos règles d'organisation spatiale ou celles qui sont présumées romaines, car la romanisation de ces lieux n'a pas été un processus d'acculturation unilatéral et passif. «Le génie – écrivait Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy – ne consiste pas à inventer de nouveaux *éléments*, mais à inventer de nouvelles combinaisons de ces *éléments* toujours les mêmes, et ces combinaisons sont variables à l'infini»⁷¹.

63 Lucan 2009, 357.

64 Lucan 2009, 361 s.

65 Lucan 2009, 362.

66 Lucan 2009, 363.

67 Lucan 2009, 364 s.

68 Victor Laloux remarque «le désordre pittoresque de l'Acropole d'Athènes et de l'Altis d'Olympie, où seule la régularité des voies, qui servaient à la circulation des processions, était respectée; dans le reste de l'enceinte [les autres monuments] étaient placés avec la plus grande liberté, presque au hasard»: Lucan 2009, 358 s.

69 Lucan 2009, 307 et n. 40.

70 Lucan 2009, 299–301; 329–331; 349; 361.

71 Lucan 2009, 36 et n. 40.

Bibliographie

- Abert et al. 2006: F. Abert et al., 213 – Épiais-Rhus. In: Wabont/Abert/Vermeersch 2006, 229–250.
- Aupert 1992: P. Aupert, Sanxay (Vienne). In: Maurin 1992, 163–166.
- Aupert 2014: P. Aupert, Les spectacles à Chassenon: amphithéâtre(s) et théâtre (?). In: E. Boube/A. Bouet/F. Colleoni (dir.), De Rome à Lugdunum des Convènes. Itinéraire d'un Pyrénéen par monts et par vaux. Hommages offerts à Robert Sablayrolles (Bordeaux 2014) 89–120.
- Belliard/Ollivier 2008: Ch. Belliard/A. Ollivier, L'agglomération gallo-romaine de Vieux-Poitiers, Naintré (Vienne) (Naintré 2008).
- Blin/Marc 2011: S. Blin/J.-Y. Marc, Le théâtre de Mandeure: restitution, fonction, datation. In: Fuchs/Dubosson 2011, 47–72.
- Bourgeois 2000: L. Bourgeois, De Vieux-Poitiers à Châtellerault: Le confluent de la Vienne et du Clain de l'antiquité au Moyen-Âge. Bull. Soc. Ant. Ouest 15, 2000, 163–195.
- Brunet-Gaston 2008: V. Brunet-Gaston, Temple et théâtre en Gaule: une relation architecturale complexe. In: D. Castella/M.-F. Meylan Krause (dir.), Topographie sacrée et rituels. Le cas d'Aventicum, capitale des Helvètes. Actes du colloque international d'Avenches 2–4 novembre 2006. Antiqua 43 (Bâle 2008) 283–286.
- Brunet-Gaston 2011: V. Brunet-Gaston, Décor baroque ou perspective illusoire: le complexe «théâtre et temple» de Genainville (Val d'Oise). In: Fuchs/Dubosson 2011, 119–128.
- Buhot de Kersers 1877: A. Buhot de Kersers, Rapport sur les travaux de la Société des Antiquaires du Centre, pendant l'année 1877. Mém. Société Ant. Centre 7, 1877, 1–12.
- Caylus 1759: A.-C. Ph. de Caylus, Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises III (Paris 1759).
- Chevrot et al. 1992: J.-F. Chevrot/J. Troadec/J. Holmgren, Le Cher. Carte Arch. Gaule 18 (Paris 1992).
- Cribellier 1996: Ch. Cribellier, Un quartier d'habitat de l'agglomération antique de Drevant (Cher). Rev. Arch. Centre France 35, 1996, 113–152.
- Cribellier et al. 2001: Ch. Cribellier/J.-P. Chimier/L. Fournier/D. Josset, Le théâtre de Drevant. Rapport de fouille programmée pluriannuelle 2000. Service régional de l'archéologie du Centre (Orléans 2001).
- Cribellier et al. 2004: Ch. Cribellier et al., Le théâtre antique de Drevant: Fouille programmée pluriannuelle 2000–2003. Rapport de synthèse (Orléans 2004).
- Cribellier et al. 2007: Ch. Cribellier et al., Le théâtre antique de Drevant. Fouille programmée pluriannuelle 2006. Rapport intermédiaire (Orléans 2007).
- Doulan et al. 2012: C. Doulan et al., Cassinomagus. L'agglomération et ses thermes. Résultats des recherches récentes (2003–2010) à Chassenon (Charente). Aquitania 28, 2012, 99–297.
- Dumasy 1974: F. Dumasy, Les théâtres ruraux des Carnutes et des Sénon: leur implantation et leurs rapports avec la Civitas. Rev. Arch. Centre France 13/3–4, 1974, 195–218.
- Dumasy 1975: F. Dumasy, Les édifices théâtraux de type gallo-romain. Essai d'une définition. Latomus 34, 1975, 1010–1019.
- Dumasy 1997: F. Dumasy, Guide pour la visite du théâtre d'Argentomagus, Saint-Marcel, Indre (Joué-lès-Tours 1997).
- Dumasy 2000: F. Dumasy, Le théâtre d'Argentomagus (Saint-Marcel, Indre). Doc. Arch. Française 79 (Paris 2000).
- Dumasy 2011: F. Dumasy, Théâtres et amphithéâtres dans les cités de Gaule romaine: fonctions et répartition. In: Fuchs/Dubosson 2011, 193–222.
- Dumasy/Fincker 1992: F. Dumasy/M. Fincker, Les édifices de spectacle. In: Maurin 1992, 293–321.
- Dumasy/Lebrun 2013: F. Dumasy/L. Lebrun, Argentomagus (Saint-Marcel, Indre): contraintes du site et dynamiques urbaines. In: C. Gandini/L. Laüt (dir.), Regards croisés sur le Berry ancien: sites, réseaux et territoires. Rev. Arch. Centre France, Suppl. 45 (Tours 2013) 45–57.
- Fincker 1990: M. Fincker, Le théâtre rural de Sanxay: vers une redécouverte. Aquitania 7, 1990, 183–194.
- Fincker et al. 2008: M. Fincker/D. Leconte/V. Picard/D. Tardy, Le théâtre de Drevant (Cher). Analyse préliminaire du bâtiment de scène et de ses abords. In: A. Bouet (dir.), D'Orient et d'Occident. Mélanges offerts à Pierre Aupert (Bordeaux 2008) 257–267.
- Fincker/Tassaux 1992: M. Fincker/F. Tassaux, Les grands sanctuaires «ruraux» d'Aquitaine et le culte impérial. Mél. École Française Rome 104, 1992, 41–76.
- Fonvielle/Holmgren/Leday 1983: M.-E. Fonvielle/J. Holmgren/A. Leday, Le complexe cultuel gallo-romain d'Alléans (commune de Baugy, Cher). Rev. Arch. Centre France 22/2, 1983, 121–130.
- Fuchs/Dubosson 2011: M. E. Fuchs/B. Dubosson (éds.), *Theatra et spectacula*. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité. Études de Lettres 288 (Lausanne 2011).
- Gillet et al. 2009: E. Gillet/L. Demarez/A. Henton, Le sanctuaire de Blicquy «Ville d'Anderlecht». Études et Doc. Arch. 12 (Namur 2009).
- Gros 2009: P. Gros, Les sanctuaires in *summa cavea*. L'enseignement des recherches récentes sur le Théâtre de Pompée à Rome. In: J.-Ch. Moretti (éd.), Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique (Lyon 2009) 53–64.
- Hanson 1959: J. A. Hanson, Roman Theatre-Temples (Princeton 1959).
- Harmand 1992: J. Harmand, Le triangle de Sanxay et son lieu de spectacle. In: Landes 1992, 71–78.
- Landes 1992: Ch. Landes (éd.), *Spectacula II*. Le théâtre antique et ses spectacles (Lattes 1992).
- Le Coz 2012: G. Le Coz, L'édifice de spectacle d'Épiais-Rhus, Val-d'Oise. In: Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 51–69.
- Lucan 2009: J. Lucan, Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX^e–XX^e siècles (Lausanne 2009).
- Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012: D. Magnan/D. Vermeersch/G. Le Coz, Les édifices de spectacle antiques en Île-de-France. Rev. Arch. Centre France, Suppl. 39 (Tours 2012).
- Magnan/Le Coz 2012: D. Magnan/G. Le Coz, Les édifices de spectacle d'Île-de-France. Présentation et inventaire. In: Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 19–47.
- Marc et al. 2007: J.-Y. Marc et al., Le complexe du sanctuaire et du théâtre de Mandeure (Doubs, F), de ses origines gauloises à sa monumentalisation romaine. In: C. Belet-Gonda/J.-P. Mazimann/A. Richard/F. Schifferdecker (éds.), Mandeure, sa campagne et ses relations d'Avenches à Luxeuil et d'Augst à Besançon. Premières journées archéologiques frontalières de l'Arc jurassien, Actes. Delle (F) – Boncourt (CH), 21–22 octobre 2005 (Besançon/Porrentruy 2007) 13–34.
- Mataouchek 1996: V. Mataouchek, Un édifice de spectacle gallo-romain. Drevant, le «Théâtre», étude archéologique du bâti. D. F. S. 05/05/96–04/08/96 (Orléans 1996).
- Maurin 1992: L. Maurin (éd.), Villes et agglomérations urbaines antiques du Sud-Ouest de la Gaule. Histoire et archéologie. Actes du 2^e Colloque Aquitania, Bordeaux, 13–15 septembre 1990. Aquitania, Suppl. 6 (Bordeaux 1992).
- Méténier 2011: F. Méténier, Le sanctuaire gallo-romain de Drevant (Cher): état des connaissances et nouvelle approche archéologique des façades sud et est. Rev. Arch. Centre France 50, 2011, 385–452.
- Monterroso Checa 2013: A. Monterroso Checa, Aller aux théâtres antiques de Rome, les contourner et les traverser. Entre architecture, viabilité et cérémonial. Hist. Urbaine 38, 2013/3, 19–36.
- Moretti 2001: J.-Ch. Moretti, Théâtre et société dans la Grèce antique (Paris 2001).
- Olivier 1992: L. Olivier, Le théâtre antique des Bardiaux. In: Landes 1992, 57–62.
- Palermo 2009: C. Palermo, Edifici per lo spettacolo di tipo gallo-romano con arena. Tesi di Laurea, Università degli Studi di Palermo (Palermo 2009).

Picard 1961: Ch. Picard, Sur le rôle religieux des théâtres antiques: de la Grèce à Rome. *Journal des savants* 2, 1961, 49–78.
Sear 2006: F. Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study* (Oxford 2006).
Vermeersch/Wabont 2006: D. Vermeersch/M. Wabont, 270 – Genainville. In: Wabont/Abert/Vermeersch 2006, 270–285.

Vernou 1993: Ch. Vernou, La Charente. *Carte Arch. Gaule* 16 (Paris 1993).
Wabont/Abert/Vermeersch 2006: M. Wabont/F. Abert/D. Vermeersch, Le Val-d'Oise. *Carte Arch. Gaule* 95 (Paris 2006).

Crédit des illustrations

Fig. 1:

D'après Cribellier et al. 2001, 92 fig. 5.

Fig. 2:

D'après Bourgeois 2000, pl. 1, avec quelques modifications de l'auteur.

Le Théâtre de Mandeure, relation et intégration au sanctuaire

Séverine Blin¹ et Jean-Yves Marc²

Zusammenfassung

Seit seinen bis in die griechische Zeit zurückreichenden Wurzeln finden im Theater Aktivitäten statt, die an religiöse Handlungen geknüpft sind. Die durchgeführten Wettkämpfe erfolgen im Rahmen von Festivitäten, die zu Ehren der Götter stattfinden. Angesichts des Fehlens von detaillierten und eindeutigen Zeugnissen ist es allerdings schwierig, diese Kulthandlungen in den nordwestlichen Provinzen des Reiches zu rekonstruieren. Letztlich lässt sich ihr Charakter vor allem durch die architektonische Gestaltung, die Verteilung und die Identifikation der zur kultischen Ausstattung gehörenden Überreste oder durch konkrete Nutzungsspuren ablesen. Die im Theater von Epomanduodurum/Mandeure (F) und seiner Umgebung durchgeführten Grabungen lassen so zumindest teilweise die Funktion erkennen, welche der Theaterbau im Zusammenhang mit dem Heiligtum erfüllte. Verschiedene Beobachtungen provozieren Fragen zur Art der Integrierung des Theaters in das Heiligtum und zum Platz, den es im Ablauf religiöser Handlungen einnahm.

Summary

Since the early days in the Greek world, theatre performances have been incorporated into religious ceremonies. The contests held were organised as part of festivals honouring the gods. Due to a lack of detailed and clear testimonia, it is difficult to trace these ceremonies in the north-western provinces of the Roman Empire. We must therefore depend on the architectural order, the distribution and identification of the remains of ritual furnishings and on traces of human presence to reconstruct them at least in part. The excavations carried out at the theatre of Epomanduodurum/Mandeure (F) and in its environs have allowed us to at least partially reconstruct the role played by the theatre building in the functioning of the the sanctuary. Various observations have prompted us to ask questions regarding the integration of the theatre within the sanctuary and its involvement in the religious ceremonies.

Poser la question des relations topographiques et fonctionnelles entre le théâtre et le sanctuaire, celui-là constituant le pivot de celui-ci et distribuant à la manière d'un éventail les autres éléments de sa panoplie monumentale, revient à ne plus considérer les espaces religieux comme des accumulations d'architectures. L'idée de substituer à l'archéologie traditionnelle dans les sanctuaires une véritable archéologie du sanctuaire n'est certes pas nouvelle. Voilà quelques années en effet que l'intérêt des historiens s'est déplacé des pleins vers les vides, des constructions, dont on interprète toujours mieux les fonctions, vers les espaces qui les séparent, de l'équipement architectural vers le scénario des rites. Cette historiographie, qui met sur le même plan d'une part l'étude de l'*instrumentum* du rituel, des offrandes, des gestes et des espaces dans lesquels ils se déploient et, d'autre part, la restitution des architectures remonte, à vrai dire, aux années 1980, aux travaux de Simon Price pour le monde

Résumé

Depuis ses origines dans le monde grec, le théâtre accueille des activités intégrées à des cérémonies religieuses. Les concours qui s'y déroulent sont organisés dans le cadre de fêtes en l'honneur de divinités. En l'absence de testimonia circonstanciés et explicites, il est difficile de restituer ces cérémonies dans les provinces nord occidentales de l'Empire. C'est donc l'ordonnance architecturale, la répartition et l'identification des vestiges de l'équipement culturel ou encore les traces de fréquentation qui permettent de les reconstituer, au moins partiellement. Les fouilles menées sur le théâtre d'Epomanduodurum/Mandeure (F) et à ses abords permettent ainsi de restituer, au moins en partie, le rôle de l'édifice de spectacle dans le fonctionnement du sanctuaire. Différentes observations nous amèneront à nous interroger sur l'intégration du théâtre dans le sanctuaire et sur la place qu'il occupait dans le déroulement des cérémonies religieuses.

Riassunto

Sin dalle sue origini nel mondo greco il teatro ospita delle attività correlate a cerimonie religiose. Le competizioni che vi si svolgono sono organizzate nell'ambito di feste in onore degli dei. In assenza di espliciti e dettagliati testimonia in proposito risulta molto difficile ricostruire questo genere di cerimonie per le province nord-occidentali dell'Impero. Sono dunque l'ordine architettonico, la distribuzione ed identificazione di vestigia del materiale di culto o ancora le tracce di frequentazione dell'edificio che permettono – almeno in parte – di ricostruirle. Gli scavi effettuati nel teatro di Epomanduodurum/Mandeure (F) e nei suoi dintorni consentono parzialmente di ricostruire il ruolo dell'edificio di spettacolo all'interno del funzionamento del santuario. Diverse considerazioni ci porteranno ad interrogarci a proposito dell'integrazione dell'edificio teatrale nel santuario e sul ruolo che esso rivestiva nello svolgimento di cerimonie religiose.

romain ou à ceux de Colin Renfrew pour le monde grec archaïque³. C'est dans cette même décennie que virent le jour deux revues très actives dans le renouvellement des approches: le *Journal of Ritual Studies*, publié par le département d'anthropologie de l'Université de Pittsburgh (USA), et *Kernos*, essentiellement tourné vers les représentations et les pratiques religieuses du monde grec. Les spécialistes des provinces romaines occidentales ont également commencé à explorer ces nouvelles pistes, depuis l'ouvrage pionnier publié par William Van Andringa en 2000, jusqu'aux

1 Chargée de recherche, CNRS, blin.severine@gmail.com

2 Professeur d'Archéologie classique, Université de Strasbourg, jean.yves.marc@unistra.fr

3 Price 1984; Renfrew 1985.

réunions qui font, depuis peu mais très régulièrement, le point sur ces questions, à Paris, au Collège de France dans la première moitié des années 2000, à Dijon en 2009 ou à Grand en 2011⁴. Là aussi, on prend désormais en compte des données et des faits jusque-là méconnus ou incomplètement considérés: les objets, par exemples, sont étudiés non plus seulement du strict point de vue typologique ou chronologique, mais sous l'angle des assemblages. La participation de plus en plus systématique des archéozoologues aux explorations archéologiques des sanctuaires, inaugurée par la collaboration de Patrice Méniel et de Jean-Louis Brunaux à Gournay (F) dans les années 1970, a non seulement permis de prendre systématiquement en compte la faune, mais a du même coup replacé la question du sacrifice dans le contexte plus large du circuit de la viande, depuis l'organisation économique et sociale de l'élevage jusqu'aux questions techniques liées à la conservation et à la circulation de la viande.

Les sanctuaires de l'antiquité romaine ne sont plus aujourd'hui ces paysages abstraits et désincarnés de la peinture métaphysique. Ils sont devenus des espaces en mouvement, bruyants, odorants, chatoyants et ce ne sont plus seulement les architectures les plus ostentatoires, qui n'ont jamais été les plus directement fonctionnelles, qui accaparent les chercheurs, mais désormais les lieux des banquets, les parcours processionnels, les statues portatives qui retiennent leur attention. Le problème c'est que pour reconstituer ces *Gesamtkunstwerke* que constituent les cérémonies religieuses antiques, il faut combiner toutes sortes de sources, qui ne sont pas forcément présentes ensembles dans les mêmes contextes, et compléter les lacunes de la documentation archéologique par le recours aux *testimonia*. Cette confrontation ne doit pas être bridée par le fait que ceux-ci viennent, dans leur très grande majorité, des provinces hellénophones de l'Empire: il nous semble, au contraire, que la prise en compte de l'ensemble des sources permet de reconstituer les scénarios que constituaient les cérémonies religieuses et, par conséquent, de mieux comprendre les agencements architecturaux, qui en organisaient la scénographie. Certes, le résultat relèvera plus de la restitution que de la reconstitution, mais n'est-ce pas là le propre des sciences de l'Antiquité que de devoir recourir à ces constructions intellectuelles?

Il est inutile de revenir longuement dans ces pages sur les liens entre *ritus*, *spectacula* et *religio* ou sur la place des théâtres dans les sanctuaires⁵. On sait depuis longtemps que ces édifices ont accueilli des spectacles, de mimes et de pantomimes en particulier, mais aussi des activités de nature plus politiques, des assemblées de citoyens, comme à Éphèse (TR) à l'époque du séjour de Paul, ou des tribunaux, comme celui qui jugea Apulée à Madaure (DZ). C'est que ces lieux de rassemblement étaient polyvalents par la nature même de leur architecture, qui les rendait d'une grande efficacité visuelle et acoustique, ou du fait des sommes considérables qu'il fallait dépenser pour les construire et, ensuite,

pour les entretenir: aux yeux des édiles et des évergètes concernés, il fallait sans doute aussi les rentabiliser. Les édifices de spectacles ont aussi accueilli des banquets à l'occasion de cérémonies religieuses. C'est ce dernier point que nous voudrions illustrer à partir du théâtre d'*Epomandurum*/Mandeure (F). Mais pour expliquer une étonnante particularité de son architecture, celle qui concerne la répartition des accès majoritairement placés dans la partie diamétrale en face du grand temple, nous devons faire d'abord un détour dans la province d'Achaïe.

L'inscription de *Gytheion*/Gythio (GR)

Peu après la mort d'Auguste en 14 apr. J.-C., de toutes façons avant celle de Germanicus en 19 apr. J.-C., probablement en 15 apr. J.-C. juste après la mort du *princeps*, les habitants de *Gytheion* instituent une fête religieuse en l'honneur de l'empereur défunt divinisé, avec un concours thymélique⁶. Les Gythiates demandent donc l'autorisation à son successeur, Tibère, qui accepte, mais refuse que ces honneurs divins soient étendus à lui-même. Le règlement de cette nouvelle fête, qui dure huit jours consécutifs, est immédiatement inscrit sur une stèle avec la réponse de l'empereur. Ce règlement des *Kaisareia*, dont il manque le début et la fin, ne comporte pas moins de 40 lignes:

«[...] l'agoranome disposera dans le théâtre de trois bases et] il posera sur [ces bases trois statues: sur la base centrale celle du divin Auguste,] père de [Tibère Cé]sar, sur celle [qui se trouve] à droite [la statue de Julia Augu]sta et sur la troisième la statue de Tibère Cé[sar, fils] d'Auguste; ces images (*eikones*) lui auront été fournies par la cité. En avant, au milieu du théâtre, il fera placer, en outre, une table et dessus un encensoir (*thymiaterion*). Avant l'entrée en scène des artistes, les membres du conseil (*synedroi*) et les collègues de magistrats (*synarchiai*) brûleront l'encens pour le salut des princes.

L'agoranome célébrera la première journée comme celle du divin César Auguste Sauveur Libérateur, fils du *divus*; la deuxième comme celle de l'empereur Tibère César Auguste,

4 Van Andringa 2000; Dondin-Payre/Raepsaet-Charlier 2006; Cazanove/Méniel 2012; Dechezleprêtre/Gruel/Joly 2015. On retiendra également Arena 2010.

5 Cf. sur ces questions Marc 2015.

6 Ce texte, dont la célébrité dépasse largement le cercle des Antiquisants (Kantorowicz 1957, 496), est évoqué chaque fois qu'il est question des cérémonies du culte impérial, mais il a été rarement analysé de manière systématique depuis sa publication. Dans l'immense bibliographie, on retiendra: Seyrig 1929; Kornemann 1929; SEG 11, 1950, 923; Jones 1955, 87–89 no 102; Bowersock 1961; Price 1984; Fishwick 1991, 552 s.; Wörrle 1988; Oliver 1989, 58–65 no 15; Gebhard 1996; Harter-Uibopuu 2003, en particulier 219–221; Süss 2003; Lafon 2006; Moretti 2009, 40; Edelman 2008, 154 s.; Camia/Kantiréa 2010; Marc 2015, 296–299.

Père de la Patrie; la troisième comme celle de Julia Augusta, Fortune (*Tychè*) de notre peuple et de notre cité; la quatrième comme celle de la Victoire de Germanicus César; la cinquième comme celle de l'Aphrodite de Drusus César; la sixième comme celle de Titus Quinctius Flamininus. Il veillera à la bonne tenue des concurrents. Il rendra compte à la ville, dans la première assemblée qui suivra le concours, de toute la rétribution des artistes et de la gestion des fonds sacrés. S'il est convaincu de détournements ou de fausses écritures, après la preuve faite, il ne gèrera plus aucune magistrature et ses biens seront confisqués. Les biens saisis seront consacrés par les archontes en charge à des ornements supplémentaires. Tout citoyen de *Gytheion* sera libre d'intenter impunément une action sur l'emploi des fonds sacrés.

L'agoranome, en outre, après avoir terminé les journées des dieux et des princes, fera paraître encore les artistes en deux jours de concours thyméliques, l'un en mémoire de Gaius Iulius Euryklès, en son temps et en maintes circonstances, bienfaiteur de notre peuple (*ethnos*) et de notre cité (*polis*); l'autre en l'honneur de Iulius Laco, qui est le garant de la sécurité et du salut de notre peuple et de notre cité. Il célébrera les concours aux jours qu'il pourra après ceux de la déesse. Quand il sortira de charge, il remettra au nouvel agoranome, par acte public, tous les ustensiles des concours, et la ville en recevra un acte signé de la partie prenante.

Quand l'agoranome célébrera les concours thyméliques, il fera partir la procession (*pompè*) du sanctuaire d'Asklépios et d'Hygie. Le cortège sera formé des éphèbes et des *neoi* au complet, ainsi que des autres citoyens couronnés de laurier et vêtus de blanc, et il comprendra en outre les vierges sacrées et les femmes en vêtement rituel. Lorsque la procession arrivera au *Kaisarion*, les éphores sacrifieront un taureau à la santé des princes et des dieux (ndt., il faut comprendre: les dieux et Auguste divinisé), et à l'éternelle conservation de leur règne. Après ce sacrifice, ils veilleront à ce que les phidities et les collègues de magistrats sacrifient à leur tour sur l'agora. S'ils ne forment pas le cortège, ou ne sacrifient pas, ou n'obligent pas, après leur sacrifice, les phidities et les collègues de magistrats à sacrifier sur l'agora, ils seront frappés, au profit des dieux, d'une amende de deux milles drachmes. Et il sera possible à tout citoyen de *Gytheion* de les poursuivre.

Les éphores présidés par Terentius Bradas, cette année où Chairôn est stratège et prêtre du divin César Auguste, livreront trois portraits peints (*graptaieikonès*) du divin Auguste, de Julia Augusta et de Tibère César, fils d'Auguste; en outre, des plates-formes en bois (*ikria*) pour le chœur au théâtre, quatre portes pour les mimes et une estrade (*hypopodia*) pour l'orchestre. Ils feront dresser aussi une stèle de pierre sur laquelle ils auront fait graver la loi sacrée (*hierosnomos*) et ils déposeront dans les archives publiques une copie de la loi sacrée, afin qu'en public, au grand jour et à portée de chacun la loi rende manifeste aux yeux de tous

les hommes la reconnaissance du peuple de *Gytheion* pour les princes. Et s'ils négligent soit de faire graver cette loi, soit de faire dresser la stèle devant le temple, soit d'inscrire ...» (trad. Henri Seyrig, corrigée par Jean-Yves Marc).

La cité de *Gytheion* institue en l'honneur d'Auguste divinisé et de la maison impériale une nouvelle fête religieuse avec procession, sacrifices, concours thymélique, jeux scéniques avec des mimes et des concerts musicaux. La place du théâtre y est très importante. Divers aménagements y sont prévus pour les *ludi theatrales*, comme l'aménagement d'une estrade (*ikria*). Le texte est par ailleurs très précis sur l'installation des *images* du *divus* et de sa famille, sur la disposition de ceux-ci les uns par rapport aux autres. Devant chacune des effigies, l'agoranome doit placer une table avec un encensoir: avant l'entrée des artistes, on fera fumer de l'encens en l'honneur de la famille impériale. Les jeux scéniques sont en réalité des concours et constituent un épisode fondamental de la fête religieuse⁷. D'autres exemples de scénarios très proches viennent immédiatement à l'esprit comme les lois d'Urso en Bétique par lesquelles nous apprenons que les duumvirs et les édiles sont tenus d'organiser des *ludi scaenici* et des *munera* pour célébrer la triade capitoline et Vénus⁸.

Revenons un instant sur les différents épisodes de la cérémonie et tout d'abord sur le parcours liturgique entre sanctuaire et théâtre, sur la circulation des fidèles et des *images*. Le cas de *Gytheion* est loin d'être isolé. À *Ephesos*/Éphèse (TR), à l'époque de Trajan, une procession en l'honneur d'Artémis de trois cent personnes (dont 250 éphèbes), avec plusieurs dizaines de statues portatives, dont un nombre important de bustes impériaux (Trajan, Plotine et Auguste), placés entre une statue de la déesse, des allégories des principales institutions de Rome et d'Éphèse et des effigies des fondateurs historiques et mythiques de la cité, parcourait la ville pour aboutir au théâtre⁹. Les statues étaient alors disposées, non pas en face des spectateurs comme à *Gytheion*, mais parmi eux, sur les gradins. L'inscription qui monumentalise, dans tous les sens du terme puisqu'elle ne comporte pas moins de 568 lignes conservées, réparties en six colonnes sur 4,94 m de long, la donation d'un évergète très pieux, Caius Vibius Salutaris, a été gravée à l'Artémision, comme il se doit pour une telle fête, mais aussi sur le mur de la *parodos* sud du théâtre. À Éphèse, les occasions de convoquer une telle liturgie processionnelle ne manquaient pas: jour de l'entrée en fonction du *koinon* d'Asie, réunion régulière de l'*ekklesia*, à l'occasion des jours sacrés de l'assemblée, jour des *sebasteia*, jour des *soteiria*, jours des concours

7 Benoist 2004.

8 Ceballos Hornero 2004, I, 140-143.

9 Wankel 1979, 27; Fishwick 1991, 551; MacLean Rogers 1991; Gebhard 1996, en particulier 121-123; Kolb 1999; Edelmann 2008; Feldmann Weiss 2012.

pentéteriques, à chaque concours athlétique et tous les jours décidés par le *demosthai* ou la *boulè*. La fréquence de ce parcours liturgique, peut-être toutes les deux semaines, et sa munificence ne laissent pas d'étonner. On retiendra surtout que le théâtre était par conséquent très souvent réservé pour cette cérémonie. Voilà qui permettait d'optimiser les investissements édilitaires qui y avaient été réalisés. À *Oenoanda* (TR) en Lycie, au début du II^e siècle apr. J.-C., un évergète, Gaius Julius Demosthenès, institue une fête religieuse de trois semaines, avec des concours gymniques, mais surtout des concerts musicaux, des concours tragiques et comiques et des récitaions d'éloges¹⁰. On y retrouve encore cette liturgie particulière qui consiste à porter en procession des portraits d'empereurs. Ici, c'est le rôle d'un corps particulier de magistrats: les *sebastophoroi*, c'est-à-dire au sens propre du terme les porteurs de statues impériales. Le maître d'œuvre de cette cérémonie est l'agonothète, qui porte une couronne dorée, décorée pour la circonstance d'un portrait d'Hadrien et d'Apollon Patrôos (*ektypaprosopa*). Là encore, le théâtre est directement impliqué et un sacrifice à Apollon Patrôos s'y déroule devant des spectateurs qui participent en même temps à une cérémonie cultuelle. Le théâtre est également concerné en tant qu'il est l'édifice où se terminent les processions¹¹. À Arsinoë en Égypte, lors des jours affectés au culte de la maison impériale, les jours de naissance de Caracalla et de Septime Sévère en l'occurrence, les images des dieux et les bustes impériaux étaient portés en grande pompe du temple de Jupiter jusqu'au théâtre¹².

Dans ces trois exemples, les effigies des *divi*, qui pouvaient prendre la forme de statues portatives (*agalmata-pompika*) ou de portraits peints (*eikones*), étaient disposées de manière à provoquer le sentiment chez les spectateurs que ces invités d'honneur, dont la sacralisation était assurée par l'encens brûlé devant, regardaient avec eux le spectacle, qui se déroulait donc *in conspectu dei et divi*¹³. Il est difficile de reconstituer précisément le déroulement exact de telles cérémonies. Mais notre documentation permet malgré tout de se faire une idée de la nature de ces effigies ou de la manière dont elles étaient exposées et transportées. Elles étaient normalement exposées dans les galeries des temples, comme le suggère la représentation plastique du vase de Sains-du-Nord (F)¹⁴, et transportées, pour les cérémonies qui en exigeaient la présence ailleurs que dans leurs lieux habituelles, sur des plateaux fichés sur des hampes éventuellement décorées de fanions, comme le montre le tableau 5 de la fresque de Meikirch (CH)¹⁵. Des *images* peintes, il ne reste malheureusement que le portrait de Septime Sévère en famille, conservé à Berlin (D). En revanche, on peut supposer que la majorité des portraits précieux d'empereurs en buste retrouvés à ce jour étaient des statues portatives¹⁶. Pour certains, le lieu de découverte assure l'interprétation. La statue de Marc Aurèle en bronze doré découverte à *Aventicum*/Avenches (CH) l'a été dans un égout, où elle avait probablement été cachée, qui courait parallèlement au temple du sanctuaire du Cigognier. Si l'on veut

bien suivre l'hypothèse très convaincante selon laquelle il s'agit d'un sanctuaire du culte impérial implanté en face du théâtre¹⁷, selon un dispositif d'ailleurs très proche de celui que nous pouvons observer à Mandeure, on admettra que le buste doré de Marc Aurèle était une statue portative, destiné à faire le voyage du temple au théâtre.

Ce long développement pourrait paraître exotique par rapport au sanctuaire de Mandeure, à son théâtre en particulier. Il permet en réalité de mieux comprendre cette scénographie sacrée si caractéristique, sur laquelle nous avons déjà attiré l'attention¹⁸ et dont on vient de voir qu'elle n'est pas sans parallèle chez les Helvètes. La lecture assurée du nom même de Mandeure (*Epomanduodurum*) sur le tableau 5 de la fresque de Meikirch, en relation avec la représentation d'une *imago* en bronze doré, donc d'une effigie portative d'empereur, rend encore plus légitime le recours aux textes qui nous fournissent le scénario des cérémonies religieuses, en particulier celles qui étaient liées au culte impérial, fussent-ils en grec. Le fait qu'ils soient éloignés dans l'espace et le temps du sanctuaire séquane ne signifie pas pour autant qu'ils n'appartiennent pas au même contexte: celui des cérémonies religieuses. Il est temps maintenant de revenir à Mandeure et de relire les particularités architecturales des grands édifices qui composent le sanctuaire, grâce à ces textes.

Le grand sanctuaire de Mandeure

Depuis 2005, les limites et les composantes monumentales du sanctuaire de Mandeure sont beaucoup mieux identifiées¹⁹. Ce renouvellement complet des connaissances relatives au complexe sacré a permis, entre autre chose, de faire sortir le théâtre de l'isolement relatif dans lequel il se trouvait depuis le XIX^e siècle et de restituer le paysage monumental dont il n'était qu'une des composantes²⁰. Une ving-

10 Wörrle 1988; Mitchell 1990; Smith 1994; Gebhard 1996, 123–125; Edelmann 2008, 154–157.

11 Sur les processions, cf. Chaniotis 1995; Beck/Wiemers 2009.

12 BGU 2, 362 col. 10 et 11; cf. Wilcken 1885 pour l'*editio princeps* et pour consulter le texte, cf. <http://papyri.info/ddbdp/bgu;2;362>.

13 Le latin est moins précis et emploie le mot *imago* pour les deux types de portraits portatifs.

14 Van Andringa 2000.

15 Suter et al. 2004; Marc/Blin 2010.

16 Marc 2015.

17 Étienne 1985; Spickermann 2003, 164.

18 Marc et al. 2007; Marc/Blin 2010; Marc, 2015.

19 Marc et al 2007, fig. 8 pour le premier plan publié; Collectif 2012, 47 fig. 1, pour un plan plus récent.

20 Plusieurs contributions récentes exposent les résultats obtenues sur tels ou tels édifices du sanctuaire, Marc/Blin 2010; Nouvel/Thivet 2011; Joan 2011; Collectif 2012.

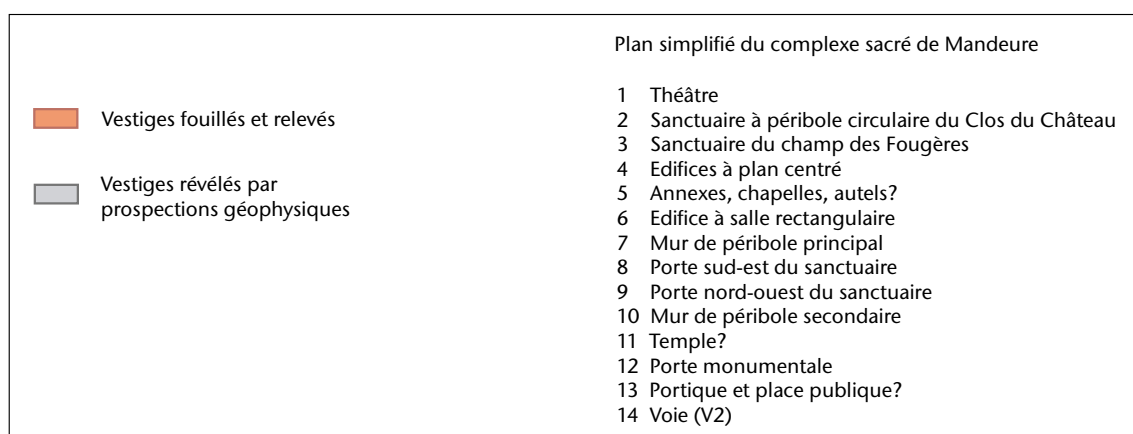


Fig. 1: Epomanduodurum/Mandeure (F). Plan général du sanctuaire.

taine d'hectares entre le Doubs et la falaise sur laquelle s'appuie le théâtre sont aujourd'hui attribués à ce vaste sanctuaire (fig. 1), mais il faudrait désormais ajouter le plateau qui se développe à l'arrière de l'édifice de spectacle, ce qui porterait sa surface aux environs de 30 ha. Les édifices qui le composent présentent tous une architecture ambivalente et des programmes décoratifs riches et soignés, largement influencés par les modèles italiens, parfois même urbains²¹. Bien que le statut juridique de la ville de Mandeure reste inconnu pour le Haut-Empire (chef-lieu de *pagus*?), le vaste complexe cultuel qui se développe au sud-est de celle-ci apparaît donc comme un pôle religieux majeur de la cité séquanienne²². L'importance et la qualité de la panoplie monumentale sont de celles qu'on trouve habituellement dans les capitales de cité, et encore dans les plus riches.

Les étapes de la monumentalisation du sanctuaire débute précocement, dès l'époque médio-augustéenne, par la construction en grand appareil du temple du Clos du Château (fig. 1,2)²³. Elle se poursuit sous le règne de Claude avec la construction d'un mur de péribole de plan approximativement quadrangulaire d'environ 500 m sur 350 m, destinée à circonscrire l'ensemble de l'espace sacré (fig. 1,7). Cette monumentalisation des limites du *temenos* est contemporaine de l'enrichissement du sanctuaire, avec les constructions de plusieurs édifices comme un théâtre, un sanctuaire secondaire au Champ des Fougères, un édifice à portique ou des *culinae*. Les chantiers des époques flavienne et antonine trahissent une ambition architecturale encore accrue, qui s'accompagne d'une marmorisation systématique des décors intérieurs.

Le complexe sacré de Mandeure s'inscrit désormais dans la série de mieux en mieux connue des grands sanctuaires occidentaux à édifices multiples. La présence d'un péribole qui circonscrit, sur plus de 25 ha, un espace sacré composé d'une multitude d'édifices évoque des ensembles connus ailleurs, dans des proportions équivalentes pour la capitale helvète d'*Aventicum*/Avenches (CH)²⁴, ou dans des proportions plus réduites pour le sanctuaire de l'Altbachtal (D)²⁵, dans la capitale trévière. Comme ailleurs également, le paysage monumental du sanctuaire de Mandeure est largement dominé par le face à face monumental d'un théâtre et d'un temple, autour duquel se développent d'autres temples, aux dimensions plus réduites, et des édifices, qualifiés provisoirement d'annexes, faute d'avoir encore été tous explorés.

Théâtre et temple

L'ordonnance architecturale des sanctuaires romains, qui privilégie un lien d'axialité fort entre un théâtre et un temple, correspond à un choix programmatique souvent souligné dans les études des grands sanctuaires provinciaux. Sans qu'il soit utile de revenir ici longuement sur des observa-

tions désormais bien connues, on peut citer les cas d'*Augusta Emerita*/Mérída (E) et de *Lepcis Magna*/Lebda (LY)²⁶, ou encore ceux d'Avenches et d'*Augusta Raurica*/Augst (CH)²⁷, plus proches géographiquement de Mandeure. Interpréter l'édifice de spectacle sans son temple apparaît *de facto* comme une incohérence, tant les relations fonctionnelles entre ces deux composantes architecturales sont étroites et complémentaires.

À Mandeure, le dispositif architectural du grand temple est désormais mieux restitué, la divinité à laquelle il était destiné également. L'ambition architecturale, qui se caractérise par les proportions considérables du mur de péribole circulaire et du dispositif central (96 m sur 110 m pour le péribole et 55 m sur 65 m pour le dispositif central), a suscité bien des hésitations sur son interprétation, qui ont été résolues récemment²⁸. La reprise de la documentation ancienne et la confrontation avec les résultats des prospections récentes (géophysiques et Lidar) permettent en effet de proposer une restitution du plan du dispositif central (fig. 2). Il s'agit d'une *porticus duplex*, fondée sur une série de trois murs parallèles, qui se développe sur les trois côtés de la place, le quatrième côté, celui de la façade principale à l'est, étant interrompu en son centre par une large ouverture. Au centre de cet espace, on peut restituer la *cella* d'un temple prostyle de type canonique. Les premiers jalons de la pétrification de cet édifice sont étonnamment précoces: ils sont contemporains des programmes augustéens des territoires éduens ou lingons²⁹. Parmi les différentes étapes de monumentalisation, la phase hadrienne se distingue par une collection exceptionnelle de chapiteaux de grandes dimensions réalisée en marbre de Carrare, pour lesquels on ne connaît pas d'équivalent hors d'Italie³⁰. D'autres marbres d'importation destinés à la décoration intérieure y ont également été découverts en grand nombre. Les programmes architecturaux et décoratifs de ce temple peuvent être comparés par bien des aspects aux grands complexes publics des provinces occidentales. Le type du temple inscrit dans un quadriportique interrompu en façade ainsi que les proportions générales s'avèrent ainsi particulièrement proches de celle du temple de Schönbühl d'*Augusta Raurica*³¹.

21 Blin 2012.

22 Blin 2008; Marc/Blin 2010; Collectif 2012, 46–61.

23 Blin 2011.

24 Voir aussi la contribution de Ph. Bridel dans ce volume, p. 157 ss.

25 Gose 1972.

26 Voir aussi la contribution de D.-L. Bomgardner dans ce volume, p. 63 ss.

27 Voir aussi les contributions de Ph. Bridel et de Th. Hufschmid dans ce volume, p. 157 ss; 175 ss.

28 Blin 2012, I, 102–155; II, 28–61; III, pl. 35–69; Blin/Laplaige 2015.

29 Blin 2011.

30 Blin 2012, I, 120–137; II, 31–46; III, pl. 44–49; 54–60.

31 Berger 2012, 134–136; voir aussi la contribution de Th. Hufschmid dans ce volume, p. 175 ss.

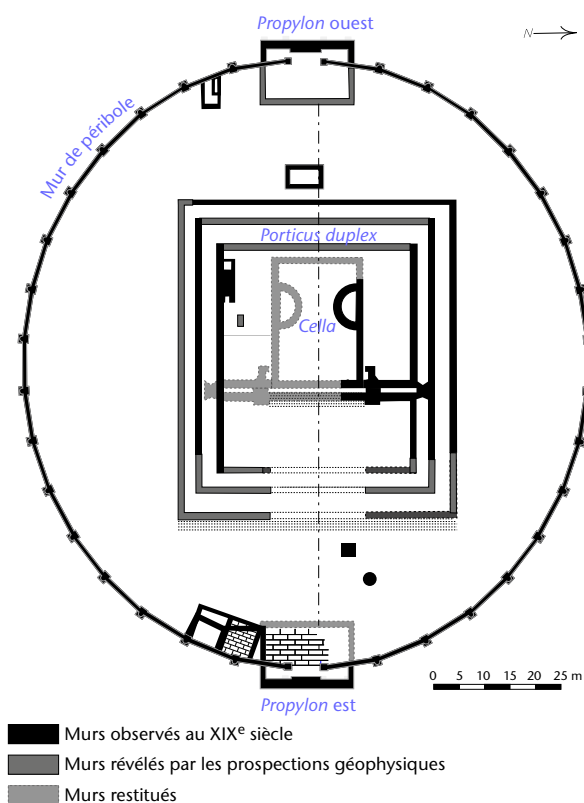


Fig. 2: Epomanduodurum/Mandeure (F). Plan restitué du sanctuaire du clos du Château.

Désormais, on mesure également combien l'implantation du théâtre constitue une clé pour comprendre et restituer les choix architecturaux ainsi que le rôle de l'édifice de spectacle dans le sanctuaire. Les phases de construction et de réaménagement du théâtre correspondent assez bien à la rythmique édilitaire des autres constructions du sanctuaire, le grand temple en particulier. On distingue actuellement quatre grandes phases de construction, depuis les julio-claudiens jusqu'à la deuxième moitié du II^e siècle. Depuis le dernier article de synthèse paru sur la chronologie des chantiers de construction du théâtre de Mandeure³², de nouveaux indices ont été mis au jour sur les premières phases d'occupation. Les vestiges d'un premier chantier contemporain des règnes de Tibère ou Claude ont en effet été observés, respectivement sous le dispositif scénique et au-devant de la façade diamétrale du dernier théâtre. Une vaste esplanade composée d'un radier de pierres brutes en calcaire posées directement sur la couche d'argile sombre, qui correspond dans ce secteur de la plaine du Doubs à la partie superficielle du terrain naturel, se développe sur une surface d'au moins 340 m². Elle correspond probablement aux travaux de viabilisation et d'assainissement qui ont précédés la construction du premier édifice de spectacle. À celui-ci, correspondent peut-être des négatifs de poteaux implantés directement dans le radier, ainsi qu'une structure maçonnée, qui servaient à maintenir un dispositif en

bois de type sablière basse, qui ont été observés au niveau du dispositif scénique et sous la basilique sud. Les structures de ce premier bâtiment restent cependant très fragmentaires et ne permettent malheureusement pas de restituer avec certitude un plan complet de ce premier édifice de spectacle, probablement en petite maçonnerie pour les parties basses et en bois pour le reste des élévations.

Le plan du théâtre est mieux connu dans ses deux derniers états. Il présente alors un dispositif très canonique de théâtre romain, ce qui reste somme toute assez rare pour un édifice de spectacle dans les provinces gauloises ou les Germanies, à l'exception notable des édifices de *Mogontiacum*/Mayence (D) ou d'*Augustodunum*/Autun (F). La principale caractéristique du théâtre de Mandeure, c'est son gigantisme et sa monumentalité hypertrophiée. Les gradins se développaient sur quatre *maeniana* et pouvaient accueillir 17 000 spectateurs³³. Les deux façades hémicirculaires, au nord et au sud, se présentaient sous la forme de trois niveaux d'arcades décorées d'un *Theatermotiv*, puis d'un étage d'attique, au niveau de la *porticus in summa cavea*³⁴. La hauteur totale de ces façades en grand appareil dépassait certainement les 30 m.

L'unité planimétrique de l'ensemble monumental du théâtre et du temple ne doit pas faire oublier les correspondances des élévations, qui elles aussi, se répondaient par l'ampleur de leurs proportions. Elles atteignaient dans les deux cas 25 à 30 m de haut. Ces deux façades, la colonnade du temple surélevée par son podium d'une part et la façade diamétrale du théâtre d'autre part, constituaient donc deux repères visuels incontournables dans le paysage du sanctuaire. L'impressionnante monumentalité, le rapport d'axialité, la relation visuelle des deux architectures peuvent être lus également comme l'expression d'une forme de hiérarchie, architecturale et monumentale, et par conséquent culturelle³⁵.

La façade diamétrale du théâtre et les circuits processionnels

La monumentalité hors normes du théâtre de Mandeure dans ses deux derniers états présente une autre caractéris-

32 Blin/Marc 2011.

33 On s'est peu avisé que de telles capacités d'accueil apparentent davantage le théâtre de Mandeure, et la dizaine de théâtres romains de taille équivalente (le théâtre d'Autun en Gaule, les théâtres de Pompée, de Marcellus ou de Balbus à Rome, etc.), à nos stades contemporains qu'à nos théâtres, dont la capacité dépasse rarement les 2 000 spectateurs. Sur ce point, cf. Monterroso Checa, 2013, 26–31.

34 Blin/Marc 2011, 66, fig. 12; Collectif 2012, 50 fig. 3.

35 Pour la même situation à *Augusta Raurica* voir Hufschmid/Horinger-Matter 2008, 190 s.; voir aussi la contribution de Th. Hufschmid dans ce volume, p. 175 ss.

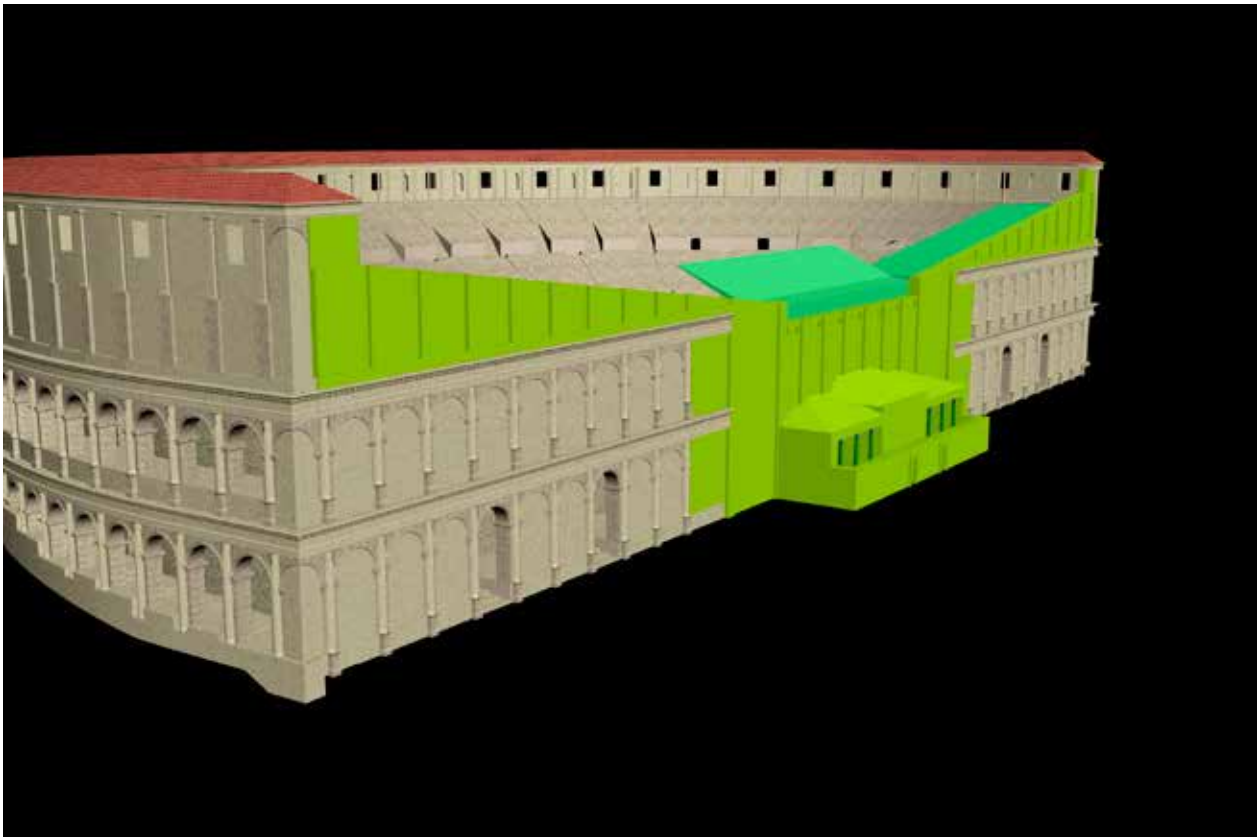


Fig. 3: Epomanduodurum/Mandeure (F). Maquette tridimensionnelle du théâtre, en vert proposition de restitution du dispositif scénique et des parties hautes de la façade diamétrale.

tique, qui concerne cette fois sa façade diamétrale. À la façade diamétrale canonique constituée d'un simple mur rideau, comme au théâtre d'Arausio/Orange (F), on a substitué au moins un niveau d'arcatures en grand appareil. Le dispositif scénique est resté d'une grande modestie (fig. 3). Les arcades soutenues par des colonnes engagées qui courent le long des *aditus* nord et sud créent par conséquent une façade monumentale inhabituelle. Cette attention portée sur la façade ouest n'est certainement pas liée à une simple préoccupation esthétique, commandée par un souci d'originalité. La façade qui est ainsi monumentalisée est aussi celle qui commande le plus grand nombre d'entrées et organise ainsi la plupart des circulations dans l'édifice.

Plusieurs entrées réparties symétriquement au niveau des *aditus* nord et sud permettaient en effet d'accéder aux gradins de l'*ima* et de la *media cavea* (fig. 4). Pour atteindre la première précinction, les spectateurs convergeaient par les *aditus* vers le centre du théâtre avant de bifurquer vers la précinction. Les sept escaliers, qui ponctuent ce couloir de précinction, sont encore bien visibles et l'on sait qu'ils étaient aménagés avec des blocs d'emmarchement en calcaire. De même, la deuxième précinction était accessible grâce à deux escaliers répartis symétriquement au nord et au sud, et placés entre les caissons situés à l'arrière de la façade diamétrale. L'accès à la troisième précinction (ou ambulacre?)

était commandé par les entrées situées au niveau des façades hémicirculaires nord et sud. Une fois passés les portes, les spectateurs étaient conduits vers les couloirs construits dans les caissons situés aux extrémités des façades, où des rampes aménagées permettaient d'accéder au niveau supérieur de la *cavea*. Des couloirs soutenus par les galeries de la façade diamétrale et des façades hémicirculaires permettaient probablement aussi de conduire les spectateurs jusqu'aux *vomitoria* nord et sud ouvrant tous les deux sur la dernière précinction. Le long de cette précinction, on suppose que, comme pour les deux premières, se tenait une série d'escaliers ascendants qui permettaient de monter dans les derniers gradins.

La façade diamétrale tient donc un rôle prépondérant, qui se signale par sa monumentalité, le soin apporté à son décor, mais également par son rôle dans le système des circulations. Cette grande façade diamétrale tournée vers le temple et, rappelons-le, ouverte sur une vaste esplanade découverte de plus de 150 m de long, constitue un passage obligé pour l'immense majorité des spectateurs. Ces derniers progressaient ainsi dans la *cavea* en montant, contrairement à l'habitude qui était de descendre dans les gradins en passant par les *vomitoria*. Cette manière si particulière d'organiser l'accès et la circulation de plusieurs milliers de personnes n'a jamais été mise en relation avec le rôle du

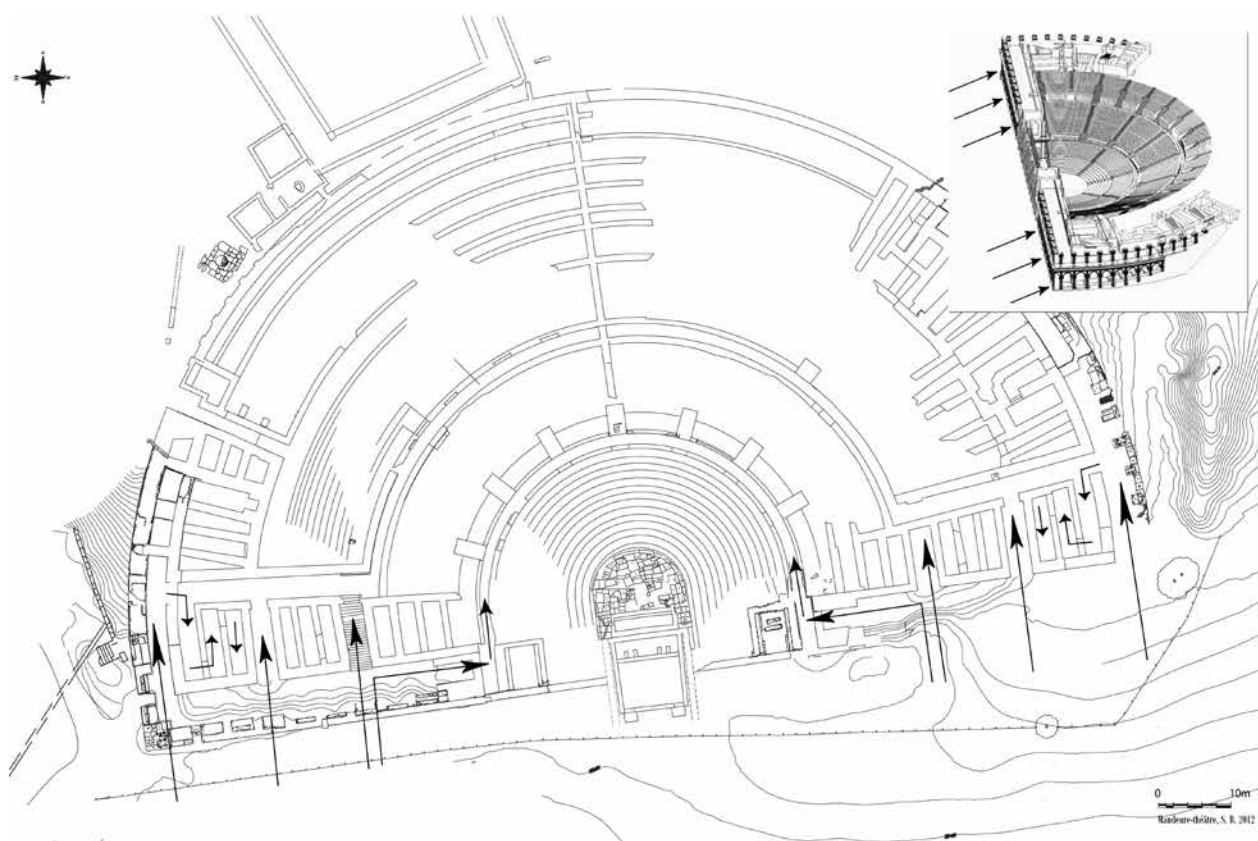


Fig. 4: Epomanduodurum/Mandeure (F). Plan et restitution des parties basses des structures du théâtre avec les circulations depuis la façade diamétrale.

théâtre dans les cérémonies religieuses. Elle permet pourtant de mieux comprendre la relation fonctionnelle entre le temple et l'édifice de spectacle et de mieux restituer les parcours processionnels entre l'un et l'autre. Il n'y a pas, pour l'instant, de texte qui donne à voir plus clairement le parcours de la *pompa*, en dehors des inscriptions évoquées plus haut, en particulier celle de *Gytheion*. On y a noté l'accent mis sur les acteurs les plus importants, ceux qui sont garants de la bonne marche du rituel, les «officiels» en quelque sorte. Si le texte ne mentionne pas le reste du public, celui-ci est présent de manière implicite. Ces centaines, voire ces milliers de personnes, défilant ou se pressant sur les gradins du théâtre devaient être dirigés, conduits en bonne ordre jusqu'à leur place respective, selon une ordonnance codifiée et normalisée en fonction de leur statut social. Les moyens mis en œuvre pour contenir et diriger la foule et répartir ces masses éclectiques vers leur destination ne sont naturellement jamais évoqués. La complexité des dispositifs de circulation des théâtres rendent compte pourtant de ces exigences de répartition, de distribution, de hiérarchisation et enfin de mise en scène des spectateurs dans l'enceinte de l'édifice de spectacle³⁶. La restitution des circulations autour, devant et à l'intérieur du théâtre de Mandeure, qui pouvait accueillir jusqu'à 17 000 spectateurs, permet ainsi d'attirer l'attention sur l'organisation pratique

des flux et des déplacements de la foule de ceux qui étaient en même temps pèlerins, fidèles, dévots et spectateurs.

À Mandeure, la distinction de circuits spécifiques pour parvenir aux différents niveaux de la *cavea* permet d'assurer que les principes de la hiérarchisation sociale n'ont pas été affectés par les solutions de circulations ascendantes adoptées par les constructeurs. Il s'agit donc plutôt d'une adaptation que d'une altération du dispositif de distinction sociale (*discrimina ordinum*) dont la *lex Julia theatralis* fournissait déjà les éléments directeurs³⁷. Dans le cas du théâtre de Mandeure, seules les personnes dont le rang et le statut social permettaient de s'asseoir dans l'*ima* et la *media cavea* pénétraient dans le théâtre par la façade diamétrale. Déjà présents dans l'enceinte sacrée du sanctuaire, ils pouvaient de ce fait eux aussi participer à toute ou partie des premières étapes de la cérémonie soit devant le temple, soit sur l'esplanade laissée libre entre le théâtre et le temple.

36 Antonio Monterroso Checa fait référence à ces problèmes de circulation et aux solutions nouvelles mises en place dans le prototype que constitue le théâtre de Pompée (Monterroso Checa 2013).

37 Rawson 1987; Letellier 2013.



Fig. 6: Epomanduodurum/Mandeure (F). Vue du dallage de l'orchestra avant sa restauration.

inscription monumentale de belle gravure réalisée sur un élément de frise ou de linteau. Il ne reste qu'un fragment de lettre (un D?).

Une petite offrande en calcaire polychrome a été découverte en 1820 au niveau de la porte située de la façade nord⁴⁰. Elle représente un animal assis sur son arrière-train, dont la tête a disparu (fig. 5,3). Des traces de peinture noire sont encore bien visibles sur les pattes antérieures. Derrière lui, on observe un pilier (autel?) dont le côté gauche est orné d'un motif (bouclier ou drapé) rehaussé de rouge. Le socle quadrangulaire sur lequel repose la statuette est inscrit sur sa face avant des trois lettres *B O T*. Au même endroit, un fragment de sculpture en haut-relief a été découvert entre 1952 et 1960, il a disparu depuis. Le fragment conservait le haut du front d'un personnage ceint d'un diadème d'où émergeaient deux mèches frontales symétriques (fig. 5,4). Le caractère fragmentaire du relief ne permet pas d'identifier le personnage qui était représenté. Cependant, le diadème orné d'un triton aux jambes ichthyiformes et flanqué de dauphins appartient probablement à un personnage du thiasse marin.

Au niveau de l'orchestra et du dispositif scénique, les observations sont également bien trop lacunaires pour en tirer des interprétations probables. Le centre du dallage de l'orchestra a été démontée au cours de l'Antiquité tardive: les éventuels éléments de décor ou les aménagements qui auraient pu s'y trouver ont par conséquent disparu (fig. 6). C'est le cas également d'un important dépôt monétaire qui se trouvait dans les collecteurs maçonnés nord et sud qui flanquent le dispositif scénique. Au moment du curage des collecteurs par les monuments historiques en 1965, plusieurs dizaines de monnaies d'époque impériale ont été mises au jour, mais elles ont disparu depuis⁴¹. Ces observations pourraient être mises en relation avec des découvertes identiques faites récemment sous le dispositif scénique⁴². Il est tentant d'associer la présence de ces monnaies au ni-

veau de la scène à une pratique liée aux cérémonies religieuses. On pourrait ajouter à cet inventaire non-exhaustif des traces ou des structures, qui pourraient être attribués à l'équipement culturel du théâtre, et certains dispositifs de la *cavea*. Les lignes de gradins sont en effet interrompues aux extrémités nord et sud de la *media cavea* par des dispositifs architecturaux constitués de blocs de grand appareil. Il n'en reste plus aujourd'hui que quelques-uns qui sont conservés en place. Ils peuvent être interprétés comme des tribunes ou des plateformes (pour des *imagines?*), dont on connaît d'autres exemples mieux identifiés dans les amphithéâtres, mais dont il est malheureusement impossible d'en restituer l'extension dans le cas du théâtre de Mandeure.

Comme on le voit, ces quelques observations posent plus de questions qu'elles ne permettent de restituer les modalités, les divinités ou même les programmes décoratifs des cérémonies qui se tenaient au théâtre. Pourtant, les fouilles récentes menées sur le plateau à l'est de l'édifice de spectacle ont permis de fournir de nouvelles données sur son utilisation.

Vestiges des cérémonies aux abords du théâtre

Le secteur situé derrière le mur périmétral de la *cavea* a été remarquablement protégé par les remblais de destruction du théâtre et, plus récemment, par les déblais de fouilles de nos prédécesseurs. Les contextes archéologiques y sont donc très bien conservés. Un tronçon du mur de péribole du sanctuaire, un puits monumental, des *culinae* publiques et une place portiquée, construits à seulement 1 ou 2 m du mur arrière de la *cavea*, ont ainsi été identifiés ces dernières années (fig. 7).

L'ensemble s'articule autour des deux principaux accès au théâtre depuis le plateau. Le puits, dont le cuvelage est construit en pierres sèches, est directement creusé dans le rocher. Son élévation se compose de quatre colonnes placées dans les angles qui soutenaient un toit à deux pans. Les cuisines présentent plusieurs phases d'occupation. La plus ancienne remonte à la période julio-claudienne. Suivent

40 Laurens 1822, h. t.; Morel-Macler 1847, 11 et pl. 15; CIL XIII 5422; Espérandieu 1918, 5297. Elle est actuellement conservée au musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon (F).

41 Information orale d'Yves Jeannin, ancien directeur du musée de Montbéliard et ancien responsable des fouilles du théâtre de Mandeure, Besançon (F).

42 Les découvertes monétaires sont très rares dans le théâtre. Or la campagne de fouille de 2010, qui portait sur une moitié seulement du dispositif scénique, a permis de mettre au jour une trentaine de monnaies.



Fig. 7: Epomanduodurum/Mandeure (F). Vue des vestiges du puits monumental et des cuisines à la périphérie nord-est du théâtre.

des phases de remaniements profonds du plan et des circulations aux périodes flavienne et antonine. La dernière, celle qui remonte au début du III^e siècle, est la mieux connue en élévation. Les murs sont encore conservés, jusqu'à 1,5 m par endroit. Dans cette ultime phase, l'édifice présente un plan en L, qui se développe autour de quatre pièces associées à une façade à portique, trois d'entre elles comportant un ou plusieurs foyers. Les structures sont traitées simplement: petite maçonnerie, sols de galets ou de terre battue. Les seuils ainsi que les chambranles ont disparus, ces éléments rapportés étaient réalisés en bois, comme le sol de la galerie qui était construit sur plancher. L'abondance des éléments métalliques de second-œuvre impliquent la présence de meubles en bois: coffres, trappes, ou potence probablement. L'interprétation fonctionnelle de cet ensemble comme cuisine est confirmée par la présence d'un dépotoir contemporain de la dernière phase d'occupation. Il est composé d'une grande quantité de vestiges céramiques pour le service du vin. Des restes de boucheries et de consommation de viande, dont un dépôt de plus de 60 kg de côtes de

bœuf directement posés sur les derniers niveaux de sols, ont aussi été mis au jour à proximité des cuisines et à l'arrière de la place portiquée.

Les *culinae* publiques, le puits monumental et les vestiges qui leur sont associés fournissent donc des éléments importants pour l'interprétation des activités en relation avec les cérémonies religieuses du sanctuaire. On songe en particulier aux grands banquets publics qui ne manquaient jamais de clôturer les cérémonies religieuses (après la *pompa*, les *ludi scaenici* et le sacrifice) et qui, on le sait par les textes orientaux évoqués plus haut, pouvaient être accueillis dans les édifices de spectacle. Dans le sanctuaire de Mandeure, la présence des cuisines et des dépotoirs illustrent pour la première fois en Gaule ces différentes étapes du rituel, menées dans chacune des composantes monumentales du sanctuaire. Le théâtre tient, dans cette topographie sacrée, un rôle absolument central d'articulation entre le grand temple placé devant sa façade diamétrale, ou les temples secondaires, et les équipements plus techniques qui accueilleraient les activités indispensables de la cuisine du sacrifice.

Conclusion

Les édifices de spectacle étant, depuis leur apparition dans le monde grec, indissociables de leur cadre religieux, c'est tout naturellement, qu'à l'époque impériale, ils ont accueilli les fêtes et les rituels créés en l'honneur des empereurs divinisés et de leur famille. Pour les provinces occidentales, pour la Germanie en particulier, il suffit de songer à l'exemple de *Mogontiacum*/Mainz (D), où le théâtre est directement placé en contrebas du cénotaphe de Drusus. Il faut dire que les théâtres, mais aussi les amphithéâtres, présentaient l'avantage, sur tout autre édifice, d'offrir une très grande capacité d'accueil, susceptible de réunir un nombre considérable de spectateurs, et d'assurer ainsi une publicité et une efficacité maximum aux cérémonies. Ces immenses capacités d'accueil, à peine dépassées ces dernières décennies par les plus grands stades contemporains, reposaient sur des dispositifs architecturaux qui permettaient de recevoir, de manière organisée et hiérarchisée, des communautés civiques presque complètes et l'ensemble de leurs dirigeants, sans jamais que ces masses ne deviennent des foules. Les théâtres sont donc tout à la fois une représentation organisée de l'identité civique (la *cavea* hiérarchisée) et de l'ordre politique et religieux (les *imagines* d'empereurs, les banquets). Les qualités acoustiques ou la parfaite visibilité permettaient, de surcroît, une mise en scène cérémonielle très performante. Les théâtres et les amphithéâtres sont bien, de ce point de vue, les édifices exemplaires de cet urbanisme monumental et convivial typique de la ville romaine.

Bibliographie

- Arena 2010:* P. Arena, Feste e rituali a Roma. Il principe incontra il popolo nel Circo Massimo (Bari 2010).
- Beck/Wiemers 2009:* H. Beck/H.-U. Wiemers, Feiern und Erinnern. Geschichtsbilder im Spiegel antiker Feste (Berlin 2009).
- Benoist 2004:* S. Benoist, Le prince, les dieux et les hommes assemblés: réflexions sur les spectacles de la Rome impériale. In: M. Mazoyer et al. (dir.), La Fête, la rencontre du sacré et du profane. 2^e colloque international organisé par les Cahiers Kubaba, 6–7 décembre 2002 (Paris 2004) 159–190.
- Berger 2012:* L. Berger (mit Beitr. v. Th. Hufschmid, Gemeinschaftsbeitr. v. S. Ammann/L. Berger/P.-A. Schwarz u. Beitr. v. U. Brombach), Führer durch Augusta Raurica (Basel 2012⁷).
- BGU 2:* Ägyptische Urkunden aus den Königlichen Museen zu Berlin. Griechische Urkunden 2: Urkunden No. 362–696 (Berlin 1898).
- Blin 2008:* S. Blin, Architecture et société à Mandeure au Haut-Empire. Mém. Soc. Émulation Montbéliard 131, 2008, 23–48.
- Blin 2011:* S. Blin, Un programme édilitaire tardo-augustéen à Mandeure. In: Reddé 2011, 275–286.
- Blin 2012:* S. Blin, Architecture et décoration architecturale dans l'Est des Gaules à l'époque impériale: les monuments publics de Mandeure (Séquanie). Thèse de Doctorat de l'université Lyon II (Lyon 2012).
- Blin/Laplaige 2015:* S. Blin/C. Laplaige, Études sur le sanctuaire romain du Clos du Château: prospections (LiDAR, photographiques et géophysiques) et restitution architecturale. Gallia 72/2, 2015, 88–93.
- Blin/Marc 2011:* S. Blin/J.-Y. Marc, Le théâtre de Mandeure: restitution, fonction, datation. In: M. E. Fuchs/B. Dubosson (éds.), *Theatra et spectacula*. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité. Études de Lettres 288 (Lausanne 2011) 47–72.
- Bowersock 1961:* G. W. Bowersock, Eurykles of Sparta. Journal Roman Stud. 51, 1961, 112–118.
- Camia/Kantiréa 2010:* F. Camia/M. Kantiréa, The Imperial Cult in the Peloponnese. In: A. D. Rizakis/C. E. Lepenioti (eds), Roman Peloponnese III. Society, Economy and Culture under the Roman Empire: Continuity and Innovation (Athens 2010) 375–406.
- Cancik/Hitzl 2003:* H. Cancik/K. Hitzl (Hrsg.), Die Praxis der Herrscherverehrung in Rom und seinen Provinzen (Tübingen 2003).
- Cazanove/Ménier 2012:* O. de Cazanove/P. Ménier (éds.), Étudier les lieux de culte en Gaule romaine. Actes de la table-ronde de Dijon, 18–19 septembre 2009 (Montagnac 2012).
- Ceballos Hornero 2004:* A. Ceballos Hornero, Los espectáculos en la Hispania romana: la documentación epigráfica. Cuad. Emeritenses 26 (Mérida 2004).
- Chaniotis 1995:* A. Chaniotis, Sich selbst feiern? Städtische Feste des Hellenismus im Spannungsfeld von Religion und Politik. In: M. Wörle/P. Zanker (Hrsg.), Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus (München 1995) 147–172.
- CIL:* Corpus Inscriptionum Latinarum (Berlin 1899–).
- Collectif 2012:* Collectif, Mandeure: vie d'un sanctuaire. Catalogue d'exposition, Musée du château des ducs de Wurtemberg, 1^{er} juin–14 octobre 2012 (Montbéliard 2012).
- Dechezleprêtre/Gruel/Joly 2015:* Th. Dechezleprêtre/K. Gruel/M. Joly (dir.), Agglomérations et sanctuaires. Réflexions à partir de l'exemple de Grand, 20–23 octobre 2011 (Épinal 2015).
- Dondin-Payre/Raepsaet-Charlier 2006:* M. Dondin-Payre/M.-Th. Raepsaet-Charlier (éds.), Sanctuaires, pratiques culturelles et territoires civiques dans l'Occident romain (Bruxelles 2006).
- Edelmann 2008:* B. Edelmann, Pompa und Bild im Kaiserkult des römischen Ostens. In: J. Rüpke (Hrsg.), Festräume in der römischen Kaiserzeit (Tübingen 2008) 153–167.
- Espérandieu 1918:* E. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine VII. Gaule germanique, I. Germanie Supérieure (Paris 1918).
- Étienne 1985:* R. Étienne, Un complexe monumental du culte impérial à Avenches. Bull. Assoc. Pro Aventico 29, 1985, 5–26.
- Feldmann Weiss 2012:* C. Feldmann Weiss, Bodies in Motion: Civic Ritual and Place-Making in Roman Ephesus. In: D. M. Totten/K. Lafrenz Samuels (eds), Making Roman Places, Past and Present. Papers Presented at the First Critical Roman Archaeology Conference Held at Stanford University in March 2008. Journal Roman Arch., Suppl. 81 (Portsmouth 2012) 51–63.
- Fishwick 1991:* D. Fishwick, The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire 2/1. Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 108 (Leiden 1991).
- Gebhard 1996:* E. R. Gebhard, The Theater and the City. In: W. J. Slater (ed.), Roman Theater and Society. E. Togo Salmon Papers 1 (Ann Arbor 1996) 113–127.
- Gose 1972:* E. Gose, Der gallo-römische Tempelbezirk im Altbachtal zu Trier. Trierer Grabungen und Forschungen 7 (Mainz 1972).
- Harter-Uibopuu 2003:* K. Harter-Uibopuu, Kaiserkult und Kaiserverehrung in den Koina des griechischen Mutterlandes. In: Cancik/Hitzl 2003, 209–221.
- Hufschmid/Horisberger-Matter 2008:* Th. Hufschmid/I. Horisberger-Matter, «*Ipsius autem theatri conformatio sic est facienda ...*»: 16 Jahre Forschung und Restaurierung im römischen Theater von Augst. Jahresber. Augst u. Kaiseraugst 29, 2008, 161–225.
- Joan 2011:* L. Joan, Mandeure (Doubs), Champs sous la Grande Planchette: d'une occupation artisanale augusto-claudienne à un monument public flavien. Rapport final d'opération, INRAP Grand Est (Dijon 2010 [2011]).
- Jones 1955:* A. H. M. Jones, Documents Illustrating the Reigns of Augustus and Tiberius (Oxford 1955).
- Kantorowicz 1957:* E. H. Kantorowicz, The Kings Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology (Princeton 1957).
- Kolb 1999:* F. Kolb, Die Sitzordnung von Volksversammlung und Theaterpublikum im kaiserzeitlichen Ephesos. In: H. Friesinger/F. Krinzinger (Hrsg.), 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos. Akten des Symposiums (Wien 1999) 101–105.
- Kornemann 1929:* E. Kornemann, Neue Dokumente zum lakonischen Kaiserkult (Breslau 1929) 7–10.
- Lafon 2006:* Y. Lafon, La mémoire des cités dans le Péloponnèse à l'époque romaine. II^e siècle avant J.-C. – III^e siècle après J.-C. (Paris 2006) 307–309.
- Laurens 1822:* A. Laurens, Antiquités, Fouilles de Mandeure. Annu. Dép. Doubs, 1822, 376–379.
- Letellier 2013:* E. Letellier, Aller au théâtre dans les villes romaines. Une approche historique et archéologique. Hist. Urbaine 38, 2013, 37–60.
- MacLean Rogers 1991:* G. MacLean Rogers, The Sacred Identity of Ephesos: Foundation Myths of a Roman City (Londres 1991).
- Marc 2015:* J.-Y. Marc, Théâtres et sanctuaires dans le monde romain: réflexions à partir de l'exemple de Mandeure. In: Dechezleprêtre/Gruel/Joly 2015, 291–306.
- Marc/Blin 2010:* J.-Y. Marc/S. Blin, Le grand sanctuaire de Mandeure à l'époque impériale et ses destinataires. Bull. Soc. Émulation Montbéliard 133, 2010, 23–54.
- Marc et al. 2007:* J.-Y. Marc et al., Le complexe du sanctuaire et du théâtre de Mandeure (Doubs, F), de ses origines gauloises à sa monumentalisation romaine. In: C. Belet-Gonda/J.-P. Mazimann/A. Richard/F. Schifferdecker (éds.), Mandeure, sa campagne et ses relations d'Avenches à Luxeuil et d'Augst à Besançon. Premières journées archéologiques frontalières de l'Arc jurassien, Actes. Delle (F) – Boncourt (CH), 21–22 octobre 2005 (Besançon/Porrentruy 2007) 13–34.
- Mitchell 1990:* S. Mitchell, Festivals, Games, and Civic Life in Roman Asia Minor. Journal Roman Stud. 80, 1990, 183–193.

- Monterroso Checa 2013:* A. Monterroso Checa, Aller aux théâtres antiques de Rome, les contourner et les traverser. Entre architecture, viabilité et cérémonial. *Hist. Urbaine* 38, 2013/3, 19–36.
- Morel-Macler 1847:* P.-F. Morel-Macler, Les antiquités de Mandeure (Montbéliard 1847).
- Moretti 2009:* J.-Ch. Moretti, Les lieux de culte dans les théâtres grecs. In: J.-Ch. Moretti (éd.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique* (Lyon 2009) 23–52.
- Nouvel/Thivet 2011:* P. Nouvel/M. Thivet, Mandeure. L'évolution architecturale du sanctuaire du Champ des Fougères. In: Reddé 2011, 567–574.
- Oliver 1989:* J. H. Oliver, Greek Constitutions of Early Roman Emperors from Inscriptions and Papyri (Philadelphia 1989).
- Price 1984:* S. R. F. Price, *Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor* (Cambridge 1984).
- Rawson 1987:* E. Rawson, *Discrimina ordinum. The lex Julia theatralis*. *Papers Brit. School Rome* 55, 1987, 83–114.
- Reddé 2011:* M. Reddé et al. (éds.), *Aspects de la Romanisation dans l'Est de la Gaule*. Bibracte 21 (Glux-en-Glenne 2011).
- Renfrew 1985:* C. Renfrew, *The Archaeology of Cult. The Sanctuary at Phylacopi* (London 1985).
- SEG:* *Supplementum Epigraphicum Graecum* (Amsterdam 1923–).
- Seyrig 1929:* H. Seyrig, Inscriptions de Gythion. *Rev. Arch.* 29, 1929, 84–101.
- Smith 1994:* M. F. Smith, New Readings in the Demostheneia Inscription from Oinoanda. *Anatolian Stud.* 44, 1994, 59–64.
- Spickermann 2003:* W. Spickermann, *Germania Superior. Religionsgeschichte des römischen Germanien I. Religion der römischen Provinzen 2* (Tübingen 2003).
- Süss 2003:* J. Süss, Kaiserkult und Urbanistik. Kultbezirke der römischen Kaiser in kleinasiatischen Städten. In: Cancik/Hitzl 2003, 249–281.
- Suter et al. 2004:* P. J. Suter et al. (Hrsg.), *Meikirch. Villa romana, Gräber und Kirche* (Bern 2004).
- Van Andringa 2000:* W. Van Andringa, Le vase de Sains-du-Nord et le culte de l'imgo dans les sanctuaires gallo-romains. In: W. Van Andringa (dir.), *Archéologie des sanctuaires en Gaule romaine* (Saint-Étienne 2000) 27–44.
- Wankel 1979:* H. Wankel (Hrsg.), *Die Inschriften von Ephesos 1a: Nr. 1–47* (Texte) (Bonn 1979).
- Wilcken 1885:* U. Wilcken, Arsinoitische Tempelrechnungen aus dem Jahr 215 n. Chr. *Hermes* 20, 1885, 430–476.
- Wörle 1988:* M. Wörle, *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien: Studien zu einer agonistischen Stiftung aus Oenoanda* (München 1988).

Crédits des illustrations

- Fig. 1:*
Plan Séverine Blin.
- Fig. 2:*
Plan Séverine Blin.
- Fig. 3:*
Maquette Pierre Assali.
- Fig. 4:*
Plan et restitution Séverine Blin, Marjolaine Imbs et Pierre Assali.
- Fig. 5:*
Plan et clichés Séverine Blin d'après archives Yves Jeannin.
- Fig. 6:*
Archives et cliché Yves Jeannin.
- Fig. 7:*
Cliché Séverine Blin.

Das Theater und die Thermen von *Ricciacum*/Dalheim (Luxemburg) als Teil eines gallo-römischen Heiligtums?

Peter Henrich¹

Zusammenfassung

Der Dalheimer vicus besteht aus einer bebauten Fläche von 22 ha auf dem «Pétzel»-Plateau mit privaten und öffentlichen Gebäuden. Nordwestlich davon befinden sich das Theater und Thermen, die zu einem Heiligtum gehörten.

Für das im ersten Viertel des 2. Jahrhunderts errichtete und mehrfach umgebaute Theater sind zwei Phasen mit hölzernen Sitzreihen und zuletzt steinerne Sitzreihen bekannt. Ausser den Altären in der orchestra sind in der ima cavea die sehr gut erhaltene gallo-römische Prohedrie und die Absperrungen zur Besucherlenkung bemerkenswert. Hier zeigt sich, dass die Eingänge neben dem Bühnengebäude exklusiv den Zuschauern auf den Ehrenrängen und den fünf folgenden Reihen vorbehalten waren.

Trittsstufen auf die Bühne und die Absperrungen belegen eine Interaktion zwischen den Zuschauern der unteren Sitzreihen, dem Geschehen auf der Bühne und den Handlungen an den Altären. Anhand der Metrologie des Theaters wird deutlich, dass die Lage der Vomitorien durch den Punkt bestimmt wurde, der für den Bau der Caveamauer genutzt wurde. Dagegen sind die Blickachsen der Vomitorien und damit auch der Blick der Zuschauer auf das grosse Altarfundament ausgerichtet.

Die Bedeutung der Altäre wird durch die exklusive Nutzung der Eingänge neben dem Bühnengebäude, die nur ausgewählten Zuschauern vorbehaltenen Interaktionen in der orchestra und die Ausrichtung der Vomitorien deutlich. Dieser visuelle Bezug ist das für das Kultgeschehen zentrale Bindeglied zwischen dem Heiligtum im Tal und dem Tempelbezirk auf dem Plateau.

Summary

The vicus at Dalheim consisted of a mixture of public and private buildings stretching across an area of 22 hectares on the «Pétzel» Plateau. A theatre and baths, which were part of a sanctuary, were located to the north-west.

The theatre, which was built in the first quarter of the 2nd century and subsequently altered several times, had two phases with rows of wooden seats followed by a third phase with stone seats. Besides the altars in the orchestra, the extremely well-preserved Gallo-Roman prohedria and the barriers to guide the audience in the ima cavea are particularly worth mentioning. It was shown that the entrances beside the stage construction had been reserved for the exclusive access of the spectators in the official gallery and in the five following rows of seats.

Steps leading to the stage and the barriers attest to an interaction between the spectators in the lower rows of seats, the events on stage and the acts performed on the altars. The dimensions of the theatre clearly show that the location of the vomitories was determined by the spot that had been used to build the cavea wall. On the other hand the lines of sight from the vomitories and therefore the view of the audience was pointed towards the foundations of the main altar.

The importance of the altars is highlighted by the exclusive utilisation of the entrances beside the stage construction, the interaction that took place between a select number of spectators in the orchestra and the arrangement of the vomitoria. This visual connection was a crucial link between the sanctuary in the valley and the temple precinct on the plateau.

Résumé

Le vicus de Dalheim se constitue d'une surface construite couvrant 22 ha, située sur un plateau au lieu-dit «Pétzel»; on y dénombre des édifices tant privés que publics. Au nord-ouest se dressaient le théâtre et les thermes, qui se rattachaient à un sanctuaire.

Le théâtre, érigé durant le premier quart du II^e siècle, subit de nombreuses transformations; on discerne deux phases avec des rangées de sièges en bois, et une dernière avec des rangées de gradins en pierre. Outre les autels retrouvés dans l'orchestra, on relèvera dans la ima cavea une proédrie gallo-romaine fort bien conservée, ainsi qu'un dispositif destiné à guider le flux des spectateurs. Ici, les accès situés à côté de la scène étaient réservés exclusivement aux personnages installés aux rangs d'honneur et aux cinq rangées suivantes.

Des marches permettant d'accéder à la scène ainsi que des dispositifs de séparation témoignent d'une interaction entre les spectateurs des rangées de sièges inférieures, les événements se déroulant sur la scène et les gestes pratiqués auprès des autels. La métrologie du théâtre révèle que la position des vomitoires était déterminée par le point utilisé pour la construction du mur de la cavea. Par contre, les axes visuels des vomitoires, et donc la vue réservée aux spectateurs, convergeaient vers la grande fondation de l'autel.

L'importance des autels est révélée par l'utilisation exclusive des accès situés à côté de la scène, par les interactions dans l'orchestra, réservées à des spectateurs triés sur le volet, et par l'orientation des vomitoires. Ce lien visuel est le trait d'union essentiel pour le déroulement du culte, entre le sanctuaire placé dans la vallée et l'aire sacrée sur le plateau.

Riassunto

Il vicus di Dalheim è situato sull'altopiano denominato «Pétzel» e possiede una superficie di 22 ha caratterizzata da edifici pubblici e privati. A nord-ovest di queste strutture si trovano il teatro e le terme, appartenenti ad un santuario.

Del teatro, costruito nel primo quarto del II secolo e più volte ristrutturato, si conoscono due fasi con gradinate di legno e da ultimo una in pietra. In aggiunta agli altari dell'orchestra sono degni di nota la ben conservata proedria e gli sbarramenti destinati a dirigere il pubblico situati nella ima cavea. Le indagini hanno mostrato qui che gli accessi attigui alla scena erano destinati esclusivamente agli spettatori dei posti d'onore e delle cinque file a sedere successive.

Dei gradini diretti verso il palcoscenico e i suddetti sbarramenti testimoniano di un'interazione tra gli spettatori delle file inferiori, le vicende presentate sul palcoscenico e le attività aventi luogo presso gli altari. Sulla base della metrologia del teatro appare palese che la posizione dei vomitoria fu definita tramite il punto utilizzato per la costruzione del muro della cavea. Per contro gli assi visivi dei vomitoria e dunque anche lo sguardo degli spettatori sono diretti in direzione del grande basamento dell'altare.

L'importanza degli altari è enfatizzata dall'utilizzo esclusivo degli accessi accanto alla scena, dalle possibili interazioni nell'orchestra riservate solo a spettatori scelti e dall'orientamento dei vomitoria. Questa relazione visuale risulta essere per il culto l'anello centrale di collegamento tra il santuario situato nella valle e il complesso templare posizionato sull'altopiano.

1 Dr. Peter Henrich, Leiter Aussenstelle Koblenz, Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Aussenstelle Koblenz, Niederberger Höhe 1, 56077 Koblenz, peter.henrich@gdke.rlp.de

Einleitung und Fragestellung

Die archäologischen Ausgrabungen der letzten Jahre und Jahrzehnte im *vicus* von *Ricciacum*/Dalheim (LUX) erbrachten zahlreiche neue Informationen zur Struktur der Siedlung². Die Analyse der Grabungsergebnisse aus den Thermen gibt zusammen mit der guten Befunderhaltung im Theater wichtige Impulse zum Verständnis des funktionalen Zusammenhangs beider Bauten.

Ziel der hier vorgelegten Studie ist es, diese in Gallien seltene Situation zusammenfassend und mit dem Fokus auf die Deutung der gallo-römischen Theater entsprechend der Fragestellung des Kolloquiums zu präsentieren.

Forschungsgeschichte

Nach ersten Grabungen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in dem bereits seit dem 17. Jahrhundert bekannten *vicus* erfolgten ab 1977 systematische archäologische Ausgrabungen, luftbildarchäologische Untersuchungen sowie geophysikalische Prospektionen³. Diese zeigen, dass für den *vicus* mit einer dicht bebauten Fläche von mindestens 22 ha zu rechnen ist. An öffentlichen Gebäuden auf dem Plateau ist ein grosses Heiligtum mit mehreren gallo-römischen Umgangstempeln zu nennen. Mit Ausnahme eines archäologisch nachgewiesenen Gräberfeldes ca. 70 m südöstlich des Theaters sind bislang keine Nekropolen bekannt.

Das Theater wurde 1985 an der Südseite der Ortschaft Dalheim bei Bauarbeiten entdeckt und von 1999 bis 2008 archäologisch untersucht⁴. Ergänzend dazu zeigten geophysikalische Prospektionen nördlich des Theaters weitere Baustrukturen. Nach der Lokalisierung der Thermen 2003/2004 im Zentrum des heutigen Dorfes⁵ erfolgten dort 2008/2009 und 2011/2013 weitere Grabungen und geophysikalische Prospektionen⁶.

Topografische Situation

Der archäologisch am intensivsten untersuchte Teil des römischen *vicus Ricciacus*/Dalheim (LUX)⁷ befindet sich auf dem «Pétzel-Plateau» zwischen den Dörfern Dalheim und Filsdorf⁸. Das Gelände fällt nach Südwesten hin sanft ab und ist im Norden durch den felsigen Steilhang begrenzt, an dem auch das Theater liegt. Der *vicus* an der römischen Fernstrasse von *Lugdunum*/Lyon (F) über *Divodurum Mediomatricorum*/Metz (F) und *Augusta Treverorum*/Trier (D) an den Rhein gehörte zur Provinz Gallia Belgica und zum südlichen Teil des Stammesgebietes der Treverer⁹.

Das Theater lehnt sich an den bereits beschriebenen Ost-West verlaufenden und nach Norden hin exponierten Steilhang. Es ist nach Nordosten ausgerichtet und entspricht

nicht den durch die römischen Fernstrassen vorgegebenen Baufluchten des *vicus* (Abb. 1). Nordöstlich des Theaters fällt das Gelände sanft ab. In 134 m Entfernung befinden sich in fast identischer Ausrichtung die Thermen. Ihre Lage erklärt sich durch den hohen Wasserbedarf, der durch zahlreiche aus dem Hang austretende Wasseradern gedeckt werden konnte¹⁰.

In den nicht rezent überbauten Bereichen zwischen Theater und Thermen konnten bei geophysikalischen Prospektionen weitere, jedoch weder funktional noch chronologisch eindeutig bestimmbare Gebäudegrundrisse, eine Strasse sowie Drainagen dokumentiert werden.

Das Theater, die Thermen sowie die Baubefunde zwischen den beiden Baukomplexen zeigen, dass sich im heutigen Dorfkern Reste weiterer, zum Teil öffentlicher Bauten des *vicus* befinden.

Nutzung des Geländes vor dem Bau des Theaters

Vor dem Bau des Theaters wurde das Gelände als Steinbruch genutzt und ein dort vorhandenes Gebäude abgerissen. Abarbeitungen im Fels sowie das Verfüllen vollständig ausgebeuteter Abschnitte des Steinbruchs belegen die Vorbereitung des Geländes für den Bau des Theaters. Dabei wird deutlich, dass zwar die Lage, nicht aber die Ausrichtung des Theaters durch natürliche topografische Gegebenheiten erklärt werden kann. In diesem Zusammenhang ist auch die Orientierung von anderen Bauten weiter östlich zu sehen.

Bauphasen des Theaters (Abb. 2)

Phase 1

In der ersten Phase wurden die halbrunde *cavea*-Mauer sowie die Fassade mit dem Bühnengebäude in Stein errichtet. Die Fassade mit einer Länge von 62,4 m ist an der Aussen- seite durch vier Nischen und acht Entlastungsbögen ge-

- 2 Zum Theater: Henrich 2015; zu den Thermen: Pösche im Druck b.
- 3 Zur Forschungsgeschichte und zur bislang erschienenen Literatur vgl. Krier/Henrich 2013.
- 4 Zuletzt hierzu Henrich 2015 sowie Krier/Henrich 2013, 126 f., mit älterer Literatur in Anm. 34.
- 5 Krier 2005.
- 6 Pösche 2010.
- 7 Grundlegend zum Namen vgl. zuletzt Krier 2011.
- 8 Zum *vicus* vgl. zuletzt mit älterer Literatur Krier/Henrich 2013.
- 9 Krier/Henrich 2013, 120 Abb. 1.
- 10 Pösche 2010.

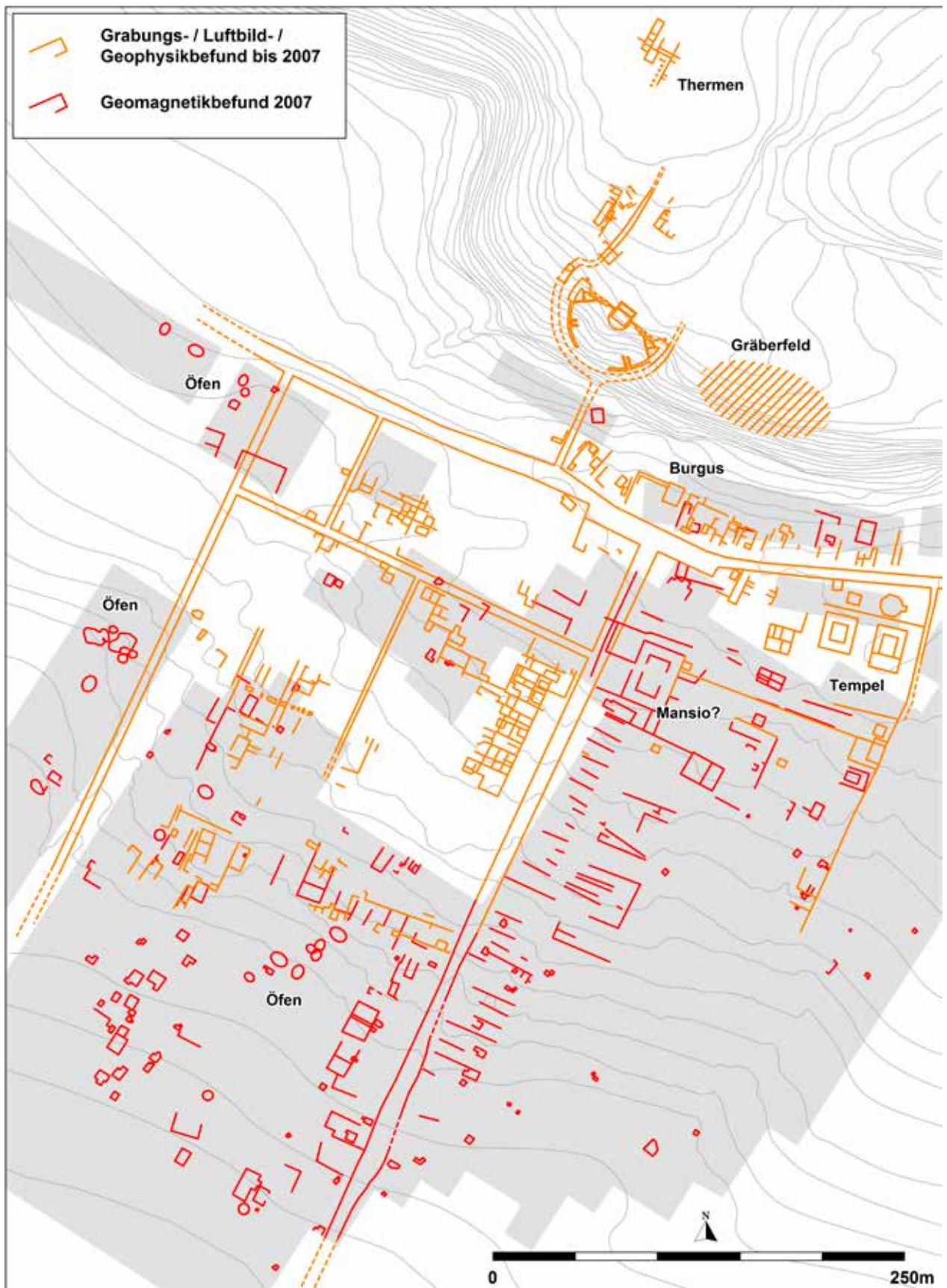


Abb. 1: Ricciacum/Dalheim (LUX). Plan des römischen vicus.

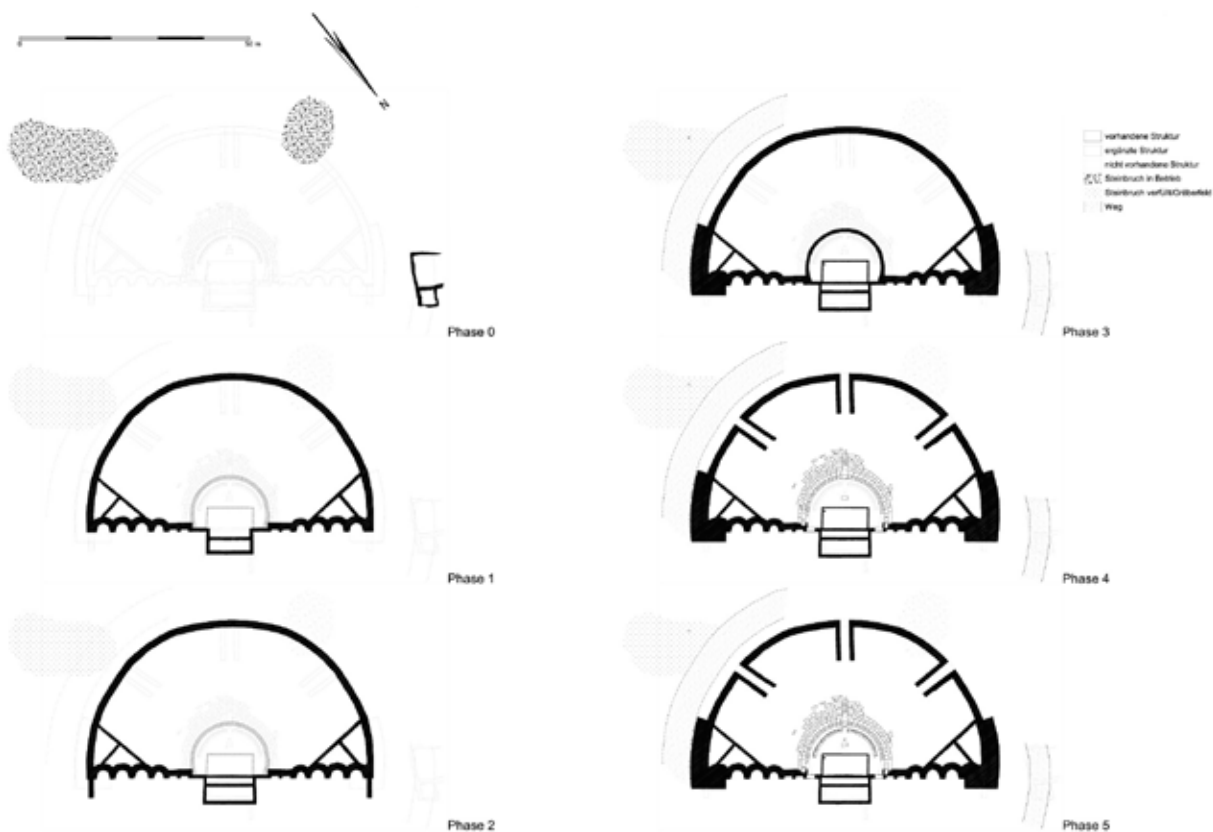


Abb. 2: Ricciacum/Dalheim (LUX). Bauphasen des Theaters.

gliedert. Solche bis in die Fundamente reichende und nach aussen sichtbare Bögen sind von Fassaden anderer Theater bekannt¹¹, wo ihnen neben der statischen auch eine dekorative Funktion zukommt¹². Diese Art der Fassadengliederung findet direkte Parallelen bei Amphitheatern¹³. Ein wichtiger Unterschied besteht jedoch darin, dass bei den Amphitheatern regelhaft eine zweite Wand parallel zu den Nischen verläuft und die Nischenwand somit die Seitenwand eines der *aditus* bildet. Eine solche Mauer fehlt in Dalheim und zeigt deutlich die konzeptionelle Ausrichtung der monumentalen Fassade nach Nordosten in Richtung der Thermen. Zur rückwärtigen Ausführung der *cavea*-Mauer und zur Binnengliederung der *cavea* kann in Phase 1 nichts gesagt werden. Die Sitzbänke bestanden zunächst aus Holz und wurden in der *summa cavea* teilweise auf einem Holzgerüst errichtet. Die Eingänge könnten als einfache Durchgänge durch die *cavea*-Mauer oder in Form seitlich aussen an die Mauer angebauter Treppen gestaltet gewesen sein¹⁴. Das Bühnengebäude bestand in Phase 1 aus einem von der *orchestra* nicht einsehbaren sowie einem zur *orchestra* hin offenen, als Bühne genutzten Raum.

Phase 2

Während Phase 2 erfolgte eine erste Verstärkung der Theatercken durch kleinere Stützmauern. Ausserdem wurde das

Bühnengebäude vergrössert und so umgebaut, dass die beiden Räume im Inneren von der *orchestra* nicht mehr einzu- sehen waren. Die Bühne befand sich nun vollständig in der *orchestra*.

11 *Germanicomagus*/Saint-Cybardeaux (F): Fincker/Thierry 1985; *Augustodunum*/Autun (F): Olivier 1989b, 38 f.; Olivier/Rebourg 1991, 136–140; *Augusta Suessionum*/Soissons (F): Dumasy 1989, 73.

12 In der Regel befinden sich die stabilisierenden Bögen bei diesen Theatern verdeckt hinter der ungliederten Fassade wie z. B. in *Augusta Raurica*/Augst (CH): Hufschmid 2012, 87 mit Abb. 70; 99; Ribemont-sur-Ancre (F): Dumasy 1989, 72; Thénac (F): Dumasy 1989, 73; *Aregenua*/Vieux (F): Dumasy 1989, 74; *Noviodunum*/Jublains (F): Dumasy 1989, 69.

13 Beispiele für eine entsprechende Fassadengliederung sind *Tolosa*/Toulouse (F): Fincker/Domergue/Pailler 1987, 49 f., und *Aventicum*/Avenches (CH): Bridel 1987, 79. Vergleichbare *vomitorium*-Mauern finden sich in *Lutetia Parisiorum*/Paris (F): Adam 1987, 61.

14 So z. B. in *Alesia*/Alise-Sainte-Reine (F): Olivier/Rabeisen 1989, 60; *Germanicomagus*/Saint-Cybardeaux (F): de la Croix 1908, Taf. 2, P.Q; Fincker/Thierry 1985, 120 f.; 132 Abb. 26; 133 Abb. 27; *Argentomagus*/Saint-Marcel (F): Dumasy 2000, 127 f.; *Aquae Segetae*/Moingt (F): Renaud 1960, 289 Abb. 3; vgl. auch: Dumasy 2007, 450; Dumasy 2011, 206 f.

Phase 3

Phase 3 war geprägt von massiven Umbauten und Eingriffen in die Bausubstanz. So wurde die *cavea*-Aussenmauer in der Südostecke bis auf die Höhe des aufgefüllten Erdmaterials der *summa cavea* abgerissen. Im Bereich der später eingebauten *vomitoria* entfernte man das Aufgehende komplett. Die Theaterecken wurden durch massive Mauerblöcke verstärkt. Dabei setzte man auch die beiden äusseren Apsiden zu und entfernte die nun nicht mehr nötigen Stützmauern der vorangegangenen Phase. Sowohl die *cavea*-Aussenmauer als auch die neuen Eckverstärkungen wurden dann gemeinsam wieder aufgemauert. In der Folge füllte man den gesamten Theaterinnenraum mit Erdmaterial auf und errichtete erneut hölzerne Sitzbänke. Den aus den Auffüllungen resultierenden, grösseren Erddruck in Richtung *orchestra* fing eine Mauer in der *orchestra* ab, die somit einerseits die Funktion als Stützmauer der *ima cavea* übernahm und andererseits als Trenn- oder *balteus*-Mauer zwischen *orchestra* und *ima cavea* diente.

Phase 4

In Phase 4 wurden die *vomitoria* nachträglich in die *cavea*-Mauer eingebaut. Auffallend ist die Ausrichtung der *vomitium*-Wangen auf den Mittelpunkt des grösseren der beiden Altarfundamente.

Stratigrafische Beobachtungen zeigen, dass die steinernen Sitzreihen erst in Phase 4, gleichzeitig mit dem Bau der *vomitoria*, eingebracht wurden. Zudem verlor die Mauer in der *orchestra* mit dem Einbau der steinernen Sitzbänke ihre Funktion, wurde abgetragen und genau an den Stellen, an denen sie auf die Frontmauer traf, brach man Öffnungen für die Eingänge in die Fassade. Neben diesen befand sich von Phase 4 an jeweils eine Treppe.

Die Verwendung des gleichen Kalksteins für die Sitzreihen und die Türschwellen deutet darauf hin, dass das Bühnenfundament, das aus demselben Steinmaterial besteht, ebenfalls dieser Phase zuzurechnen ist.

Phase 5

In Phase 5 wurde in der *orchestra* eine zusätzliche Sitzreihe aus Sandstein mit Rücken- und Armlehnen eingebaut.

Phase 6

In Phase 6 diente das Theater als Steinbruch für den Bau eines *burgus* im *vicus*.

Bauliche Veränderungen ohne Phasenzuweisung

Ein kleines Altarfundament sowie ein Altar ohne Fundamentsockel sind keiner Phase zuzuordnen. Der verwendete Sandstein könnte allerdings auf eine Gleichzeitigkeit mit den aus dem gleichen Steinmaterial bestehenden jüngsten Sitzreihen aus Phase 5 hindeuten.

Die geringfügige Vergrösserung der Bühne fand angesichts des geringen Abstandes von nur 1,2 m zur ersten Sitzreihe S1 vor dem Einbringen dieser Ehrensitze statt.

Datierung der Phasen

Die Analyse des Fundmaterials ergibt einen *terminus post quem* für die Datierung des ersten Theaters in das erste Viertel des 2. Jahrhunderts. Von den Umbauphasen kann lediglich Phase 3 frühestens an das Ende des 2. Jahrhunderts datiert werden.

Grundriss des Theaters

Aufgrund des Steinraubes in der Spätantike lassen sich zur Gliederung und Gestaltung von *summa* und *media cavea* keine Angaben machen. Es ist aber davon auszugehen, dass die mittlere Treppe bis zum *vomitium* reichte. Gleichzeitig sind zwei weitere Treppen von den beiden anderen *vomitoria* zu rekonstruieren, die bis zum oberen Rand der *ima cavea* reichten und über die auch die *media cavea* erreicht werden konnte. Ferner ist eine *praecinctio* zwischen *media* und *summa cavea* anzunehmen, von der zwischen den *vomitoria* sowie zwischen der Frontmauer und den *vomitoria* insgesamt vier Treppen zur Erschliessung der *summa cavea* geführt haben dürften.

Die gallo-römische *prohedria*

Eines der für die Erforschung gallo-römischer Theater herausragenden Merkmale in Dalheim ist die sehr gute Befunderhaltung in der *orchestra* und in Teilen der *ima cavea*, wo sich neben den steinernen Sitzreihen auch die Reste von Altären erhalten haben. Die Ausführung der ersten beiden Sitzreihen im Dalheimer Theater kann als die gallo-römische Version der klassischen *prohedria* verstanden werden¹⁵.

Besonders die in der *orchestra* aufgestellten Sitzbänke aus Phase 5 sind aufgrund der Ausstattung mit Armlehnen, für die lediglich Épiais-Rhus (F) eingeschränkt als Parallele zu nennen ist¹⁶, einzigartig in Gallien (Abb. 3). Dagegen sind Ehrenränge bzw. deren nachträglicher Einbau von an-

15 So auch für das Theater von *Argentomagus*/Saint-Marcel (F): Dumasy 2000, 230, von *Aventicum*/Avenches (CH): Matter 2009, 74 ff., und das älteste Theater in *Augusta Raurica*/Augst (CH): Hufschmid 2012, 108.

16 Le Coz 2012a, 58: Die Arm- und Rückenlehnen sowie die Sitzflächen bestehen in Épiais-Rhus (F) aus einzelnen Steinplatten. Die Armlehnen trennen dort einzelne Bankabschnitte und Rückenlehnen finden sich auch in der *summa cavea* (Le Coz 2012a, 59 mit Abb. 35). Beide Elemente sind in diesem Theater folglich kein Indiz für die Exklusivität bestimmter Sitzplätze.

deren gallo-römischen Theatern z. B. in Aubigné-Racan (F), *Alesia/Alise-Sainte-Reine* (F), *Germanicomagus/Saint-Cybardaux* (F) (2. Phase)¹⁷, *Augusta Treverorum/Trier-Altbachtal* (F)¹⁸, *Lousonna/Lausanne* (CH)¹⁹ und *Argentomagus/Saint-Marcel* (F) (2. Theater)²⁰ bekannt.

Für wen diese besonders ausgestatteten Sitzreihen in gallo-römischen Theatern konzipiert waren, ist aufgrund der fehlenden schriftlichen Überlieferung für die mittlere Kaiserzeit in Gallien nicht zu sagen²¹.

Sind Reservierungen von bestimmten Sitzplatzzonen für einzelne soziale Gruppen in den Theatern ausserhalb Galliens regelhaft belegt²², so kennt man solche innerhalb der gallischen Provinzen lediglich aus dem römischen Theater von *Arausio/Orange* (F)²³. Dort weist eine Inschrift die ersten drei Reihen der *ima cavea* als Sitzplätze der *equites* aus²⁴. Inschriften aus den Amphitheatern von *Arelate/Arles* (F) und *Nemausus/Nîmes* (F) bezeugen, dass zumindest dort die Vergabe der besten Plätze durch den Dekurionenrat beschlossen wurde²⁵.

Entsprechend den Überlegungen Jerzy Kolendo sind nebst der häufig nachgewiesenen Durchnummerierung der Sitzreihen in den Theatern ausserhalb Galliens zwei unterschiedliche Systeme festzustellen, mit denen Plätze einerseits für bestimmte gesellschaftliche Gruppen und an-

dererseits für Einzelpersonen reserviert wurden²⁶. Die Nummerierung von Sitzen oder Sitzreihen ist im gallo-römischen Theater von *Beaumont-sur-Oise* (F) erhalten²⁷. In *Lutetia Parisiorum/Paris* (F)²⁸, *Contiomagus/Pachten* (D)²⁹, *Bad Kreuznach* (D)³⁰, *Arae Flaviae/Rottweil* (D)³¹, *Lopodunum/Ladenburg* (D)³², *Horbourg-Wihr* (F)³³ und eventuell auch in *Vicus Altiensium/Alzey* (D)³⁴ befinden sich an einigen sekundär verbaut gefundenen Sitzstufen Inschriften mit Namensangaben³⁵. Auch in den Theatern von *Epomanduodurum/Mandeure* (F), *Beaumont-sur-Oise* und *Dereventum/Drevant* (F)³⁶ wurden beschriftete Sitzstufen in Zweitverwendung gefunden³⁷. Bei diesen Fundorten ist keine oder keine genaue Einordnung der Steine in die baugeschichtliche Entwicklung des jeweiligen Theaters möglich und zumeist fehlen Informationen, wo die Blöcke im Rahmen der Erstverwendung verbaut waren³⁸. Die beschrifteten Sitzstufen im Theater von *Épiais-Rhus*³⁹ stammen alle aus den (vorderen) unteren Rängen und sind ebenfalls alle mehrfach verwendet worden⁴⁰.

In den Theatern von *Germanicomagus/Saint-Cybardaux* (F)⁴¹, *Augusta Treverorum/Trier-Altbachtal* (D)⁴² und *Lousonna/Lausanne* (CH)⁴³ finden sich Inschriften ausschliesslich auf den Sitzstufen der ersten Reihen vor der Bühne. Im Theater von *Lausanne* nennt eine Inschrift *tig-*

17 Fincker/Thierry 1985, 133 mit Abb. 27; Dumasy 2000, 230.

18 Gose 1972, 104.

19 Eschbach 2011, 105 mit Abb. 2.

20 Dumasy 2000, 195 ff.

21 Nicht übertragbar auf gallo-römische Theater sind die Vorgaben zur Platzvergabe in der *lex coloniae Genetivae Iuliae* (zweite Hälfte 1. Jh. v. Chr.) sowie jene in der *lex rosca theatralis* aus dem Jahr 67 v. Chr., welche die Reservierung der ersten 14 Sitzreihen für die Angehörigen des Ritterstandes vorschreibt (vgl. hierzu Kolendo 1981, 305 ff.; Hufschmid 2009, 32 f.; Jones 2009). Anhand der literarischen Überlieferung wird auch für Rom ersichtlich, wie wichtig ein guter Sitzplatz während des Schauspiels war und welche gesellschaftliche Bedeutung diesem zugesprochen wurde (Kolendo 1981, 301, bes. mit Anm. 1).

22 Vgl. die Beispiele bei Kolendo 1981, 307 ff., oder die Zusammenstellung bei Fugmann 1988, 31 ff., sowie die Überlegungen und Zusammenfassungen bei Jones 2009.

23 Zu den Beispielen von Amphitheatern mit Platzreservierungen für einzelne berufliche oder politische Gruppen wie z. B. für die Delegierten der drei gallischen Provinzen im Amphitheater von *Lugdunum/Lyon* (F) vgl. Kolendo 1981, 310 ff.

24 Sear 2006, 70; Kolendo 1981, 310.

25 Kolendo 1981, 314, bes. mit Anm. 94–96.

26 Kolendo 1981, 303.

27 Vermeersch et al. 2012, 341 und 339 mit Abb. 198, 1.3.6.

28 Duval 1960, 29 ff., sowie zuletzt Le Coz 2012b, 90 ff., mit der Zusammenfassung der bislang erschienenen Literatur sowie quellenkritischen Bemerkungen und Überlegungen zur Provenienz und ursprünglichen Verwendung der Steine.

29 Schindler 1963; Schleiermacher 1963; Schleiermacher 1965, 321 ff.; Schindler 1964, 27 ff.

30 Schindler 1964, 31 mit Abb. 10; Niffeler 1988, 150 mit älterer Literatur.

31 Filtzinger 1995, 86 mit Abb. 58; Sommer 1992, 297 mit Abb. 5 sowie alle Angaben zum Theater auf den Seiten 295 ff.

32 Wiegels 2000, 63 ff.; 189 f. Von den Ladenburger Blöcken entsprechen die Steine Nr. 22–24 und 26 den Parallelen aus Gallien. Auf den Steinen Nr. 18 und 25 steht jedoch der Name im Nominativ und nicht im Genitiv mit vorangestelltem L für *locus* (Binsfeld 1967, 108). Bei den Steinen Nr. 19–21 ist eine Deutung als Theatersitzstufen zu überdenken, da neben dem sehr klaren Schriftbild die mehrfache Nennung der *vicani Lopodunensis* ohne Parallelen ist. Diese Inschriften interpretiert Rainer Wiegels als Stiftungsin-schriften. Stiftungen von Theatern oder deren Renovierung/Aus-stattung in den Nordwestprovinzen sind jedoch regelhaft auf se-paraten Inschriftensteinen angebracht (Lobüscher 2002, 39 ff.).

33 Bei zwei Sandsteinblöcken mit Inschriftenresten, die in Grösse und vom Duktus her den beschriebenen sicher zuweisbaren Bei-spielen entsprechen, wird in der Publikation allerdings kein Bezug zu einem Theater erwähnt (Fuchs 1995, 212 f.).

34 Schillinger-Häfele 1977, 467 f. Nr. 27.

35 Zu den Beispielen ausserhalb Galliens: Kolendo 1981, 314, bes. mit Anm. 91; Fuchs 1987, 165 f., sowie Wiegels 2000, 226 mit Anm. 225.

36 CIL XIII 11161, sowie Mallard 1906, 50 mit Abb. 10–12.

37 *Epomanduodurum/Mandeure* (F): Blin/Marc 2011, 58; *Beaumont-sur-Oise* (F): Dumasy 2007, 458 mit Abb. 12.

38 Zu Beispielen ausserhalb Galliens: Kolendo 1981, 312 f.

39 Le Coz 2012a, 59 ff.

40 Le Coz 2012a, 59; 66 f. Fraglich ist zudem, wie auch Le Coz 2012a, 60, beschreibt, ob nicht noch weitere Blöcke Inschriften getragen haben, diese sich jedoch auf den nicht freigelegten Seiten der Blöcke befunden haben.

41 de la Croix 1908, 58 f. Taf. 4; Grundlage der Inschriften auf Taf. 1.

42 Binsfeld 1967; Gose 1972, Abb. 228; 229.

43 Eschbach 2011, 110 f.



Abb. 3: Ricciacum/Dalheim (LUX), Theater. Sitzbänke der ersten Reihe.

narii. Unklar sind Bedeutung und Funktion der grossen Buchstaben auf der Vorderseite der steinernen Sitzreihen im Theater von *Petromantalum*/Genainville (F)⁴⁴.

Ungewöhnlich, aber fast allen Inschriften gemein, sind der meist unsorgfältige Duktus der in die Steine eingearbeiteten Buchstaben und die uneinheitliche Schriftform. Dies spricht gegen eine zentral organisierte Beschriftung der Steine und könnte darauf hindeuten, dass man die Inschriften individuell einritzte und hierfür kein Steinmetz beauftragt wurde. Zudem wurden neue Inschriften meist angebracht, ohne die Steine vorher zu glätten⁴⁵. Die von Michel Fuchs hieraus abgeleitete «private Reservierung» ist eine plausible Erklärung⁴⁶, auch wenn diese letztendlich nicht bewiesen werden kann. Françoise Dumasy deutet die Inschriften dahingehend, dass bestimmte Kategorien von Zuschauern einen mit Namen versehenen Sitzplatz hatten⁴⁷. Die ver-

hältnismässig geringe Anzahl an bekannten beschrifteten Sitzsteinen ist vermutlich auf ursprünglich farbliche Markierungen, die sich aber nicht erhalten haben, zurückzuführen⁴⁸.

Besucherlenkung und Platzvergabe (Abb. 4; 5)

Abgesehen von den Ehrensitzen ist über die Zuweisung der übrigen Plätze in gallo-römischen Theatern wenig bis gar nichts bekannt. Aus diesem Grund liefern die in Dalheim im Kontext der Platzreservierung zu deutenden und in einem gallo-römischen Theater erstmals nachgewiesenen Löcher einer hölzernen Abspernung zu beiden Seiten der mittleren Treppe wichtige Hinweise. Die Spuren befinden sich entlang der Sitzreihen 3 bis 7 und der *praecinctio* und gehören zu einer Installation für die Besucherlenkung. Die Grös-

44 Doutreleau 2008, 53, sowie Mitard 1993, 57; 56 Abb. 26. Dort wurden nur wenige der steinernen Sitzreihen freigelegt. Es fand sich auf je einem Rang die Buchstabenfolge: I-T-I; A-T-V-R und PA-L, ohne dass eine Interpretation möglich wäre.

45 So z. B. Gose 1972, Abb. 229,10.

46 Fuchs 1987, 166.

47 Dumasy 2007, 457.

48 Kolendo 1981, 303.



Abb. 4: Ricciacum/Dalheim (LUX), Theater. Holzlatten in den Löchern der Absperungen entlang der mittleren Treppe.

se der Ausarbeitungen spricht gegen die Nutzung als Verankerung für ein Geländer (Abb. 4). Vielmehr sind hier reversible Absperrvorrichtungen in Form von Pfosten aus Holz oder Eisen zu rekonstruieren, die, mit Kordeln oder Seilen verbunden, ein Betreten dieser Sitzreihen von der mittleren Treppe her verhindern sollten. Somit sind im Dalheimer Theater die ersten sieben Reihen entweder durch die Gestaltung der Sitzsteine oder aber durch Absperungen besonders hervorgehoben und demnach bestimmten Besuchergruppen vorbehalten. Ausserdem zeigt die Anordnung der Pfosten in der *praecinctio* sowie deren Fehlen an den beiden seitlichen Treppen, dass der Zugang zu den Reihen 3 bis 7 nur an der zentralen Treppe abgesperrt werden musste, wohingegen man von den Eingängen neben dem Bühnengebäude über die seitlichen Treppen problemlos zur *praecinctio* und zu den Sitzreihen gelangen konnte (Abb. 5). Ab der achten Reihe waren die Ränge demnach auch für die Besucher frei zugänglich, die über die *vomitioria* in das Theater kamen. Folglich konnten die Zuschauer zwar von der *media cavea* und vermutlich auch von der *summa cavea* auf der mittleren Treppe in Richtung der *orchestra* gehen, sie sollten jedoch daran gehindert werden, sich in die ersten sieben Reihen zu setzen. Die Frage, ob die

orchestra ebenfalls gesperrt war, ist anhand der Anordnung der Löcher nicht zu beantworten. Dafür, dass sie zumindest zeitweise, wenn nicht sogar permanent für alle Besucher offenstand, spricht ein Trittstein zum leichteren Betreten der zentralen Treppe im Bereich der *praecinctio*. Dies würde bedeuten, dass zwar der Zugang zu den Sitzreihen 3 bis 7 abgesperrt, die *orchestra* und damit auch die ersten beiden Reihen von der mittleren Treppe aus aber frei zugänglich gewesen wären. Die Reservierung und Exklusivität dieser beiden Reihen wäre dann alleine durch die Ausgestaltung mit Rücken- und auch Armlehnen erkennbar gewesen.

Überlegungen zur Besucherlenkung wurden bereits von Françoise Dumasy für das Theater von *Argentomagus*/Saint-Marcel (F) (2. Bauphase) publiziert⁴⁹. Demzufolge konnten dort einzelne Bereiche des Bauwerks nur von bestimmten Eingängen aus erreicht und die Bühne ausschliesslich durch das Bühnengebäude betreten werden. In die *orchestra* mit-

49 Dumasy 2000, 155 mit Abb. H.

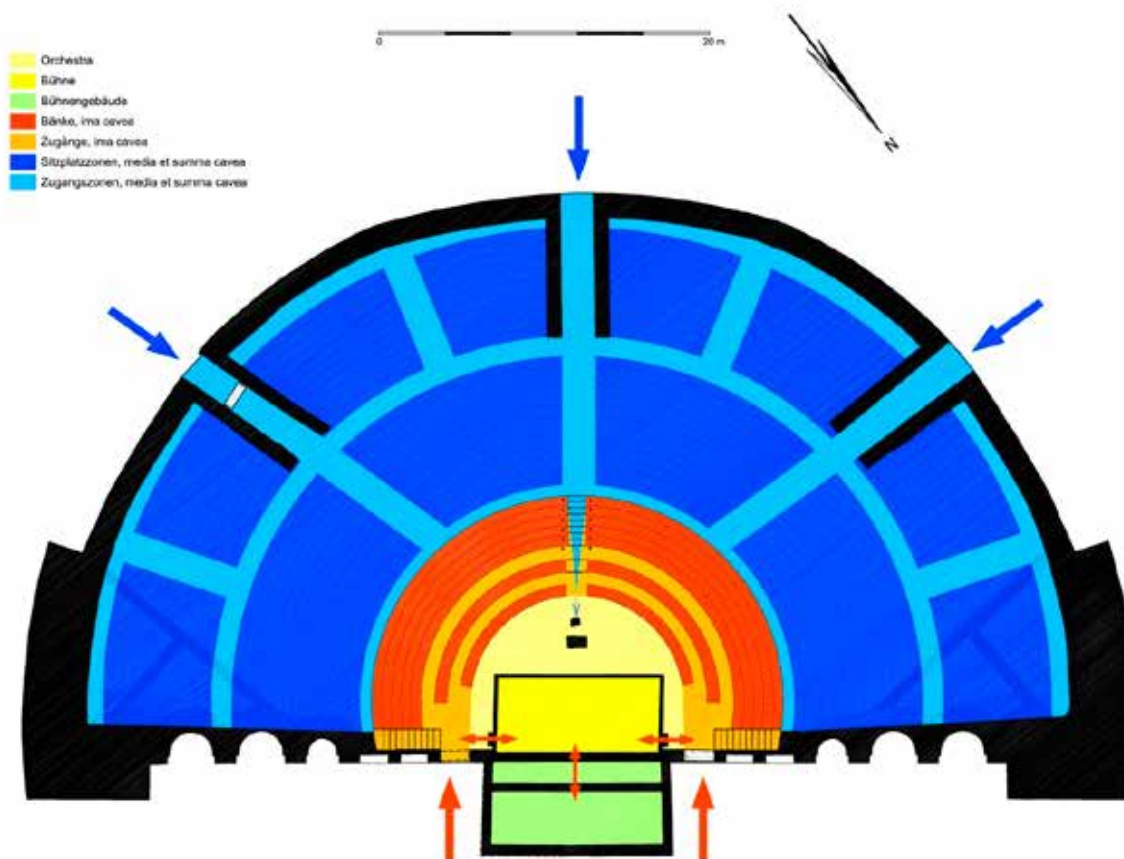


Abb. 5: Ricciacum/Dalheim (LUX), Theater. Schema der Besucherlenkung.

samt der *prohedria* und dem ersten *maenianum* gelangte man durch die seitlichen Eingänge neben der Bühne. Die *vomitoria* bedienten das erste *maenianum* und die obersten Ränge. Über eine Interaktion zwischen Bühne und *orchestra* ist nichts bekannt.

Im Theater von Sanxay (F) konnte das erste *maenianum* von der *orchestra* und den beiden *aditus* her betreten werden. In die *maeniana* 2 und 3 gelangte man durch die *vomitoria*⁵⁰.

Für die beiden Bauphasen des Theaters von *Germanicomagus*/Saint-Cybardeaux (F) werden unterschiedliche Systeme der Besucherlenkung rekonstruiert⁵¹. So war in der ersten Bauphase die *orchestra* ausschliesslich durch den östlichen *aditus* und über die Bühne bzw. das Bühnengebäude zu erreichen. Das erste *maenianum* wurde durch den westlichen *aditus* betreten, wohingegen für die beiden anderen *maeniana* die *vomitoria* und seitliche Aufgänge zur Verfügung standen. Dies änderte sich in der zweiten Bauphase, als *orchestra*, *prohedria* und das erste *maenianum* durch den westlichen *aditus* erschlossen wurden. Der Zugang zu *maenianum* 2 und 3 blieb dabei gleich. Interessant ist in dem Zusammenhang, dass der östliche *aditus* nun ausschliesslich von den Akteuren als Zugang zur Bühne genutzt wurde.

Beim Theater von *Ia(n)tinum*/Meaux-La Bauve (F) ermöglichte eine Treppe in der Mauer, welche die *orchestra* umgab, den Zugang von den Zuschauerrängen in die *orchestra*⁵². Abgetretene Treppenstufen belegen eine starke Frequentierung⁵³.

Entsprechend den Überlegungen von Georg Matter ist die Bühne im Theater von *Aventicum*/Avenches (CH) durch den rückwärtigen Eingang des Bühnengebäudes im *post-scaenium* zugänglich gewesen⁵⁴. Die *orchestra* sowie die *prohedria* erreichte man durch die seitlich neben der Bühne befindlichen Eingänge in der Bühnenwand wie auch durch die *aditus*, durch die auch der erste Zuschauerrang betreten werden konnte. Allerdings wurde dieser in seinem oberen Teil, wie auch die Zuschauerränge 2 und 3, hauptsächlich durch die *vomitoria* von der Peripherie her erschlossen.

50 Fincker 1990, 193 mit Abb. 7.

51 Fincker/Thierry 1985, 132 mit Abb. 26; 133 mit Abb. 27.

52 Magnan 2012, 217.

53 Magnan 2012, 218 mit Abb. 131.

54 Matter 2009, 166 ff.

Aktion und Interaktion in der *orchestra* (Abb. 6)

Zugang zur *orchestra*

Der direkte Zugang zur *orchestra* war im Dalheimer Theater ab Phase 4 durch die Eingänge neben dem Bühnengebäude möglich. Die für gallo-römische Theater typischen Eingänge werden mit Festzügen (*pompae*) in Verbindung gebracht und in diesem Zusammenhang werden oft auch das grosse Theater von Vendeuil-Caply (F) oder das Theater von *Augusta Treverorum*/Trier-Altbachtal (D) angeführt⁵⁵. Bedeutung und Funktion der Eingänge sind jedoch bei den verschiedenen Theatern unterschiedlich, da z. B. in Vendeuil-Caply wie auch in Dalheim ab Phase 4 der Zugang zur *orchestra* immer gewährleistet war, wohingegen dies beim Theater von Trier-Altbachtal in der zweiten Periode nicht möglich war, da die Sitzreihen die gesamte *orchestra*-Fläche ausfüllten und die Eingänge zugemauert und verlegt worden sind⁵⁶. Solche Veränderungen bedingten einen funktionalen Wechsel sowohl der *orchestra* als auch der Eingänge, da wegen der zusätzlichen Sitzreihen, die nun bis direkt vor die Bühne reichten, auch die ursprüngliche Nutzung der *orchestra*-Fläche nicht mehr möglich war.

In Dalheim hingegen wurden die Eingänge neben dem Bühnengebäude erst nachträglich in die Bühnenwand eingebaut. Wo sich vorher der Zugang zur *orchestra* befunden hat, ist nicht bekannt. Eine Positionierung neben dem Bühnengebäude ist jedoch auszuschliessen, da genau dort die *orchestra*-Mauer in Phase 3 an die Bühnenwand stösst. Dies zeigt, dass der Zugang zur *orchestra* im Rahmen der baulichen Entwicklung der Theater verändert werden konnte, was in der Regel mit einer Nutzungsänderung der *orchestra* selbst in Zusammenhang zu bringen ist. So kommt es in Dalheim ab Phase 4 durch den Einbau der seitlich des Bühnenhauses gelegenen Eingänge, das Entfernen der Mauer in der *orchestra* sowie die Errichtung der *prohedria* zu einem Bedeutungszuwachs der *orchestra*, wohingegen in Trier-Altbachtal genau das Gegenteil geschieht: Zugunsten zusätzlicher Sitzreihen wird keinen Wert mehr auf diese Eingänge gelegt und die *orchestra* erfährt durch den Einbau der Sitzreihen und die damit einhergehende massive Verkleinerung der Nutzfläche eine Herabstufung in ihrer Bedeutung.

Im Hinblick auf den Gesamtkomplex von Theater und Cigognier-Tempel von *Aventicum*/Avenches (CH) konnte durch Georg Matter die bereits bei früheren Ausgrabungen entwickelte These bestätigt werden, dass die Eingänge seitlich der Bühne und im *postscaenium* eine zentrale Achse mit der Tempeltreppe und der «*allée dallée*» bildeten⁵⁷, was durch eine zusätzliche Treppe von der Esplanade zur Ebene des Cigognier-Tempels noch weiter verstärkt wird. Hierdurch ergab sich ein direkter Bezug zwischen den von G. Matter rekonstruierten Eingängen in der Fassade und den durch diese erreichbaren Sitzplätzen sowie den Aktivitäten im Tempel⁵⁸.

Mit Avenches vergleichbar ist die Situation in *Augusta Raurica*/Augst-Neun Türme (CH), wo das Theater und der

Tempel ebenfalls aufeinander ausgerichtet waren und dadurch «entlang der Mittelachse vom Tempel zum Theater hin eine Prozessionsachse erschloss[en], die vom Altar aus durch das Temenostor des Tempels über die Monumentaltreppe und die Rückseite des postulierten Bühnenhauses zur *Orchestra* verlief»⁵⁹.

Die genannten Vergleiche zeigen, dass auch in Dalheim zweifelsfrei ein direkter funktionaler Bezug zwischen den Eingängen neben dem Bühnengebäude und den Ehrenreihen sowie zwischen dem Geschehen auf der Bühne und der *orchestra* nachzuweisen ist. Angesichts der direkten Verbindung mit der *orchestra* und der *prohedria* ist man geneigt, diese Türen dahingehend zu interpretieren, dass sie speziell den auf den Ehrenrängen sitzenden Personen vorbehalten gewesen sind. Durch diese Eingänge und die oben beschriebenen Absperungen entlang der Sitzreihen bei der mittleren Treppe wird deutlich, dass die auf den unteren Reihen sitzenden Honoratioren nicht wie alle anderen Zuschauer das Theater durch die *vomitioria* betreten haben. Im Umkehrschluss wird man daraus dann wohl folgern dürfen, dass es nicht jedem Besucher erlaubt war, das Theater durch die Eingänge neben der Bühne zu betreten.

Altäre

Als wichtige Modifikation in der Grundkonzeption des Theaters ist der nachträgliche Einbau der Ehrensitzreihe in Phase 5 sowie auch der beiden Altäre⁶⁰ zu sehen, die sich in der Flucht der mittleren Treppe zwischen der ersten Sitzreihe und der Bühne befunden haben⁶¹. Parallelen für Altäre aus gallo-römischen Theatern findet man in Vendeuil-Caply (F)⁶² und möglicherweise im dritten Theater von *Augusta Raurica*/Augst-Neun Türme (CH)⁶³. Aus den römischen Theatern Galliens und Obergermaniens kennt man aus *Mogontiacum*/Mainz (D)⁶⁴ und *Arelate*/Arles (F)⁶⁵ einen Altar in der Mitte der *orchestra*. In Letzterem bringt ihn Jules Formigé mit Tänzen in der *orchestra* in Verbindung und stellt einen Bezug zu den auf die Bühne führenden Treppen in den

55 Bouley 1983, 568.

56 Gose 1972, 104.

57 Matter 2009, 176 Abb. 159. Zur «*allée dallée*»: Bridel 1982, 53 ff.

58 Matter 2009, 183.

59 Hufschmid 2009, 176; 425 mit Abb. 168 sowie Hufschmid 2012, 113 ff.

60 Zu Altären in klassischen Theatern sowie zur Terminologie vgl. Fuchs 1987, 143 f.; Mauduit/Moretti 2009; Bieber 1920, 8 ff.

61 Aus diesem Bereich stammt auch das stark bestossene Oberteil eines weiteren, kleineren Altars mit zwei *pulvini*, dessen Aufstellungs-ort nicht bekannt ist.

62 Dufour 1992, 107 f.

63 Hufschmid 2012, 110. Die Altäre sind hier lediglich durch auf dem Plattenboden erkennbare Standspuren belegt, bei denen es sich allerdings auch um Standorte von Statuenbasen handeln könnte.

64 Rupprecht 2003.

65 Formigé 1944.

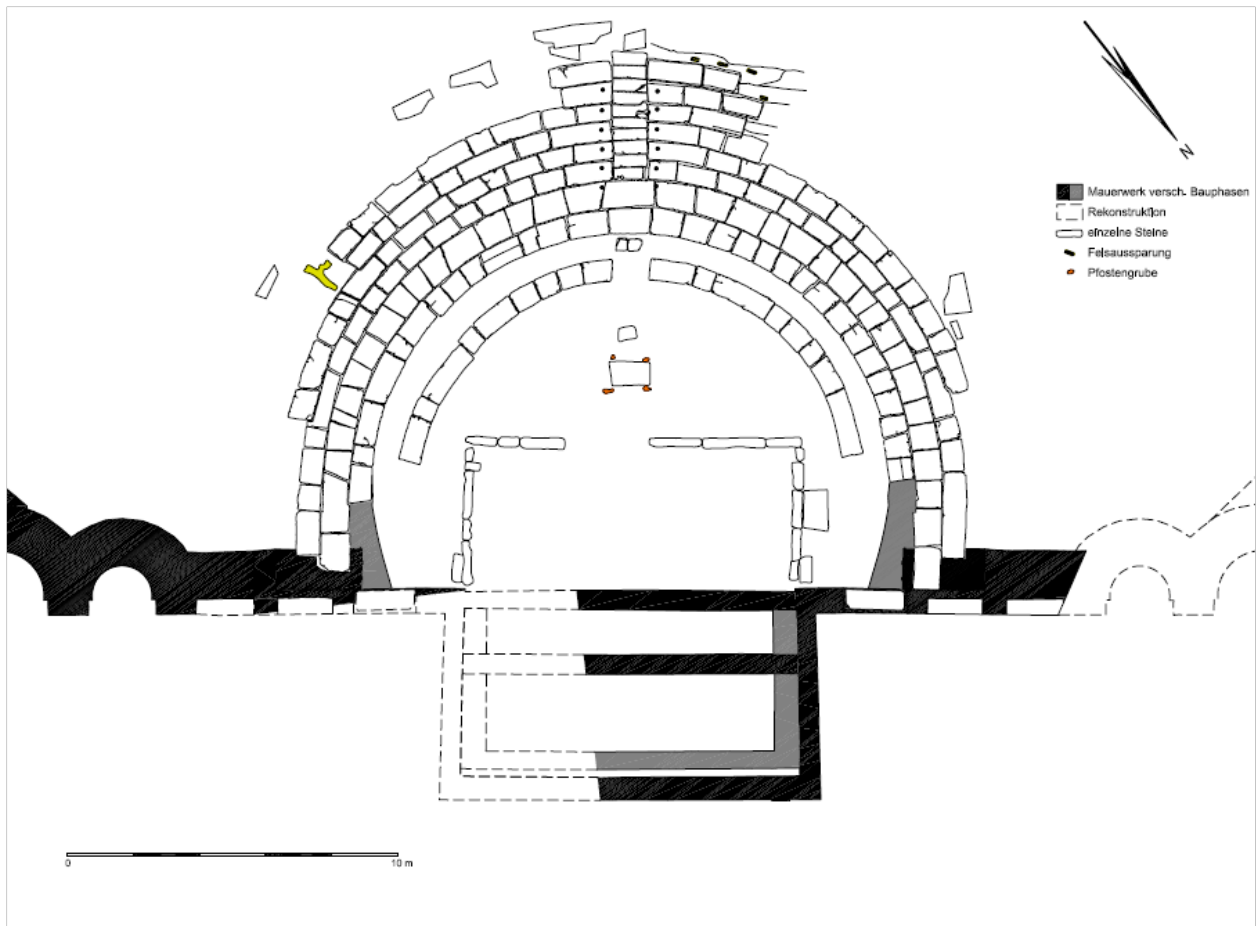


Abb. 6: Ricciacum/Dalheim (LUX), Theater. Detailplan der orchestra.

klassischen Theatern her⁶⁶. J. Formigé interpretiert die Altäre als Standort für mobile Statuen, die anlässlich eines Festes auf diesen aufgestellt wurden⁶⁷.

In Vendeuil-Caply stand der Altar in der Mittelachse des Theaters zwischen der Bühne und den Zuschauerrängen vor dem *sacellum*⁶⁸. In Augst befand er sich vermutlich in einer Nische am Scheitelpunkt der *orchestra*⁶⁹. Dies entspricht auch dem Fundort des als (Altar-)Fundament zweitverwendeten Gesimsfragmentes in Mainz⁷⁰.

Das grosse Altarfundament in Dalheim befindet sich genau in der Flucht der *vomitioria*, womit der Blick der von dort das Theater betretenden Besucher ab Phase 4 direkt auf den Altar gelenkt wurde. Dies hebt, wie unten näher ausgeführt wird, die grosse Bedeutung des in der *orchestra* platzierten Altars zusätzlich hervor.

Die Altäre waren durch die Eingänge neben dem Bühnengebäude, von der Bühne und von den Ehrensitzen aus zu erreichen. Inwiefern dies auch von Reihe 8 aufwärts möglich war, bleibt wie oben beschrieben, unsicher. Die hier erkennbare funktionale Verknüpfung der Eingänge und Altäre mit dem Geschehen auf der Bühne könnte mit den von Elisabeth Bouley in Betracht gezogenen *pompae* in Verbindung gebracht werden. Den Theatern von Vendeuil-

Caply und Dalheim käme dann eine konkrete, jedoch nicht genauer zu spezifizierende sakrale Funktion zu, wobei in Vendeuil-Caply im Gegensatz zu Dalheim die *orchestra* nicht direkt von den Ehrensitzen oder der *ima cavea* aus betreten werden konnte, da eine 1,90 m hohe *balteus*-Mauer dies verhinderte⁷¹. Im Unterschied zu Dalheim befindet sich in Vendeuil-Caply ein *sacellum* am Scheitelpunkt des *orchestra*-Bogens, wofür auch aus Avenches und Augst Parallelen bekannt sind⁷². Dies zeigt, dass bei gallo-römischen Theatern oftmals ähnliche Elemente in unterschiedlichen Bauphasen eingerichtet wurden und dass zudem spezifische bauliche Einrichtungen wie beispielsweise die *balteus*-Mauer in Vendeuil-Caply keine direkt mit Dalheim vergleich-

66 Formigé 1944, 23 f.

67 Formigé 1944, 34.

68 Dufour 1982, 154 mit Abb. 4; zum *sacellum* vgl. den Plan bei Dufour 1982, 149 mit Abb. 3.

69 Hufschmid 2012, 110.

70 Rupprecht 2003.

71 Dufour 1989, 71.

72 Matter 2009, 81 ff.; Hufschmid 2012, 110.

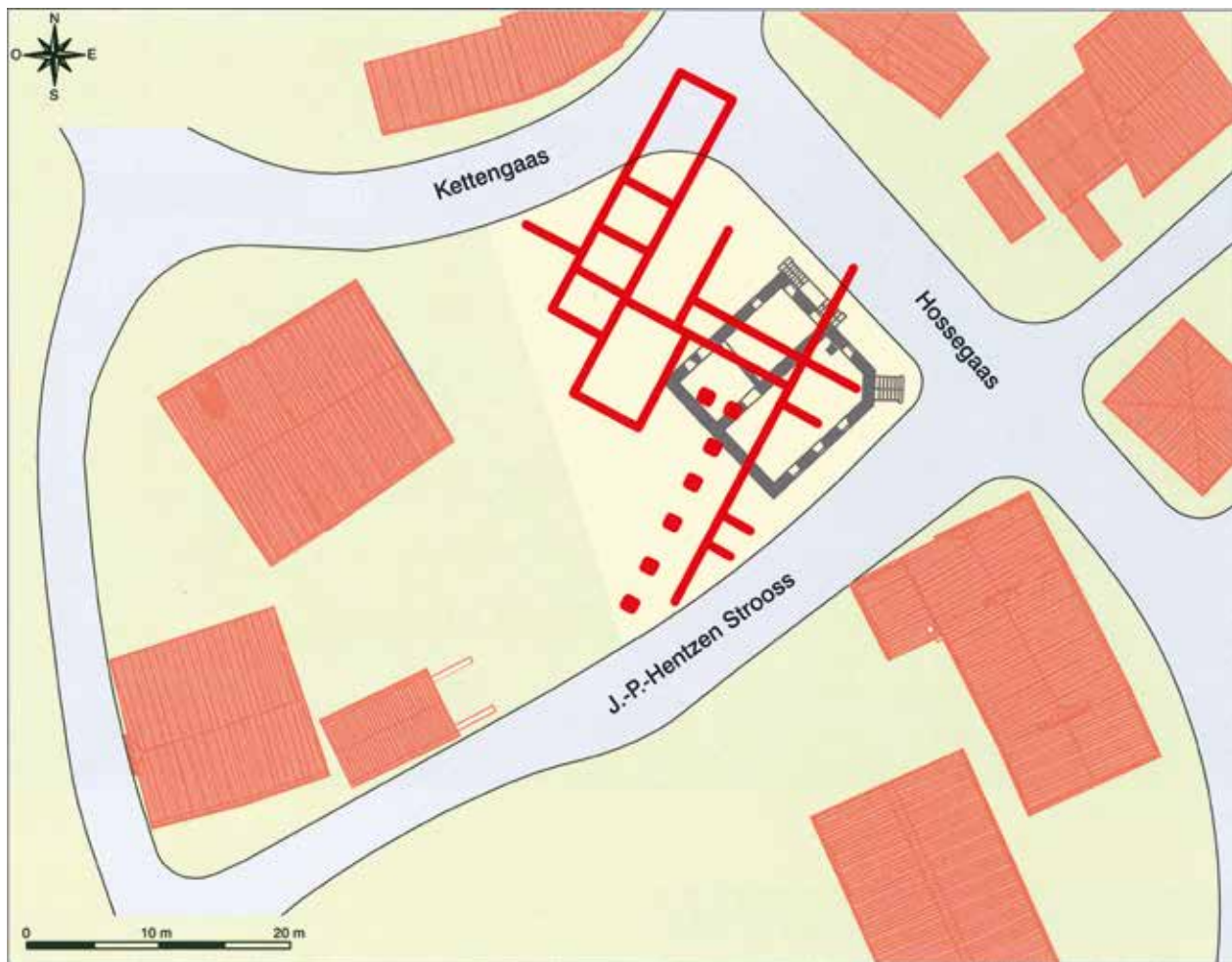


Abb. 7: Riccicum/Dalheim (LUX). Plan der Thermen.

bare Interaktion zwischen *orchestra* und *ima cavea* zulässt. Gerade eine solche wurde allerdings in Dalheim erst durch den nachträglichen Einbau der beiden seitlichen Eingänge und den gleichzeitigen Abriss der *balteus*-Mauer ermöglicht.

Bühne und Bühnengebäude

Die Trittstufen auf die Bühne in Dalheim zeigen, dass es offenbar wichtig war, von der *orchestra* problemlos auf die Bühne zu gelangen und dass die Bühne nicht ausschliesslich vom Bühnengebäude her zu erreichen war. In den Theatern von *Alesia*/Alise-Sainte-Reine (F), Arleuf (F), Blicquy (B) und *Augusta Treverorum*/Trier-Altbachtal (D) betrat man die Bühne durch eine mittig angelegte Treppenstufe an der Längsseite⁷³. Nicht genauer zu lokalisieren sind die beschriebenen Trittstufen auf die Bühne des Theaters von Sanxay (F)⁷⁴.

Neben der Einrichtung neuer Eingänge geht mit dem Umbau des Bühnengebäudes auch eine Änderung in der Konzeption der Bühne einher. Reicht in Phase 1 die Bühne noch bis in das Bühnengebäude hinein, schliesst die Büh-

ne nach dem Umbau des Bühnengebäudes bündig mit der Fassade ab und wird vollständig in die *orchestra* verlegt. Der Vergleich mit anderen Theatern zeigt keine einheitliche Entwicklung. So ist in den Theatern von *Forum Segusiavorum*/Feurs (F), *Aquae Segetae*/Moingt (F) und *Verulamium*/St Albans (GB) sowie *Canetonum*/Berthouville (F) während der gesamten Nutzungszeit eine von der Fassade zurückgesetzte Bühne nachweisbar. Andere Theater, wie beispielsweise *Alesia*, Arnières-sur-Iton (F), Aubigné-Racan (F), *Argentomagus* (2. Theater), Saint-Cybardeaux, Trier-Altbachtal und Vieil-Évreux (F), weisen bereits von vornherein eine der Fassade vorgelagerte Bühne auf⁷⁵.

73 *Alesia*/Alise-Sainte-Reine (F): Olivier 1992, 64 f.; 67 mit Abb. 3; Arleuf (F): Olivier 1989a, 84; Gauthey 1983, 277 mit Abb. 96; Blicquy (B): Gillet/Demarez/Deroissart 1997, 25; Gillet et al. 2009, Beilage 4; *Augusta Treverorum*/Trier-Altbachtal (D): Gose 1972, Abb. 209.

74 Fincker 1990, 188.

75 Dumasy 1989, 66 ff. mit weiterführender Literatur zu den genannten Befunden.

Fazit

Die Eingänge neben dem Bühnengebäude in die *orchestra*, die Trittstufen auf die Bühne und die unmittelbar vor der Bühne installierten Sitzreihen liefern gemeinsam mit Spuren einer Absperrung eindeutige Hinweise auf eine Interaktion zwischen den Zuschauern der unteren Sitzreihen, dem Geschehen auf der Bühne und den Handlungen am Altar. Dabei garantierten die Absperrungen eine gewisse Exklusivität für die auf den Ehrenbänken sitzenden Zuschauer, die wohl auch als einzige das Theater von den seitlich neben der Bühne liegenden Eingängen betreten durften. Zuschauern, die durch die *vomitoria* ins Theater gelangten, wurde der Zugang in eben diese Reihen versperrt. Ob die *orchestra* von den *vomitoria* aus betreten werden konnte und demnach auch der oder die Altäre erreichbar waren, lässt sich nicht sicher sagen. Von Interesse ist auch, dass, wie die Untersuchungen zur Metrologie des Theaters ergeben haben, zwar die Lage der *vomitoria* durch den Punkt bestimmt wurde, der auch für den Bau der *cavea*-Mauer genutzt wurde, die Mittelachse der *vomitoria* hingegen auf das grössere der beiden Altarfundamente ausgerichtet ist. Somit fiel der Blick der Besucher, die vom Plateau kommend durch die *vomitoria* das Theater betraten, direkt auf diesen Altar. Dass es nur den Zuschauern, die das Theater durch die seitlichen Eingänge betraten, erlaubt war, in direkter Nähe des Altars Platz zu nehmen, zeigt ein weiteres Mal dessen grosse Bedeutung.

Somit ist, wie unten weiter ausgeführt wird, davon auszugehen, dass der Altar das funktionale Bindeglied zwischen dem archäologisch nachgewiesenen Tempelbezirk auf dem Plateau und dem durch mehrere Indizien postulierten Heiligtum im Tal darstellt.

Thermen (Abb. 7)

Von dem Thermengebäude des Reihentyps konnten das *frigidarium*, die *piscina* und das *tepidarium* vollständig oder doch zumindest teilweise untersucht werden, da sich ein Teil des Bades unter der modernen Bebauung befindet⁷⁶. Mehrere Bauphasen bezeugen den Funktionswechsel einzelner Räume während der Nutzungszeit. Entlang der südlichen und der westlichen Aussenmauer der Thermen verlief eine *porticus*, die einen offenen Hof umschloss. In diesem konnten zwei durch einen Bauschutthorizont getrennte Sandschichten mit einer grossen Anzahl an Kleinfunden dokumentiert werden. Zu nennen sind Spielsteine, Haarnadeln, medizinische Geräte, Keramik sowie mehr als 300 Münzen, Fibeln und *tesserae* aus Blei. Die Auswertung der Grabungsergebnisse zeigt, dass nach einer funktional nicht näher definierbaren Nutzung des Geländes während des 1. Jahrhunderts n. Chr. die erste Bauphase der Thermen an das Ende des 1./den Beginn des 2. Jahrhunderts zu datieren ist. Eine massive Brandschicht mit mehr als 1000 Münzen

und anderen Kleinfunden deutet eine Zerstörung der Thermen in der Mitte des 4. Jahrhunderts an. Dass der Bau bereits im 3. Jahrhundert im Rahmen der Germaneneinfälle in Mitleidenschaft gezogen wurde, bezeugt eine Weiheinschrift an *Fortuna Balnearis*, die besagt, dass die von den Barbaren (*vi barbarorum*) zerstörte *porticus* des *balineum* durch die Einwohner des Ortes *Ricciacus* mithilfe eines *centurio* der 8. Legion wieder errichtet wurde⁷⁷. Diese Inschrift, eine Kalksteinstatuetten der *Fortuna*⁷⁸, Fragmente des Füllhorns einer weiteren *Fortuna*⁷⁹, der Sockel einer *Genius*-Statuette, eine zweite Basis für einen Altar oder eine Statue, zahlreiche Funde von Räucherkerzen⁸⁰ sowie Brandgruben sprechen gemeinsam mit den bereits erwähnten Kleinfunden, und hier besonders der grossen Münzmenge, dafür, dass es sich bei der beschriebenen *porticus* und dem zugehörigen Innenhof nicht um die *palaestra* des Bades handeln kann.

Diese wäre auch mit einer ausgegrabenen Fläche von 600 m² und einer zu rekonstruierenden Gesamtfläche von mindestens 900 m² vier bis fünf Mal grösser als die *palaestrae* von Badeanlagen vergleichbarer Grösse⁸¹.

Gemeinsam mit der Anzahl und der Art der Kleinfunde spricht einiges dafür, dass es sich bei dem von der *porticus* umgebenen Innenhof um den Teil eines Heiligtums handelt, an dessen Aussenmauer eine Thermenanlage für die Pilger angebaut war⁸².

Theater, Thermen und Tempel im vicus (Abb. 8)

Die aussen entlang des Theaters verlaufende Strasse verbindet das Theater mit der *vicus*-Bebauung und den Strassen auf dem Plateau über einen bereits 1853 publizierten, 3,4 m breiten Zuweg⁸³. Über eben diese Strasse gelangte man auch zu den ins Theater führenden *vomitoria*.

Nordwestlich des Theaters zeigte die geophysikalische Prospektion eine Strassentrasse, die sich weiter in Richtung der Thermen fortsetzt. Der Befund auf der Nordostseite ist aufgrund der rezenten Bebauung nicht bekannt. In Analo-

76 Zu den Thermen zuletzt Pöschke 2010 sowie Henrich im Druck b. und Pöschke im Druck b.

77 Zur Inschrift: Krier 2011.

78 Krier 2011, 329 mit Abb. 15,1.

79 Krier 2011, 329 mit Abb. 15,2.

80 Krier 2004.

81 Pöschke im Druck b.

82 Vgl. hierzu mit weiteren Angaben und Parallelen: Pöschke im Druck b; Henrich im Druck b.

83 Namur 1853, 96 Nr. 49.

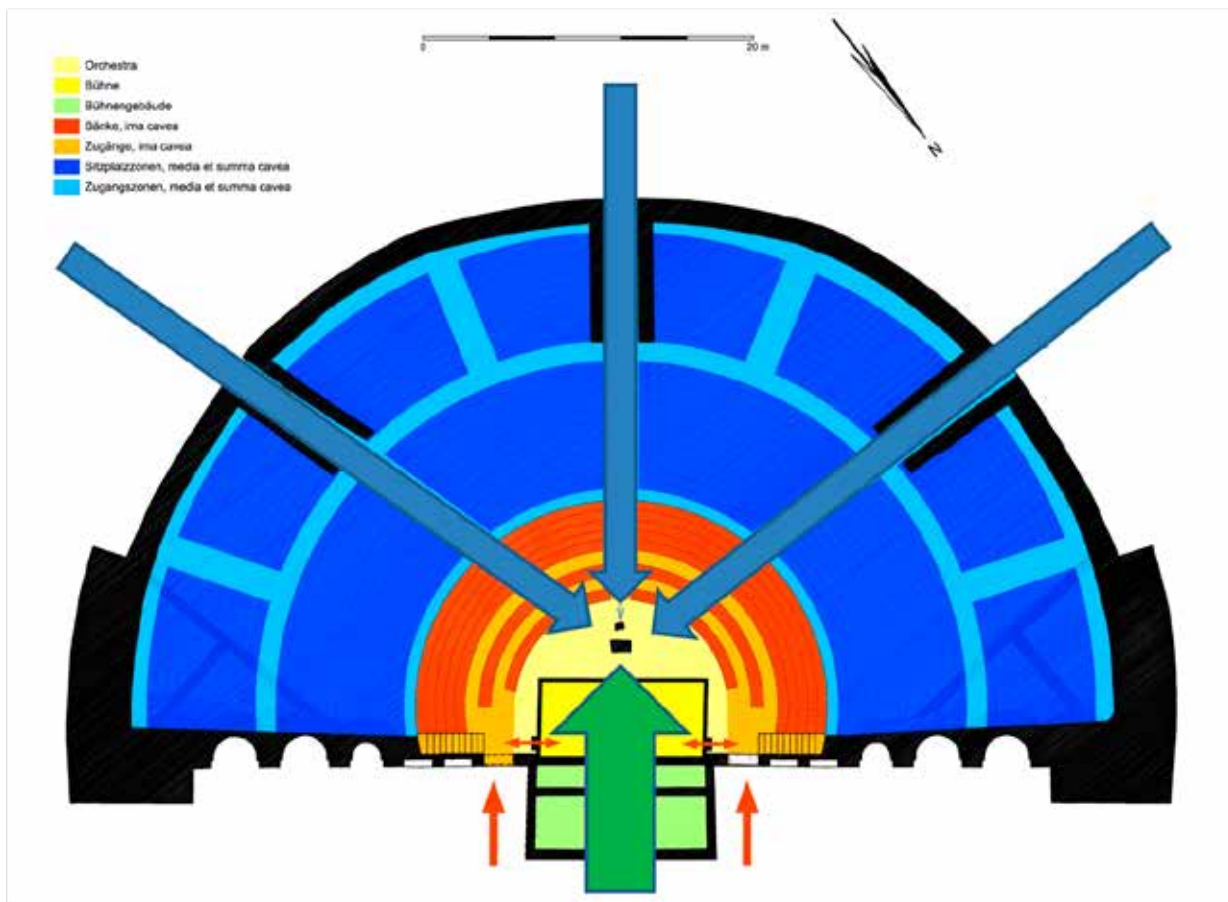


Abb. 8a: Ricciacum/Dalheim (LUX). Detailplan der Situation im Theater zur Rekonstruktion des funktionalen Gefüges zwischen den sakralen Bezirken auf dem Plateau, dem Heiligtum im Tal sowie dem Theater.

gie zu anderen Theatern⁸⁴ ist zu vermuten, dass dort von einer ähnlichen Situation ausgegangen werden kann⁸⁵. Von dieser Strasse aus konnten die Eingänge neben dem Bühnengebäude erreicht werden.

Zwei der Tempel im Heiligtum auf dem Plateau wurden in den 70er-Jahren des 1. Jahrhunderts errichtet, in hadrianischer Zeit abgerissen und durch zwei neue, sehr grosse Tempelbauten ersetzt⁸⁶. Dass in demselben Zeitraum auch das Theater gebaut wird, kann als Beleg für eine Monumentalisierung bzw. Neuschaffung der öffentlichen Infrastruktur im Rahmen eines gezielten Bauprogramms im vicus gesehen werden⁸⁷.

Der Grund, warum das Theater und die Tempel beim Neubau in Lage und Ausrichtung nicht aufeinander abgestimmt erbaut wurden, könnte in den vorhadrianischen Tempeln liegen, durch die im Sinne einer örtlich-funktionalen Kontinuität der Standort und die Ausrichtung für die neuen Tempel vorgegeben war. Da die Topografie nicht als Erklärung für die vom Strassenraster des vicus feststellbare abweichende Ausrichtung des Theaters angeführt werden kann, muss der Grund in weiteren öffentlichen Bauten östlich des Theaters zu suchen sein⁸⁸.

Hier hat die Analyse der Befunde, vor allem aber auch des Fundmaterials aus dem Bereich der Thermen gezeigt, dass diese funktional zu einem Heiligtum gehören. Damit liegt also auch für Dalheim die in Gallien regelhaft feststellbare Verknüpfung von Heiligtümern und gallo-römischen Theatern vor⁸⁹. Die Bedeutung des Theaters im Rahmen des Kultgeschehens zeigt sich zudem auch in den Altären in der orchestra.

Aufgrund der topografischen Situation in Dalheim bot sich der Bau des Theaters an der Kante des Plateaus geradezu an. Inwiefern und ab wann zuvor bereits im Tal ein Heiligtum gestanden hat und ob hier eventuell die aus dem Hang austretenden Quellen im Mittelpunkt der Verehrung

84 Alesia/Alise-Sainte-Reine (F): Eschbach/Freudiger/Meylan 2011, 37 mit Abb. 3; Aventicum/Avenches (CH): Matter 2009, Beilage 4.

85 Vgl. hierzu Henrich/Mischka 2010, 35 mit Abb. 3.

86 Oelschlägel 2006, 18 f.; Döwner 2010, 50.

87 So auch Krier 2010, 19.

88 Hierzu zuletzt Krier/Henrich 2013, 125 ff. mit älterer Literatur.

89 Dumasy 2011.

standen, ist beim momentanen Forschungsstand nicht bekannt. In der letzten Ausbauphase können das Theater und die Thermen und somit auch das rekonstruierte Heiligtum jedoch als ein einheitlicher Baukomplex betrachtet werden. Hierfür spricht unter anderem die aufwendige, zum Tal hin ausgerichtete Fassade des Theaters. Das in jedem Fall bereits vor dem Theaterbau existierende Heiligtum auf dem Plateau hat auf den ersten Blick aufgrund der Entfernung und des Steilhangs keine Verbindungen mit den Bauten im Tal. Die oben beschriebenen Zugangsmöglichkeiten neben dem Bühnengebäude und damit einhergehend auch die nur bestimmten Besuchern vorbehaltenen Interaktionen in der *orchestra* zeigen aber, dass dem Altar bzw. den Altären eine grosse Bedeutung zukommt, die durch die Ausrichtung der *vomitorium*-Achsen zusätzlich verstärkt wird. Dieser für den heutigen Betrachter rein visuelle Bezug ist jedenfalls ein für das Kultgeschehen wichtiges funktionales Bindeglied zwischen dem Heiligtum im Tal und demjenigen auf dem Plateau. Der Blick der vom Plateau kommenden und durch die *vomitioria* das Theater betretenden Zuschauer wurde sofort auf den grössten Altar gerichtet, in dessen Nähe nur ausgewählte, durch die seitlichen Eingänge ins Theater tretende Besucher sitzen durften.

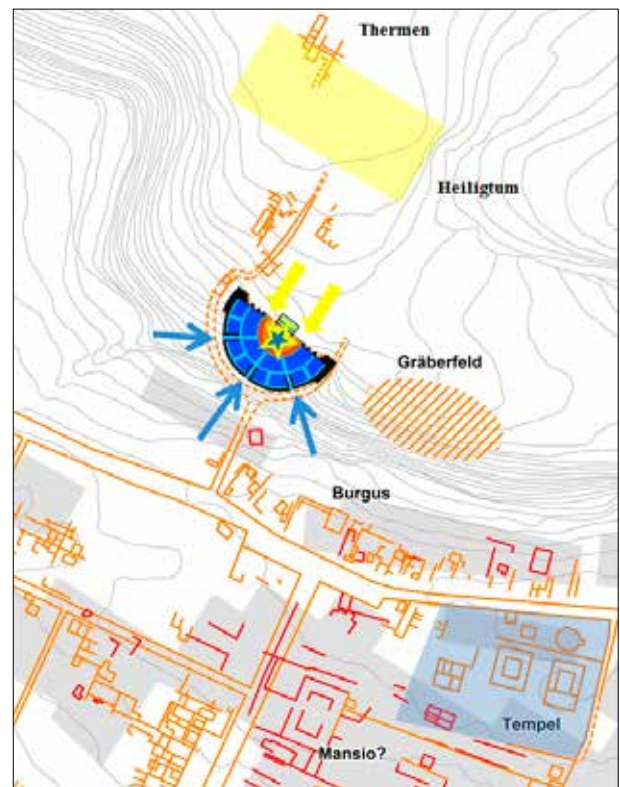


Abb. 8b: Riccicum/Dalheim (LUX). Übersichtsplan der Situation im vicus zur Rekonstruktion des funktionalen Gefüges zwischen den sakralen Bezirken auf dem Plateau, dem Heiligtum im Tal sowie dem Theater.

Bibliografie

- Adam 1987: J. P. Adam, Lutèce et Senlis. Dossiers Hist. et Arch. 116, 1987, 60–67.
- Bieber 1920: M. Bieber, Die Denkmäler zum Theaterbau (Berlin/Leipzig 1920).
- Binsfeld 1967: W. Binsfeld, Die Namensinschriften auf den Sitzsteinen des Kulttheaters im Trierer Altbachtal. Trierer Zeitschr. 30, 1967, 101–109.
- Blin/Marc 2011: S. Blin/J.-Y. Marc, Le théâtre de Mandeure: restitution, fonction, datation. In: Fuchs/Dubosson 2011, 47–72.
- Bouley 1983: E. Bouley, Les théâtres culturels de Belgique et des Germanies. Réflexions sur les ensembles architecturaux théâtres-temples. Latomus 42, 1983, 546–571.
- Bridel 1982: P. Bridel, Le sanctuaire du Cigognier. Cahiers Arch. Romande 22 = Avenicum 3 (Lausanne 1982).
- Bridel 1987: P. Bridel, Avenches. Dossiers Hist. et Arch. 116, 1987, 78–80.
- de la Croix 1908: C. de la Croix, Étude sur le théâtre gallo-romain des Bouchauds (Charente) et son déblaiement. Bull. Soc. Arch. Charente 8, 1908, 65–172.
- Dövenner 2010: F. Dövenner, Auge um Auge ... Ein seltenes Fundstück aus dem Tempelbezirk des römischen Vicus in Dalheim. Empreintes 3, 2010, 48–53.
- Doutreleau 2008: V. Doutreleau (éd.), Genainville. La rencontre des hommes, des arts et des dieux (Condé-sur-Noireau 2008).
- Dufour 1982: G. Dufour, L'orchestra du grand théâtre de Vendeuil-Caply (Oise) et son sacellum. Rev. Arch. Picardie 4, 1982, 145–158.
- Dufour 1989: G. Dufour, Vendeuil-Caply. Dossiers Hist. et Arch. 134, 1989, 69–72.
- Dufour 1992: G. Dufour, Le grand théâtre de Vendeuil-Caply (Oise). Essai de restitution du *sacellum* et de la *thymélé*. In: Landes 1992, 103–112.
- Dumasy 1989: F. Dumasy (dir.), Petit atlas des édifices de spectacle en Gaule romaine. In: Ch. Landes (éd.), Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine (Lattes 1989) 43–75.
- Dumasy 2000: F. Dumasy, Le théâtre d'Argentomagus (Saint-Marcel, Indre). Doc. Arch. Française 79 (Paris 2000).
- Dumasy 2007: F. Dumasy, Les édifices de spectacle en Gaule du Nord. De la typologie à la chronologie. In: R. Hanoune (éd.), Les villes romaines du nord de la Gaule: vingt ans de recherches nouvelles. Rev. Nord, Suppl. 10 (Lille 2007) 447–465.
- Dumasy 2011: F. Dumasy, Théâtres et amphithéâtres dans les cités de Gaule romaine: fonctions et répartition. In: Fuchs/Dubosson 2011, 193–222.
- Duval 1960: P.-M. Duval, Les inscriptions antiques de Paris I (Paris 1960).
- Eschbach 2011: F. Eschbach, Le théâtre antique de Lousonna-Vidy. In: Fuchs/Dubosson 2011, 97–118.
- Eschbach/Freudiger/Meylan 2011: F. Eschbach/S. Freudiger/F. Meylan, Recherches en cours sur le théâtre d'Alésia: bilan préliminaire (2004–2008). In: Fuchs/Dubosson 2011, 29–45.
- Filtzinger 1995: P. Filtzinger, Arae Flaviae. Das römische Rottweil. Schr. Limesmuseum Aalen 49 (Winnenden 1995).
- Fincker 1990: M. Fincker, Le théâtre rural de Sanxay: vers une redécouverte. Aquitania 7, 1990, 183–194.
- Fincker/Domergue/Pailler 1987: M. Fincker/C. Domergue/J. M. Pailler, Toulouse. Dossiers Hist. et Arch. 116, 1987, 46–51.
- Fincker/Thierry 1985: M. Fincker/F. Thierry, Nouvelles recherches sur le théâtre gallo-romain des Bouchauds (Charente). Aquitania 3, 1985, 113–139.
- Formigé 1944: J. Formigé, L'autel aux Cygnes d'Arles et la thymélé dans les théâtres gréco-romains. Rev. Arch. 21, 1944, 21–34.
- Fuchs 1987: M. Fuchs, Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum (Mainz 1987).
- Fuchs 1995: M. Fuchs, Horbourg-Wihr à la lumière de l'archéologie. Histoire et nouveautés. Mélanges offerts à Charles Bonnet (Horbourg-Wihr 1995).
- Fuchs/Dubosson 2011: M. E. Fuchs/B. Dubosson (éds.), *Theatra et spectacula*. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité. Études de Lettres 288 (Lausanne 2011).
- Fugmann 1988: J. Fugmann, Römisches Theater in der Provinz. Schr. Limesmuseum Aalen 41 (Stuttgart 1988).
- Gauthey 1983: J. Gauthey, Le théâtre des Bardiaux. In: Olivier 1983, 266–279.
- Gillet/Demarez/Deroissart 1997: E. Gillet/L. Demarez/D. Deroissart, Leuzen-Hainaut/Blicquy: un édifice de spectacle gallo-romain sur le site du sanctuaire de la «Ville d'Anderlecht». Chronique Arch. Wallonne 4/5, 1996/97, 23–26.
- Gillet et al. 2009: E. Gillet/L. Demarez/A. Henton, Le sanctuaire de Blicquy «Ville d'Anderlecht». Études et Doc. Arch. 12 (Namur 2009).
- Gose 1972: E. Gose, Der gallo-römische Tempelbezirk im Altbachtal zu Trier. Trierer Grabungen und Forschungen 7 (Mainz 1972).
- Henrich 2015: P. Henrich, Das gallorömische Theater von Dalheim «Hossegronn», Luxemburg. Dossiers Arch. Musée National Hist. et Art 15 (Luxembourg 2015).
- Henrich im Druck: P. Henrich, The Theatre and the Bath at Dalheim. A Religious Architectural Complex? In: Pöschke im Druck a.
- Henrich/Mischka 2010: P. Henrich/C. Mischka, Geomagnetische Prospektion im römischen Vicus Ricciacus – Dalheim. Empreintes 3, 2010, 32–39.
- Hufschmid 2009: Th. Hufschmid (mit Beiträgen von Ph. Rentzel/N. Frésard/M. E. Fuchs), Amphitheatrum in Provincia et Italia. Architektur und Nutzung römischer Amphitheater von Augusta Raurica bis Puteoli. Forsch. Augst 43 (August 2009).
- Hufschmid 2012: Th. Hufschmid, Die Theaterbauten von Augst-Neun Türme. In: L. Berger (mit Beitr. v. Th. Hufschmid, Gemeinschaftsbeitr. v. S. Ammann/L. Berger/P.-A. Schwarz u. Beitr. v. U. Brombach), Führer durch Augusta Raurica (Basel 2012) 79–117.
- Jones 2009: T. Jones, Pre-Augustan Seating in Italy and the West. In: T. Wilmott (ed.), Roman Amphitheatres and Spectacula: A 21st-Century Perspective. BAR Internat. Ser. 1946 (Oxford 2009) 127–139.
- Kolendo 1981: J. Kolendo, La répartition des places aux spectacles et la stratification sociale dans l'empire Romain. Ktema 6, 1981, 301–315.
- Krier 2004: J. Krier, Räucherkelch mit Weiheinschrift. In: M. Reuter/M. Scholz (Hrsg.), Geritzt und entziffert. Zeugnisse der römischen Informationsgesellschaft. Schr. Limesmuseum Aalen 57 (Stuttgart 2004) 66 f.
- Krier 2005: J. Krier, Das Thermengebäude des römischen Vicus in Dalheim? Musée Info 18, Décembre 2005, 61–63.
- Krier 2010: J. Krier, Der römische Vicus in Dalheim (Luxemburg 2010).
- Krier 2011: J. Krier, Deae fortunae ob salutem imperi. Nouvelles inscriptions de Dalheim (Luxembourg) et la vie religieuse d'un vicus du nord-est de la Gaule à la veille de la tourmente du III^e siècle. Gallia 68/2, 2011, 313–340.
- Krier/Henrich 2013: J. Krier/P. Henrich, Der römische vicus Ricciacus/Dalheim (Luxemburg). In: A. Heising (Hrsg.), Neue Forschungen zu zivilen Kleinsiedlungen/vici in den römischen Nordwestprovinzen. Akten der Tagung Lahr, 21.–23.10.2010 (Bonn 2013) 119–136.
- Landes 1992: Ch. Landes (éd.), Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles (Lattes 1992).
- Le Coz 2012a: G. Le Coz, L'édifice de spectacle d'Épiais-Rhus, Val-d'Oise. In: Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 51–69.
- Le Coz 2012b: G. Le Coz, L'édifice à arène de Paris. In: Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 71–107.
- Lobüscher 2002: T. Lobüscher, Tempel- und Theaterbau in den Tres Galliae und den germanischen Provinzen. Ausgewählte Aspekte. Kölner Stud. Arch. Röm. Provinzen 6 (Rahden 2002).

- Magnan 2012:* D. Magnan, Les trois édifices de spectacle de Meaux, Seine-et-Marne, archéologie et données documentaires. In: Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 111–238.
- Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012:* D. Magnan/D. Vermeersch/G. Le Coz, Les édifices de spectacle antiques en Île-de-France. Rev. Arch. Centre France, Suppl. 39 (Tours 2012).
- Mallard 1906:* G. Mallard, Le théâtre gallo-romain de Drevant (Cher). Mém. Soc. Ant. Centre 30, 1906, 13–54.
- Matter 2009:* G. Matter, Das römische Theater von Avenches/*Aventicum*. Architektur, Baugeschichte, kulturhistorische Aspekte. Cahiers Arch. Romande 114 = *Aventicum* 15 (Lausanne 2009).
- Mauduit/Moretti 2009:* C. Mauduit/J.-Ch. Moretti, La *ΘΥΜΕΑΗ* au théâtre. In: J.-Ch. Moretti (éd.), Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique (Lyon 2009) 11–21.
- Mitard 1993:* P.-H. Mitard, Le Sanctuaire gallo-romain de Genainville (Guiry-en-Vexin 1993).
- Namur 1853:* A. Namur, Le camp romain de Dalheim. Fouilles continuées en 1852 et 1853 par les soins de l'Administration des travaux publics du Grand-Duché de Luxembourg. Deuxième rapport. Publ. Soc. Rech. Luxembourg 9, 1853, 89–130.
- Niffeler 1988:* U. Niffeler, Römisches Lenzburg: Vicus und Theater. Veröff. Ges. Pro Vindonissa 8 (Brugg 1988).
- Oelschlägel 2006:* C. Oelschlägel, Die Tierknochen aus dem Tempelbezirk des römischen Vicus in Dalheim (Luxemburg). Dossiers Arch. Musée National Hist. et Art 8 (Luxemburg 2006).
- Olivier 1983:* L. Olivier (éd.), Le Haut-Morvan Romain. Revue Arch. Est et Centre-Est, Suppl. 4 (Dijon 1983).
- Olivier 1989a:* L. Olivier, Arleuf. Dossiers Hist. et Arch. 134, 1989, 84 f.
- Olivier 1989b:* A. Olivier, Autun: Esquisse d'une restitution architecturale. Dossiers Hist. et Arch. 134, 1989, 36–40.
- Olivier 1992:* A. Olivier, Le théâtre d'Alesia. Questions posées par la restitution d'un théâtre gallo-romain. In: Landes 1992, 63–65.
- Olivier/Rabeisen 1989:* A. Olivier/E. Rabeisen, Le théâtre d'Alesia. Dossiers Hist. et Arch. 134, 1989, 58–63.
- Olivier/Rebourg 1991:* A. Olivier/A. Rebourg, Le théâtre antique d'Autun. Nouvelles observations et restitution. Rev. Arch. Est et Centre-Est 42, 1991, 125–152.
- Pösche 2010:* H. Pösche, Neue Grabungen in den Thermen des Vicus Ricciacus. *Empreintes* 3, 2010, 40–47.
- Pösche im Druck a:* H. Pösche (ed.), *Thermae in Context. The Roman Bath in Town and Life*. Arch. Mosellana (im Druck).
- Pösche im Druck b:* H. Pösche, *Balnea Ricciensium – The Roman Bath at Dalheim*. In: Pösche im Druck a.
- Renaud 1960:* J. Renaud, Le théâtre mixte d'Aquae Segetae. Bull. Diana 36, 1960, 281–302.
- Rupprecht 2003:* G. Rupprecht, Fündige Mainzer. Bildfries aus römischem Theater geborgen. Ant. Welt 34, 2003, 83.
- Schillinger-Häfele 1977:* U. Schillinger-Häfele, Vierter Nachtrag zu CIL XIII und zweiter Nachtrag zu Fr. Vollmer, Inscriptiones Baivarum Romanarum. Ber. RGK 58, 1977, 447–603.
- Schindler 1963:* R. Schindler, Neue Inschriftensteine in der spätrömischen Kastellmauer von Pachten. Germania 41, 1963, 28–38.
- Schindler 1964:* R. Schindler, Bericht über die Forschungsgrabungen in Pachten 1960–1963. Ber. Staatl. Denkmalpf. Saarland 11, 1964, 5–49.
- Schleiermacher 1963:* W. Schleiermacher, Kaiserzeitliche Namen. Germania 41, 1963, 38–53.
- Schleiermacher 1965:* W. Schleiermacher, Nochmals die Pachtener Steine. Germania 43, 1965, 321–327.
- Sommer 1992:* C. S. Sommer, *Municipium arae flaviae* – Militärisches und ziviles Zentrum im rechtsrheinischen Obergermanien. Berichte RGK 73, 1992, 270–313.
- Sear 2006:* F. Sear, Roman Theatres. An Architectural Study (Oxford 2006).
- Vermeersch et al. 2012:* D. Vermeersch/F. Jobic/G. Le Coz, L'édifice de spectacle de Beaumont-sur-Oise, Val-d'Oise. Fouille et mise en valeur. In: Magnan/Vermeersch/Le Coz 2012, 241–365.
- Wiegels 2000:* R. Wiegels, Lopodunum II. Inschriften und Kultdenkmäler aus dem römischen Ladenburg am Neckar. Forsch. u. Ber. Vor- u. Frühgesch. Baden-Württemberg 59 (Stuttgart 2000).

Abbildungsnachweis

Abb. 1–6; 8:

Fotos, Zeichnungen und Pläne Peter Henrich.

Abb. 7:

Aus Pösche 2010, 41 Abb. 1.

The *Verulamium* theatre-amphitheatre reviewed

Tony Wilmott¹

Zusammenfassung

Das Theater/Amphitheater von Verulamium ist eines von nur vier Theatern im römischen Britannien. Bei seiner Entdeckung 1847 war es das erste römische Gebäude in dieser Provinz, das als Stätte zur Unterhaltung identifiziert werden konnte. Es wurde von Dame Kathleen Kenyon in den Jahren 1933–1934 vollständig ausgegraben und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Das Gebäude war als Teil eines Tempelkomplexes um 155 n. Chr. errichtet worden. In seiner ersten Phase stand die Arena im Mittelpunkt, während die Bühne ein weniger wichtiges Element darstellte. Im späteren 2. Jahrhundert änderte sich die Gewichtung, als die Bühne erweitert und zusätzliche Sitzplätze in der Arena eingebaut wurden. Schliesslich wurde das Theater im 4. Jahrhundert von Grund auf erneuert und die Bühne noch stärker betont. Nichtsdestotrotz platzierte man in der orchestra einen Stein zum Anketten von Tieren für Tierkämpfe. Nach der Mitte des 4. Jahrhunderts wurde das Gebäude aufgegeben und als Schutthalde verwendet. Das klassische Theater scheint, wie auch die Spiele in den Amphitheatern, eine Form der Unterhaltung gewesen zu sein, die sich in Britannien kaum durchsetzen konnte.

Summary

The theatre-amphitheatre of Verulamium is one of only four theatres in Roman Britain. Discovered in 1847, it was the first Roman building for entertainment identified in the province. It was completely excavated by Dame Kathleen Kenyon in 1933–1934 and laid out as a public monument. The building was constructed as part of a temple complex in c. AD 155. In its first form the focus was on the arena, and the stage was a minor element. In the latter part of the 2nd century the emphasis changed, as the stage was extended and additional seating placed in the arena. Finally in the 4th century it was completely rebuilt further emphasising the stage, but incorporating a tethering stone in the orchestra for animal spectacles. After the mid-4th century the building fell into disrepair and was used as a rubbish dump. The classical theatre, like the spectacles of the amphitheatre, seems to have been a form of entertainment that achieved very little penetration within Britain.

Classical buildings for entertainment in Roman Britain are few and humble. The most numerous are the amphitheatres, of which 15 are known². Eight of these are located at some of the *civitas* capitals in the south and east of the country. Most began as timber structures with the arena walls and entrances later rebuilt in stone, but none had properly constructed timber or stone seating, and none had any form of outer wall³. These amphitheatres survive today as earthworks. There is evidence from several amphitheatres that their use was limited and intermittent, and that spectators stood on terraces, implying short performances or events. The native population seems to have had limited taste for arena entertainment⁴.

It is important to note that in Britain, the only amphitheatres with properly built outer walls are associated with in-

Résumé

Le théâtre-amphithéâtre de Verulamium est l'un des quatre théâtres britto-romains. Découvert en 1847, c'est le premier édifice romain voué au divertissement identifié dans la province. Il a été entièrement fouillé par Kathleen Kenyon en 1933–1934 et aménagé pour le public. L'édifice a été bâti comme élément d'un complexe religieux datant de 155 après J.-C. environ. Dans son premier état, l'élément central du théâtre était l'arène, alors que la scène n'était qu'un élément mineur. Vers la fin du II^e siècle, l'accent est mis sur la scène, qui subit une extension, et la mise en place de sièges supplémentaires dans l'arène. Finalement, au IV^e siècle, l'ensemble a été entièrement reconstruit, en soulignant encore davantage le rôle de la scène, mais en intégrant à l'orchestra une pierre à laquelle il était possible d'attacher des animaux destinés aux spectacles. Après la première moitié du IV^e siècle, l'édifice est tombé en désuétude et a servi de dépotoir. Le théâtre classique, tels que les spectacles des amphithéâtres, semble avoir été une forme de divertissement n'ayant que peu pénétré en Grande Bretagne.

Riassunto

Il teatro-anfiteatro di Verulamium è uno dei soli quattro teatri della Britannia romana. Scoperto nel 1847, esso fu il primo edificio di spettacolo romano ad essere identificato nella provincia. Venne interamente scavato da Dame Kathleen Kenyon negli anni 1933–1934 e reso accessibile al pubblico. L'edificio fu costruito attorno al 155 d. C. come parte di un complesso templare. Durante la sua prima fase il punto focale era l'arena mentre l'edificio scenico rivestiva un ruolo minore. Nel tardo II secolo si spostò l'enfasi: la scena venne ampliata e posti a sedere aggiuntivi furono installati nell'arena. Infine nel IV secolo il teatro venne completamente riedificato ponendo l'accento sull'edificio scenico ma incorporando pure una pietra nell'orchestra per incatenarvi gli animali durante i relativi spettacoli. Eccetto per la presenza di una fossa di scarico, l'edificio cadde in disuso dopo la metà del IV secolo. Il teatro classico, come gli spettacoli nell'anfiteatro, sembra essere stato una forma di intrattenimento che compenetrò solo molto modestamente la Britannia.

coming populations – the new foundation of *Londinium*/London (GB), an entirely Roman place⁵, and the legionary fortresses at *Deva*/Chester (GB) and *Isca Silurum*/Caerleon (GB). At London, the amphitheatre was initially built in timber, but only the arena wall and entrances were replaced in stone. The evidence suggests that the outer wall and seating remained of timber construction throughout the

1 Historic England, Fort Cumberland, Eastney, Portsmouth PO4 9LD, UK, Tony.Wilmott@HistoricEngland.org.uk

2 Wilmott 2008.

3 Except perhaps for *Calleva Atrebatum*/Silchester (GB) where the rear of the seating bank was revetted with laid turf work (Fulford 1989, 179–183).

4 Wilmott 2009, 194.

5 Creighton 2006, 93 ff.

lifetime of the facility⁶. Only the legionary amphitheatres were built in stone from the outset. The Caerleon amphitheatre had a single major structural phase with minor alterations internally throughout its lifetime⁷, while the Flavian first amphitheatre at Chester was demolished and rebuilt on a grand scale, probably in the first half of the second century, to become the most impressive such structure in the province⁸. The remaining four amphitheatres are attached to auxiliary forts and lead mining settlements administered by the military. These are very small, survive as earthworks, and were probably originally of timber construction like the auxiliary amphitheatre at *Quintana/Künzing*, Bavaria (D)⁹. Britain can boast only a single circus for chariot racing, situated at *Camulodunum/Colchester* (GB)¹⁰. Although glassware, pottery and some small objects of bronze and bone featuring arena scenes are not uncommon, depictions both of amphitheatre events and of chariot racing in mosaic and wall painting are extraordinarily few¹¹.

If evidence of these entertainment structures seems so limited, this is even more true of theatres in Roman Britain. There are precisely four; one in *Durovernum Cantiacorum/Canterbury* (GB), two in Colchester (one in the city and

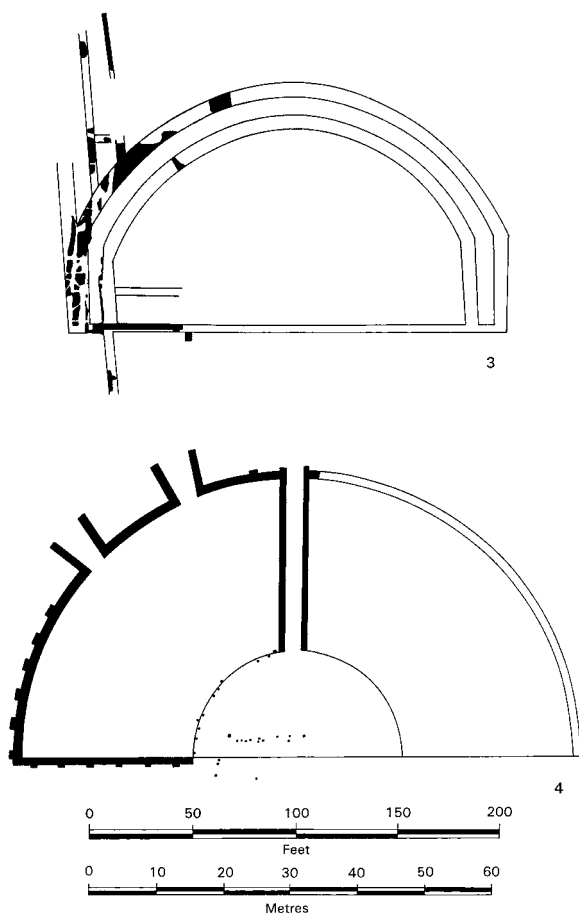


Fig. 1: Colchester (GB). Plans of the two theatres at Colchester. Top: within the Colonia, bottom: Gosbecks Farm.

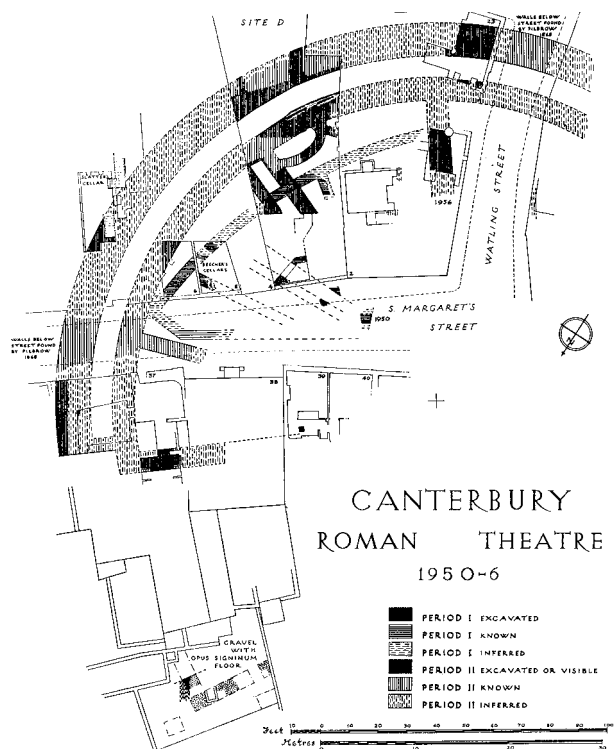


Fig. 2: Canterbury (GB). Plans of the two phases of the Canterbury theatre.

the other at the rural shrine of Gosbecks farm) and finally the subject of this paper, the theatre at *Verulamium/St Albans* (GB)¹². In addition to these, a theatre is indicated at *Petuarium/Brough-on-Humber*, East Yorkshire (GB), where the *aedile* Januarius dedicated a proscenium in AD 140–141¹³.

All of the British theatres are associated with religious precincts. The biggest is at Gosbecks farm outside Colchester (fig. 1). It was associated with a temple of Romano-Celtic form within a large porticoed enclosure. It dates to the early second century when it was constructed in timber. By the mid-second century the theatre had been rebuilt in stone, and it was demolished in about AD 200¹⁴. The site was the pre-Roman *oppidum* of *Camulodunum* and the complex may represent a tribal gathering place for the local tribe, the *Trinovantes*, outside the Roman *colonia*. Within

6 Bateman et al. 2008, 97 ff.

7 Wheeler/Wheeler 1928, 114 ff.

8 Wilmott/Garner (forthcoming); Wilmott et al. 2006.

9 Schmotz 2006.

10 Crummy 2008.

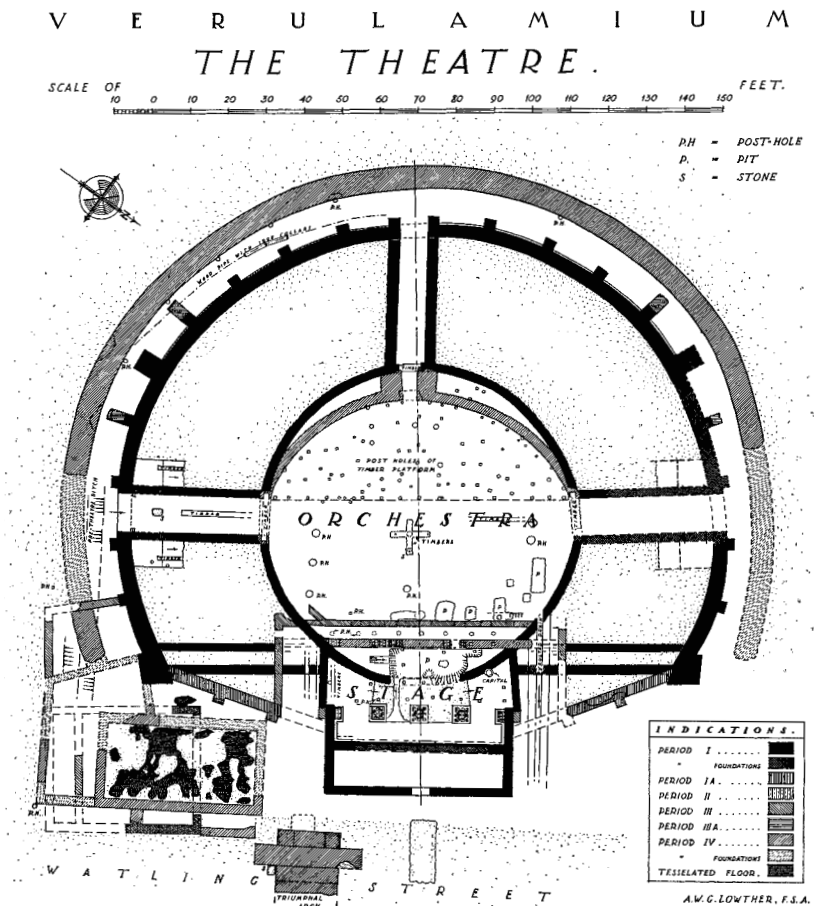
11 Wilmott 2008, 161 ff.

12 Wachter 1995; Niffeler 1988, 131 f.; 134 f.; 141 f.

13 Collingwood/Wright 1965, 707.

14 Dunnett 1971.

► Fig. 3: St Albans (GB). Multiphase plan of the Verulamium theatre excavation drawn by A. Lowther.



the *colonia* walls, the theatre (fig. 1) lay adjacent to the temple of the Divine Claudius. It is mentioned by Tacitus in his description of the Boudiccan revolt when it «echoed with shrieks»¹⁵. It was part of the imperial cult complex, comparable to *Lugdunum*/Lyon (F), and was therefore early in date. Its subsequent archaeological history is not well known. No amphitheatre has been identified in Colchester as yet, however a gladiator's helmet found at Hawkedon, Essex (GB) is thought to have been Boudiccan loot¹⁶. This, together with the presence of gladiatorial wall painting from the city¹⁷, may suggest that gladiatorial spectacles were enacted in the theatre.

At Canterbury (fig. 2), the theatre is part of a single building programme encapsulating the *forum*, *basilica*, and the Romano-Celtic temple enclosure with which the theatre is associated. There is now reason to believe that the earliest theatre, which was of Flavian date, was of mixed-edifice type, with an elliptical *arena/orchestra*. It was certainly reconstructed in the early third century, with two substantial curving stone walls flanking an ambulatory. Internal rounded buttresses were provided to counter the thrust of the piled seating bank material against the walls. The structure of the stage wall is not known, but the *orchestra* de-

scribes an area greater than a semi-circle – perhaps elements of dual function persisted despite the attempt to make the building more akin to classical theatres in form¹⁸.

The Verulamium theatre-amphitheatre

Roman *Verulamium* is today a green-field site. Its successor, the medieval town of St Albans was centred on the shrine of the Roman martyr, Alban, which was located in the extramural cemetery on the hill overlooking the site of the Roman town. The medieval cathedral of St Albans was built using *spolia* from the Roman city, and the progressive robbing of building material has levelled the site of the city which has long been under the plough.

15 «... consonuisse ululatus theatrum visamque speciem in aestuario Tamesae subversae coloniae» (Tac. Ann. 14,32).

16 Painter 1969.

17 Ling 1981.

18 Frere 1970.

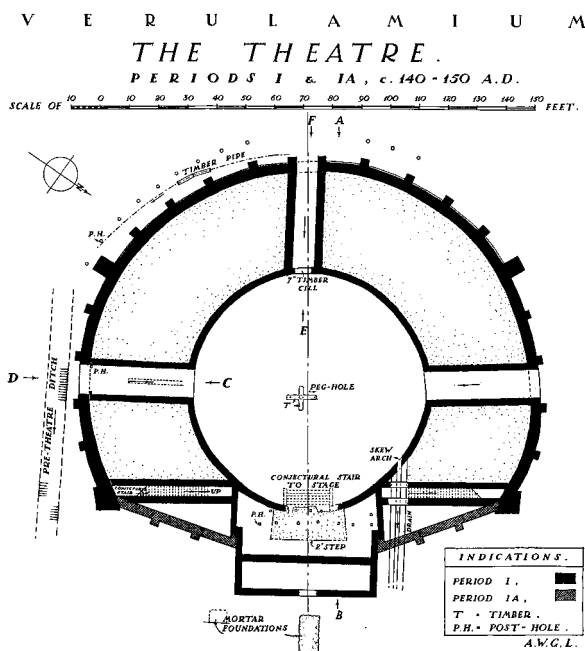


Fig. 4: St Albans (GB). Plan of the Period 1 Verulamium theatre.

It was ploughing that first revealed the Roman theatre in 1847, when a farmer found curving walls in his field. The find was reported in the press, and a drawing of the excavation was made. This was useful, as it delineated the trenches, showing that the excavators chased the walls, piling the soil on each side. They also made a *sondage* in the centre which was labelled «nothing found». The wall-chasing excavation was well published for its time by a gentleman named R. Grove Lowe¹⁹. He was embarrassed 20 years later when in the 1870 meeting of the Royal Archaeological Institute he conducted the participants to «the site of the sup-

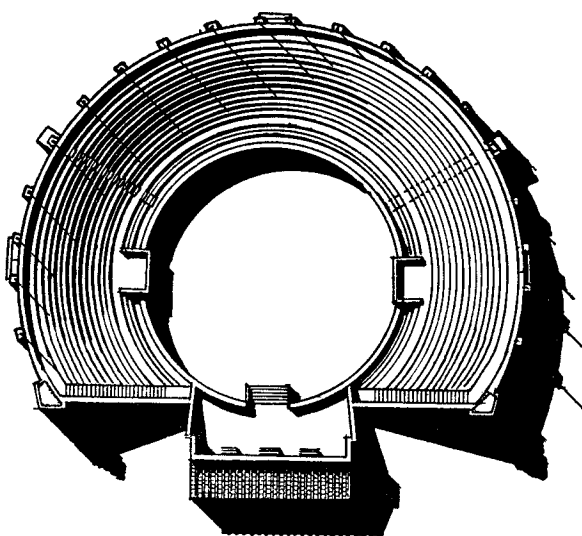


Fig. 5: St Albans (GB). Period 1 of the Verulamium theatre as reconstructed by A. Lowther.

posed Roman amphitheatre»; «[he] explained that he had been deceived by an extraordinary growth of mushrooms, which he had mistaken for the amphitheatre. He was very sorry to have misled them – he was not to have the honour of being the discoverer of both the theatre and the amphitheatre at Verulam»²⁰.

Major excavations in the twentieth century by such luminaries as Sir Mortimer Wheeler and Professor Sheppard Frere mean that the site of *Verulamium* is archaeologically fairly well known in terms both of its layout and its archaeological phasing and dating²¹. During 1933–1934 the *Verulamium* theatre was totally excavated by Dame Kathleen Kenyon²², better known for her work at Jericho and in the Middle East. The work was undertaken in order to consolidate and present the theatre as a public monument. It has remained so to the present, and has not changed since it was laid out to view in the 1930s. Grove Lowe had not differentiated periods, so Kenyon's work established the structural sequence and phasing for the building for the first time (fig. 3).

The theatre was one of several buildings constructed after a disastrous fire which destroyed a large part of the city ca. AD 155²³. It was located in *Insula* XVI to the north-west of the *forum*. A Romano-Celtic temple had been built in this *insula* before the end of the first century, possibly replacing an earlier temple destroyed in the Boudiccan revolt. The temple was centrally set within a *temenos* which was enclosed by a stone wall in the early second century. The *temenos* was entered via a centrally placed door in the north-east side²⁴. The north-west third of this long, narrow *insula* remained open space certainly from the time of the Boudiccan revolt until the temple was built²⁵. The theatre was clearly associated functionally with the temple. The rear of the auditorium was positioned opposite the gate into the *temenos*, with a space between the *temenos* wall and the theatre. This would have allowed people to leave the temple enclosure and go straight into the theatre auditorium. The back of the stage lay on the Watling Street frontage (fig. 3). A series of mortar pads on the road side may have been the foundations for an arcaded screen separating the theatre from the street²⁶.

In its first, Antonine, phase, the building seems to have served a dual function as a theatre-amphitheatre (fig. 4)²⁷.

- 19 Grove Lowe 1848.
- 20 JBAA 1869.
- 21 Wachter 1995, 214 ff.
- 22 Kenyon 1934.
- 23 Kenyon 1934, 221 f.; 241 f.
- 24 Lowther 1937, 28.
- 25 Frere 1983, 73.
- 26 Kenyon 1934, 228.
- 27 Kenyon 1934, 215 ff.

The *orchestra* was an uninterrupted circle, 24,34 m in diameter, far more like an amphitheatre arena. The first part to be built was an outer wall, 1,14 m wide at the foundation narrowing to 0,91 m above an offset course. As in most amphitheatres, the arena was hollowed out into the ground, the resulting spoil being dumped against the outer wall to form the basis of the *cavea*. The sunken edge of the arena and the piled spoil were then supported by a stone arena wall at least 1,22 m in height. The outer wall was supported with shallow buttresses 0,91 m wide set at regular 4 m intervals. On the two western quadrants of the building, two larger buttresses, 1,75 m wide, projecting 1,67 m from the face of the wall were symmetrically placed. These are interpreted as the supports for wooden external stairways, which were the only means by which the seating could be reached. Three entrances led into the arena, on the west, north, and south sides. The east side was occupied by the stage. The three entrances gave level access into the arena. The north and south entrances were wider (2,91 m) than that to the west (2,28 m). In the south entrance the side walls near the arena survived to a height of 1,98 m, but no springer for a vault was visible. This might indicate that the inner portion of the entrance passage was open, while the outer part was vaulted, however it seems more likely that the whole passage was vaulted with seating carried over it, as in the reconstruction by A. W. G. Lowther (fig. 5). The eastern ends of the outer wall, where the circuit was interrupted for the stage, were terminated with piers. These helped to support the end walls to the *cavea*, which converged on the stage. The stage structure was very simple. The curve of the arena wall was carried round the front of the stage, probably interrupted by a flight of steps linking it with the arena. The stage was 14,78 m wide at the front, and behind it was



Fig. 6: St Albans (GB). Fragment of painted architectural decoration from the Period 1 stage.

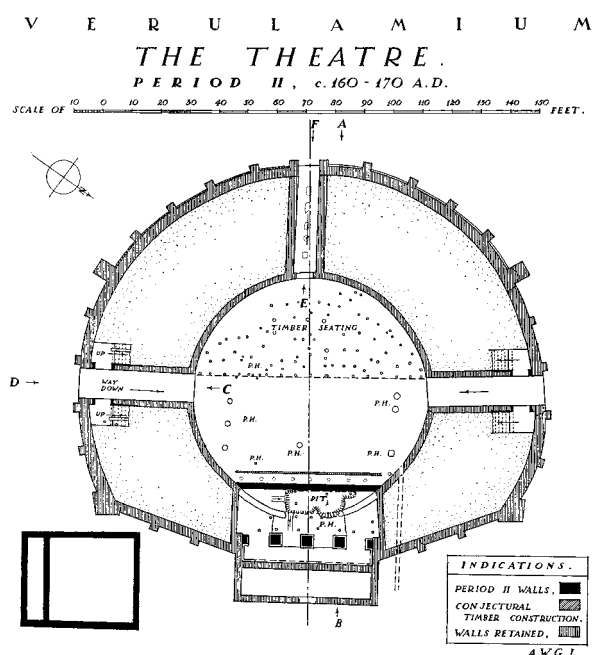


Fig. 7: St Albans (GB). Plan of Period 2 of the theatre, showing the post-holes for the timber seating occupying the former arena.

a small rectangular room. Post-holes suggest that the stage was floored in wood.

The layout of the theatre was such that the concentration of the spectators would have been on the arena, not the stage. Those seated in the eastern half of the building would have had either no view, or at best an impeded view of the stage. The focus of attention on the arena is confirmed by traces of arena furnishing. In the centre of the arena floor was a cruciform slot with arms 4,05 m long, 45,7 cm wide. In the centre was a deeper section. This seems to have been provision for a cruciform timber base plate with a central upright. There was evidence that the base-plate was pegged down. The excavator suggested that this could have been «a maypole, a gibbet, or post to which baited beasts could be chained»²⁸. Stone tethering blocks have been found in the amphitheatre at Chester and are depicted on the gladiator mosaic at Bignor, Sussex (GB)²⁹. A similar tethering stone has, significantly, been found in the *orchestra* of the Roman theatre at *Clunia Sulpicia*/Coruña del Conde in Spain³⁰.

Anthony Lowther, who worked with Dame Kathleen, and prepared the published plans attempted to interpret the theatre through factually based imagined vignettes of epi-

28 Kenyon 1934, 218.

29 Wilmott 2008, 142 pl. 22.

30 Tuset et al. 2009, 32.



◀ Fig. 8: St Albans (GB). Excavation photograph showing the post holes for the timber seating of Period 2, and also the cruciform slot for the arena furniture of Period 1 cut into the arena floor.

sodes in its history. Lowther stressed the amphitheatre function in his imagination. The first of these is the opening of the theatre. Stage performances are described, and *«eventually it comes to an end, to the relief of many, for whom the items now to follow are the only ones of interest. The wrestling, bear baiting, acrobatic feats and so forth are what they have come to see, and they have been full of impatience while all this «play-acting stuff» has been going on.»* A wild-beast show is then prefaced by a wrestling match between Progon «the Lion of Leptis» and Telchus «the Batavian Hercules»³¹.

Although the main emphasis might have been on arena events, the importance of the stage was emphasised by means of its decoration with painted architectural plasterwork (fig. 6).

During Period 2, beginning ca. AD 150–160, and most likely after the fire that swept through the town ca. AD 155 the emphasis completely changed³². The arena ceased to exist and the stage became the main focus (Figs. 7; 8). The western half of the former arena, behind the lateral entrances, was covered with timber-framed seating, while the stage was thrust forward, by constructing a wall between the ends of its side walls which was a chord of the former arena. The space between the front of the wooden seating and the stage now became an *orchestra* in the true sense of a classical theatre and was floored with a new mortar surface. In addition, 1,60 m inside the back wall of the stage three piers, 1,45 m square were built, flanked by two pilasters. These supported columns, probably 5,79 m high, surmounted by Corinthian capitals, one of which was recovered in the excavation (fig. 9). This was a version of the classic architectural *scaenae frons*. The stage was still of wood, and beneath it lay a drainage soakaway pit. The access pat-

tern was changed in the lateral entrances. The side walls of the passage were breached immediately inside the entrances, and lateral stairs were made leading up to the seats on either side. This plan remained in all essentials through Period 3 when the stage was rebuilt, thrust further forward, and improved in the early third century.

It has been suggested that the changes at this time may have been due to the erection of an amphitheatre proper³³. The account of the martyrdom of St Alban mentions an amphitheatre, locating it outside the city walls and across the river to the east of the town. If an amphitheatre existed here however, no trace has been found to date.

In the early fourth century a virtually total rebuild took place. A new outer wall was built, concentric with the first. The levels within the lateral entrances and the entrance opposite the stage were raised, and it is possible that the vaults were removed. This conclusion would, however, be inconsistent with the idea that the space between the two outer walls became a barrel-vaulted corridor. There are problems with this interpretation. Though the three entrances opened into the space between the walls, which would suggest a corridor, the presence of buttresses against the primary outer wall would block such a passage. It is possible that the buttresses were reduced to this height and floored over, but no evidence for this was recovered, and the published sections do not indicate this solution. It seems

31 Lowther 1935, 31.

32 Kenyon 1934, 222 ff.; 228.

33 Brannigan 1987, 77.

► Fig. 9: St Albans (GB). View of the stage of the theatre as it is currently displayed.



more likely that, as at Chester's amphitheatre, the first theatre was buried within its successor, though this would beg the question as to how the seating was actually accessed.

The Kenyon multiphase plan (fig. 3) shows that the ca. AD 300 rebuild further emphasised the theatre use of the building. The arena wall was brought in and the wall opposite the stage was flattened to allow better viewing of the stage which was again brought forward. However, the dual purpose plan of the first period may have been reasserted, as a stone, with an iron pin secured into the centre with lead, was found in the *orchestra*³⁴. This would have replaced the timber arena apparatus of the first period, and again calls to mind the tethering stones at Chester and *Clunia*. The rebuild included a monumental arch built over Watling Street between the theatre and the temple precinct – the new phase was clearly conceived on a monumental scale. Despite the monumentality, this period did not last long. The latest laid surface within the portico of the building was dated to the mid-fourth century. After this, the building fell into disrepair and was used as a rubbish dump.

It is difficult to discuss function when it comes to this building beyond the self-evident fact that it was used for both theatrical and amphitheatrical performance, with a variation in emphasis through time. The term «Gallo-Roman theatre» was used by Kenyon, recognising the presence of many structures of this type in Gaul³⁵. There is a clear association with a temple precinct, as is the case in the other three British theatres. Unfortunately, the dedication of the temple is not known, and all that can be said is that the theatre served as part of the temple precinct, with events held there probably associated with religious practice. The concentration of these buildings in the south-east suggests that they were a form imported from Gaul which did not penetrate deeply into Roman Britain.

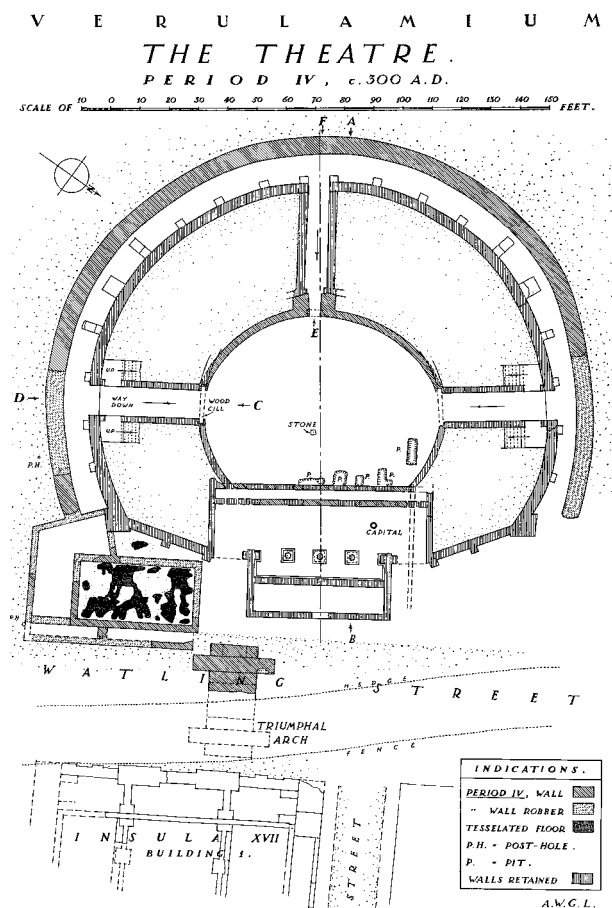


Fig. 10: St Albans (GB). Plan of the theatre in Period 4. Note the «stone» in the centre of the orchestra.

34 Kenyon 1934, 234.

35 Kenyon 1934, 242 ff.

References

- Bateman et al. 2008:* N. Bateman/C. Cowan/R. Wroe-Brown, London's Roman Amphitheatre: Guildhall Yard, City of London. MoLAS 35 (London 2008).
- Brannigan 1987:* K. Brannigan, The Catuvellauni (Stroud 1987).
- Collingwood/Wright 1965:* R. G. Collingwood/R. P. Wright, Inscriptions on Stone. The Roman Inscriptions of Britain 1 (Oxford/Stroud 1965).
- Creighton 2006:* J. Creighton, Britannia: The Creation of a Roman Province (London 2006).
- Crummy 2008:* P. Crummy, The Roman Circus at Colchester. Britannia 39, 2008, 15–31.
- Dunnett 1971:* R. Dunnett, The Excavation of the Roman Theatre at Gosbecks. Britannia 2, 1971, 27–47.
- Frere 1970:* S. S. Frere, The Roman Theatre at Canterbury. Britannia 1, 1970, 83–113.
- Frere 1983:* S. S. Frere, Verulamium Excavations II. Reports Research Committee Soc. Ant. London 41 (London 1983).
- Fulford 1989:* M. Fulford, The Silchester Amphitheatre; Excavations of 1979–85. Britannia Monogr. Ser. 10 (London 1989).
- Grove Lowe 1848:* R. Grove Lowe, A Description of the Roman Theatre at Verulamium (St Albans 1848).
- JBAA 1869:* Proceedings of the Congress. Jour. Brit. Archaeol. Assoc. 25, 1869, 106–108.
- Kenyon 1934:* K. M. Kenyon, The Roman Theatre at Verulamium, St Albans. Archaeologia 84, 1934, 213–261.
- Ling 1981:* R. Ling, The Wall Plaster from Balkerne Lane. In: P. Crummy (with contr. from H. Brooks et al.), Excavations at Lion Walk, Balkerne Lane and Middleborough, Colchester, Essex. Colchester Arch. Report 3 (Colchester 1981) 146–153.
- Lowther 1935:* A. W. G. Lowther, The Roman Theatre of Verulamium (St Albans 1935).
- Lowther 1937:* A. W. G. Lowther, Report on Excavations at Verulamium in 1934. Ant. Jour. 17, 1937, 28–55.
- Lowther 1953:* A. W. G. Lowther, The Roman Theatre of Verulamium (St Albans 1953).
- Niffeler 1988:* U. Niffeler, Römisches Lenzburg. Vicus und Theater. Veröff. Ges. Pro Vindonissa 8 (Brugg 1988).
- Painter 1969:* K. S. Painter, A Roman Bronze Helmet from Hawkedon, Suffolk. Brit. Mus. Quarterly 33, 1969, 121–130.
- Schmoltz 2006:* K. Schmoltz, Das hölzerne Amphitheater von Künzing, Lkr. Deggendorf. Kenntnisstand und erste Rekonstruktionsansätze nach Abschluss der Geländearbeiten im Jahr 2004. In: K. Schmoltz (Hrsg.), Vorträge des 24. Niederbayerischen Archäologentages (Deggendorf 2006) 95–118.
- Tuset et al. 2009:* F. Tuset/M. A. de la Iglesia/M. Elkin, Clunia: Roman Failure, Archaeological Marvel. Current World Archaeology 32, 2009, 18–25.
- Wacher 1995:* J. Wacher, The Towns of Roman Britain (London 1995²).
- Wheeler/Wheeler 1928:* R. E. M. Wheeler/T. V. Wheeler, The Roman Amphitheatre at Caerleon, Monmouthshire. Archaeologia 28, 1928, 111–218.
- Wilmott 2008:* T. Wilmott, The Roman Amphitheatre in Britain (Stroud 2008).
- Wilmott 2009:* T. Wilmott, Function and Community: Some Insights into the Amphitheatres of Roman Britain. In: T. Wilmott (ed.), Roman Amphitheatres and Spectacula: A 21st-Century Perspective. BAR Internat. Ser. 1946 (Oxford 2009) 141–155.
- Wilmott/Garner (forthcoming):* T. Wilmott/D. Garner, The Chester Amphitheatre Project 2004–2006: Vol. 1: The Prehistoric Landscape and the Roman Amphitheatre (forthcoming).
- Wilmott et al. 2006:* T. Wilmott/D. Garner/S. Ainsworth, The Roman Amphitheatre at Chester; an Interim Account. English Heritage Hist. Rev. 1, 2006, 7–23.

Credit of illustrations

- Fig. 1:*
From Wacher 1995, 58 fig. 21.
- Fig. 2:*
Chris Evans, after Frere 1970, 88 fig. 3.
- Fig. 3:*
From Kenyon 1934, pl. lxxvii.
- Fig. 4:*
Chris Evans, after Kenyon 1934, pl. lxxviii.
- Fig. 5:*
From Lowther 1953, 6.
- Fig. 6:*
From Kenyon 1934, pl. lxxvii.
- Fig. 7:*
From Kenyon 1934, pl. lxxix.
- Fig. 8:*
From Kenyon 1934, pl. lxi, fig. 2.
- Fig. 9:*
Photo Tony Wilmott.
- Fig. 10:*
From Kenyon 1934, pl. lxxi.

Das Theater als Ort für Menschen und Götter – eine Synthese

Thomas Hufschmid¹ und Thomas Späth²

Theater und Heiligtum – Theater im Heiligtum

Szenische Theater und Amphitheater wurden in der einschlägigen Literatur oft als reine «Vergnügungsbauten» dargestellt, in denen Spiele ausschliesslich zur Unterhaltung und Zerstreuung der Bevölkerung stattgefunden hätten. Dieser Deutung steht der – schon längst bekannte – enge Zusammenhang von Theaterbauten und Heiligtümern in der römischen Kultur entgegen: Zahlreiche literarische und epigraphische Quellen und vor allem auch urbanistisch-architektonische Befunde zeigen, wie eng Tempel und Theater miteinander verknüpft waren. Speziell aus den nordwestlichen Provinzen des Imperiums sind diverse Baukomplexe bekannt, in denen Theater/Amphitheater und Tempelanlagen innerhalb monumentaler Sakralkomplexe eine enge Verbindung eingingen³. Zudem haben im genannten Gebiet die Theaterbauten, welche diesen Monumentalanlagen angefügt sind, zumeist die Form des sogenannten «gallo-römischen» Typus, der aufgrund seiner architektonischen

Besonderheiten schlecht für klassische Bühnenaufführungen geeignet war⁴. Seit Jahrzehnten beschäftigt daher die wiederkehrende Frage die Forschung, wie und wofür die «gallo-römischen» Theater eigentlich primär genutzt wurden, wobei verschiedene, auf provinzieller Ebene anzusiedelnde Monumentalkomplexe offensichtlich eine Verbindung mit dem Kaiserkult nahe legen.

Das Forschungsprojekt zu den römischen Theaterbauten im Stadtzentrum von *Augusta Raurica* ermöglichte es, die Bedeutung und die Nutzung solcher Monumentalkomplexe auf der Basis von konkreten Befunden vertiefter zu untersuchen⁵. Innerhalb des reichen Korpus der «gallo-römischen» Theater bilden die Augster Bauten (in der Regel vereinfachend als «römisches Theater von *Augusta Raurica*» bezeichnet) seit jeher einen glücklichen Sonderfall, da hier eine singuläre Überlagerung mehrerer unterschiedlicher «gallo-römischer» Theatertypen in Verbindung mit

1 Responsable des monuments, Site et musée romains Avenches (CH); Forschungsprojekt Römisches Theater Augst (CH); thomas.hufschmid@vd.ch; thomas.hufschmid@bluewin.ch

2 Dozent für Antike Kulturen und Antikekonstruktion an der Universität Bern; thomas.spaeth@cgs.unibe.ch

3 Beitrag von I. Nielsen in diesem Band, S. 81 ff.

4 Jean-Yves Marc hat unlängst in einem fundierten Artikel zurecht auf die historische Problematik des Begriffs «gallo-romain» (und folgerichtig dann auch die im Deutschen und Englischen verwendeten Ausdrücke «gallo-römisch» und «gallo-roman») hingewiesen. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts als Produkt einer patriotisch-nationalistischen Weltanschauung und als Abgrenzung zu einer lateinischen und germanischen «Kulturzugehörigkeit» entstanden, wurzeln der Ausdruck und vor allem auch die damit zusammenhängende Vereinnahmung der Gallier als französische Ahnen in einem politisch-ideologischen Umfeld, das stark den Vorstellungen von Volksgeist und Nationalismus verpflichtet ist (Marc 2014, 29 ff.).

Wir schlagen dennoch vor, an diesem wissenschaftlich etablierten Begriff festzuhalten und verwenden ihn zwischen Anführungszeichen, mit denen wir uns vom nationalistischen Ballast seiner Entstehung distanzieren; unter «gallo-römisch» sei im Folgenden eine territorial-geografische Bezeichnung verstanden, die regional-römische Erscheinungen innerhalb eines bestimmten Gebiets, das deutlich über Frankreich hinaus reicht, in einer einfachen Begrifflichkeit zusammenfasst.

Jean-Yves Marc Ruf nach einer generellen *römischen Archäologie*, die von der Küste Nordafrikas bis zum Hadrianswall und von Lusitanien bis zur Oasenstadt Palmyra reicht (Marc 2014, 42 f.), unterstützen wir vollumfänglich. Gleichzeitig halten wir jedoch an der Bedeutung geografisch, klimatisch und politisch bedingter Regionalitäten fest, die aufgrund konstanter Kulturtransfer-Prozesse zur Erscheinung hybrider «lokal-römischer» Ausprägungen geführt hat. Diese regionalen Entwicklungen römischer Kultur, wie beispielsweise diejenige von Palmyra oder der Nabatäer, brauchen aber eine Benennung und in diesem Sinne legitimiert sich u. E. für die in diesem Band behandelten Fragen der Begriff «gallo-römisch» und im Besonderen der Terminus des «gallo-römischen» Theaters. – Als erhellende deutschsprachige Ergänzung zu J.-Y. Marc flamme dem Credo ist in jedem Fall Tilmann Becherts Einleitung zu seinem zusammenfassenden Werk über die römischen Provinzen zu empfehlen (Bechert 1999, 5 ff.). Die Lektüre macht rasch deutlich, dass die bei Marc 2014 geschilderten Probleme nicht nur die französische Archäologiegeschichte widerspiegeln. Auch Hans Ulrich Nubers Beitrag im «Neuen Pauly» verdeutlicht, dass die von J.-Y. Marc geschilderte Situation über die Grenzen der Grande Nation hinausreicht, auch wenn hier die «Provinzialrömische Archäologie» just in der von J.-Y. Marc und T. Bechert zu Recht kritisierten engen (auf die nordwestlichen Provinzen beschränkten) Auslegung vorgestellt wird (Nuber 2002).

5 Ansätze dazu finden sich verschiedentlich bereits in Publikationen, die sich mit dem Kaiserkult auseinandersetzen, vgl. etwa Étienne 1985; Van Andringa 2002, 71 ff.; 87 ff. Zusammenfassend zu Augst: Hufschmid 2009, 177 ff.

einem axial ausgerichteten Podiumtempel vorliegt⁶. Die Untersuchungen der letzten Jahre haben deutlich gezeigt, dass die Theaterbauten einen integralen Teil des aufgrund von Parallelen dem regionalen Kaiserkult zugewiesenen Heiligtums von Augst-Schönbühl darstellten⁷. Während der rund 200-jährigen Nutzungszeit des Heiligtums kam es zur mehrfachen Erneuerung der Theaterbauten, in deren Rahmen meist auch ein Bautypen- und, soweit die heutigen Kenntnisse der Architektur dies erschliessen lassen, ein Nutzungswechsel stattfand. Welche Rolle spielten in diesem Zusammenhang aber die Theater bei der Nutzung des Heiligtums?

Im Rahmen des Kolloquiums erfolgte der Versuch, die Nutzung und Funktion der aus Sakralbauten und Theatern bestehenden Monumentalkomplexe genauer einzukreisen, die regionalen Ausprägungen der Architektur zu erfassen und mögliche Erklärungsmuster zu diskutieren. Ein Vergleich mit anderen Bauwerken und die Erarbeitung von Modellen, wie sich kultische und politisch-religiöse Handlungen mit direktem Einbezug von Theaterbauten abgespielt haben könnten, dienten dabei als Werkzeug, um sich den definierten Fragen anzunähern. Die Ergebnisse der Abschlussdebatte des Kolloquiums, die wir im Folgenden vorlegen, führten zu ersten Antworten und auch zur Formulierung zukünftiger Forschungsschwerpunkte im Bereich der Theaterbauten in den nordwestlichen Provinzen des römischen Reichs.

Grundlegende Überlegungen zur Verbindung von Theater und Heiligtum

Die Anbindung der Spiele an die göttliche Sphäre besass in der römischen Kultur eine weit zurückreichende Tradition und bereits Livius betont in Zusammenhang mit den *ludi*, dass es sich um einen «*coetus hominum et deorum*» handelt⁸, also eine Art Zusammenkunft zwischen den Menschen und den Göttern. Im Prinzipat wurde diese Beziehung im Rahmen des Kaiserkults weiterentwickelt, indem der *princeps*, als Nachfahre vergöttlichter Kaiser, eine Mittlerfunktion zwischen der menschlichen und der göttlichen Sphäre einnahm, wobei er erst postum über die Apotheose tatsächlich in den göttlichen Bereich aufstieg. Im Kontext mit den Spielen wird diese Hierarchie durch eine Stelle bei Sueton deutlich illustriert, wo in Zusammenhang mit Domitians Einführung des *certamen capitolinum* berichtet wird, dass der Kaiser eine Krone mit Darstellung der Kapitolini-schen Trias trug, während auf den Kronen der anwesenden Priester nebst Bildern von Jupiter, Juno und Minerva auch ein Bildnis des Herrschers prangte⁹.

Was bei Livius und Sueton deutlich anklingt, ist mittlerweile in der Forschung unbestritten: Die Spiele und damit auch die dazugehörenden Bauwerke (Theater, Amphitheater, Circus) sind meist auf die eine oder andere Weise

mit religiösen oder kultischen Aktivitäten gekoppelt. Die für die römische Antike kennzeichnende enge Verknüpfung von *ritus*, *spectacula* und *religio* hat auch dazu geführt, dass in gewissen Fällen für die Abhaltung von Spielen die Existenz eigentlicher «Kulttheater» postuliert wurde¹⁰; darauf wird noch zurückzukommen sein. Fest steht in jedem Fall, dass so gut wie alle Theater eine «religiöse Grundausstattung» in vielfältiger Form aufweisen¹¹. Oft finden sich mit Altären und Statuen ausgestattete Nischen, in der *orchestra* positionierte Altäre und üppig dekorierte Bühnenfassaden. Aber auch die Zahl der Bauten, in deren *summa cavea* ein kleines Heiligtum (*sacellum*) nach dem Vorbild des Pompeiustheaters eingefügt war, erweitert sich dank neuen Architekturstudien stetig. Hinzu kommt das Wissen um eine Vielzahl von Götterbildern, die im Theater selbst oder im Gelände um das Theater (und innerhalb des Heiligtums) fest installiert waren oder als transportable Version in Form von Edelmetallbüsten existiert haben. Bedingt durch das wertvolle Material, aus dem Letztere gefertigt waren, bleibt das Korpus an Funden von transportablen *imagines* sehr beschränkt. Allerdings offenbart sich dank zunehmendem Interesse am Thema ihre offensichtlich recht häufige Existenz immer öfter auch in Bild- und Schriftquellen¹².

Vor dem Hintergrund dieser aktuellen Forschungslage muss festgestellt werden, dass jegliche nutzungsorientierte Theaterstudie, die den Aspekt des Kultes nicht mitberücksichtigt, am Kern des Themas vorbeiführt. Die im Rahmen des Kolloquiums behandelten Monumentalkomplexe zwingen uns also zu einem Wechsel der Optik, da Theaterbauten, die als Element von grösseren Sakralkomplexen entstanden sind, zwingend mit ihrem baulichen Umfeld in einem funktionalen Kontext stehen müssen. Diese Erkenntnis hat in der Archäologie und Althistorie in jüngerer Zeit dazu geführt, dass das Forschungsinteresse sich zunehmend auch auf räumliche Dispositive und funktionale Aspekte konzentriert¹³. Wer die Interaktion der verschiedenen Bauwer-

6 Beitrag von Th. Hufschmid in diesem Band, S. 175 ff.

7 Hufschmid 2009, 175 ff.

8 Liv. 2,37,9; vgl. dazu auch Scheid 1998, 91.

9 Suet. Dom. 4; vgl. zu den beiden genannten Textstellen ausserdem auch den Beitrag von J.-P. Thuillier in diesem Band, S. 13 ff.

10 Schleiermacher 1966; vgl. auch den Beitrag von I. Nielsen in diesem Band, S. 81 ff.

11 Beiträge von D. L. Bomgardner und M. E. Fuchs in diesem Band, S. 63 ff.; 141 ff. sowie Rosso 2009; Ramallo Asensio 2009.

12 Vgl. die Wandmalerei in der Kryptoportikus der Villa von Meikirch/CH (Fuchs et al. 2004, 100 ff.), die Darstellung auf einem Tongefäss aus Sens-du-Nord (F) (Van Andringa 2000) oder die überlieferten Dekrete von *Gytheion*/Gythio (GR) und Ephesos (TR) (Fishwick 1991, 552; Price 1984, 189), ausserdem auch die Beiträge von M. Cavalieri, Th. Hufschmid und S. Blin/J.-Y. Marc in diesem Band, S. 49 ff.; 175 ff.; 205 ff.

13 Beiträge von F. Dumasy, Ph. Bridel, Th. Hufschmid und P. Henrich in diesem Band, S. 117 ff.; 157 ff.; 175 ff.; 219 ff.

ke innerhalb eines Heiligtums verstehen will, muss sich auch mit den Riten und den kultischen Abläufen sowie den damit einhergehenden Wegführungen und Parours im Inneren des Sakralkomplexes auseinandersetzen. Angesichts der diesbezüglich meist dünnen Quellenlage und der Situation, dass die baulichen Befunde oft nicht mehr ausreichend erhalten sind, mag dabei vieles hypothetisch bleiben; für ein besseres Verständnis der antiken Praktiken sind solche Modelle allen Risiken zum Trotz aber unerlässlich.

Fazit der Schlussdiskussion

Die Schlussdiskussion der Tagungsbeiträge liess fünf Aspekte erkennen, die als zentrale und verbindende Elemente der im vorliegenden Band präsentierten Einzelstudien gelten können.

Aspekt 1 – das «Kulttheater» existiert nicht

Angesichts der engen Verbindung der Theater mit den Heiligtümern stellt sich die Frage, ob es in diesem Zusammenhang spezifische «Kulttheater» gegeben hat, die ausschliesslich für religiös motivierte Veranstaltungen verwendet wurden. Verschiedene Autorinnen und Autoren haben ein derartiges Konzept immer wieder bejaht und eine Unterscheidung zwischen profanen und religiösen Spielen postuliert. Die Vorträge und Diskussionen haben deutlich gezeigt, dass die Vorstellung eines ausschliesslich dem Kult vorbehaltenen Theaters einer Überprüfung nicht standhält. Die Begründung hierfür hat Wolfgang Spickermann in der Schlussdiskussion in einem pointierten Satz zusammengefasst: «Es gab keine Kulttheater, weil es keine profanen Theater gab!». Das Theater nur in religiösem Kontext funktionieren konnte, was in den Beiträgen dieses Bandes klar zum Ausdruck kommt, muss es immer an kultische Aktivitäten gebunden gewesen sein¹⁴. Deshalb erübrigt sich die Frage nach einem spezifisch für den Kult errichteten Theatertyp. Autorinnen und Autoren, die den Begriff des «Kulttheaters» prägten, verfolgten das aner kennenswerte Ziel zu zeigen, dass es sich um ein Bauwerk handle, in dem Inszenierungen mit starkem religiösem Kontext stattgefunden hätten¹⁵. Beim heutigen Erkenntnisstand lässt sich jedoch feststellen, dass die damit implizierte Trennung der Bauten und ihrer Verwendung in «profan» und «kultisch» – letztlich zwei Begriffe, die einem Kulturverständnis des 19. Jahrhunderts entliehen sind – für die Antike nicht zutrifft. Auf einen einfachen Nenner gebracht, kann man für die römische Zeit postulieren: «Theater war Religion, war Politik»¹⁶.

Auf die Architektur bezogen liesse sich dann festhalten, dass das Theater ohne Heiligtum eigentlich nicht funktionieren konnte, ohne dass aber daraus der Umkehrschluss abzuleiten wäre, dass in einem Heiligtum zwingend auch

ein Theater vorhanden sein musste. In gewissem Sinn kann der Theaterbau innerhalb eines Monumentalkomplexes als Teil der gebauten Infrastruktur betrachtet werden, die zum Funktionieren der gewünschten Kultabläufe beitrug; eine solche Aufgabe besaßen auch andere Bestandteile eines Heiligtums, wie zum Beispiel Plätze für Opferriten, gesonderte Räume für spezielle Kulthandlungen oder Portiken, aber auch «profanere» Zonen wie Küchen oder Dienst- und Lagerräume¹⁷. Für den gemeinsam zelebrierten Kult und den Dienst an den Gottheiten hatten letztlich alle diese Einrichtungen eine Bedeutung, unabhängig davon, ob sie als Ort des Kultes selbst oder für dessen Vorbereitung dienten. In dem Sinn kann also das Theater als ein Element der «Infrastruktur» eines Heiligtums oder der sakralen Topografie einer Stadt gesehen werden. Diese Sichtweise spiegelt sich auch in einer semantischen Annäherung an den Begriff «*theatrum*», der dem griechischen *θέατρον*, also dem «Ort zum Zuschauen», entlehnt ist. Strukturell (aber eben nicht semantisch) entspricht das *theatron* somit dem lateinischen Begriff *cavea*, der ebenfalls die Zone der Sitz- (und Steh-)Plätze bezeichnete, von der aus einer Aktivität beigewohnt wurde¹⁸. Die Bezeichnung *theatrum/theatron* als *pars pro toto* ist also erst sekundär entstanden. Unter dem Aspekt dieser Herleitung wird man dann auch andere Sitzstufenkonstruktionen in Heiligtümern, die dazu dienten, ein Publikum aufzunehmen, konsequenterweise als *theatrum/theatron* bezeichnen müssen. Mit dem Cignoniertempel von *Aventicum*/Avenches (CH) und dem Merkurtempel vom Puy-de-Dôme (F) liegen im vom Kolloquium abgedeckten Gebiet denn auch zwei Orte vor, wo genau solche Dispositive innerhalb von Tempelanlagen gefunden und bei ihrer Bearbeitung auch im oben genannten Sinn interpretiert wurden¹⁹.

14 Beitrag von W. Spickermann in diesem Band, S. 37 ff.

15 Beitrag von I. Nielsen in diesem Band, S. 81 ff.

16 Vgl. dazu zusammenfassend Hufschmid 2011, 270 ff.; Hufschmid 2009, 266 ff. (dort mit stärkerem Fokus auf die Amphitheater und ihre Spiele).

17 Beitrag von S. Blin/J.-Y. Marc in diesem Band, S. 205 ff.

18 Streng genommen wäre zu überprüfen, inwiefern in gewissen Fällen nicht auch die Portikus ein *theatron* darstellte, da es sich auch hier oft um einen Ort handelte, von dem aus kultischen Handlungen beigewohnt wurde. Eine solche Lesung lässt sich u. E. für den Cignoniertempel von *Aventicum* sehr gut aufzeigen, wo die den Hof begrenzenden Sitzstufen (das *theatron*) direkt in die dahinterliegende Pi-förmige Portikus übergingen (Bridel 1982, 44 f.; vgl. auch den Beitrag von Ph. Bridel in diesem Band, S. 157 ff.). Allerdings ist auch ersichtlich, dass die Portiken je nach Zeitpunkt im kultischen Ablauf durchaus noch andere Aufgaben übernahmen und somit als hochgradig multifunktionales Element innerhalb des Heiligtums dienten.

19 Bridel 1982, 44 f.; 155; Tardy 2009, 183 ff.; vgl. auch den Beitrag von Ph. Bridel in diesem Band, S. 157 ff.

Aspekt 2 – Kaiserkult: Das Theater als Instrument imperialer «Propaganda»?

Im Laufe des Kolloquiums hatte sich die Verbindung von Theater und Kaiserkult als sehr starke Hypothese abgezeichnet und in mehreren der vorliegenden Beiträge wird dieser enge Bezug pointiert herausgestrichen²⁰. Dennoch machen einige der Autorinnen und Autoren dieses Bandes darauf aufmerksam, dass man sich die Frage nach der Natur dieser Verbindung immer wieder stellen muss. Eine erste Schwierigkeit zeigt sich darin, dass unser Wissen zu den Prozessionen und den dabei mitgetragenen Kaiserbildnissen (*imagines/eikones*) auf einigen wenigen Textquellen beruht – allen voran dem Dekret von *Gytheion*/Gythio (GR) –, die allesamt aus dem hellenistisch geprägten Osten des Reichs stammen. Zudem ist der Einwand, dass bis jetzt nirgends Kaiserbüsten *in situ* im Theater gefunden wurden, durchaus stichhaltig und wirft die Frage auf, inwiefern die Verhältnisse im Osten auch auf den Westen des Reichs übertragen werden dürfen. Daher ist die Annahme, dass *imagines* wie die in Avenches gefundene, Mark Aurel zugeschriebene Goldbüste bei Prozessionen vom Tempel zum Theater getragen wurden, als theoretische, im Feld nicht nachgewiesene Erkenntnis zu betrachten²¹.

Andererseits ist aber festzuhalten, dass es durchaus verschiedene Bildquellen aus den westlichen Provinzen gibt, welche die Verwendung von (Kaiser-)Büsten im Kult und bei Prozessionen illustrieren²². Ausserdem sprechen die archäologischen und architektonischen Befunde in vielen Fällen eine recht klare Sprache, so etwa in den viel zitierten Beispielen von *Augusta Raurica* und *Aventicum*, wo die Axialitätsbezüge zwischen Theater und (zugegeben mutmasslichen) Kaiserkult-Tempeln evident sind²³. Gerade angesichts dieser beiden Beispiele drängt sich somit die Frage auf, ob ein solches Dispositiv etwas Regionaltypisches war, das sich auf die gallischen und germanischen Provinzen beschränkte. Einer solchen Sichtweise widersprechen klar die architektonischen Befunde aus dem westlichen Mittelmeerraum, wie sie teilweise bereits von John Arthur Hanson zusammengetragen wurden²⁴. In diesem Sinne wies David L. Bomgardner in der Diskussion auch auf die Situation im Theater von *Lepcis Magna*/Lebda (LY) hin, wo fast die Hälfte aller gefundenen Inschriften den Kaiserkult oder einen anderen imperialen Kontext betreffen, was die Aussage nahe legt, dass «the theatre of Lepcis Magna was absolutely saturated with imperial cult»²⁵.

Speziell ist die Situation in Britannien, wo nur wenige szenische Theater bekannt sind²⁶. Von den fünf mehr oder weniger klar nachgewiesenen Theatern steht dasjenige von Colchester (GB) eindeutig mit dem Tempel des Divus Claudius in Verbindung, während die Befundsituation für die übrigen vier Bauten leider keine klaren Aussagen zulässt. Bemerkenswert ist jedoch, dass sich die römischen Theater Britanniens allesamt im Süden und Südosten Grossbritanniens und in gewissem Sinne «in der Nähe Galliens» befinden. Das auffällige (bisherige?) Fehlen von Theatern weiter

nördlich mit einer Renitenz gegenüber dem Kaiserkult zu erklären, wäre kaum statthaft. Allerdings fällt auf, dass in dieser Zone eine stärkere militärische Präsenz bestand und Amphitheater den szenischen Theatern bevorzugt wurden, eine Situation, die Peter Henrich auch für die Militärlager am Limes erwähnt, in denen zweifellos regelmässig kultische Handlungen für den Kaiser vollzogen wurden. Aufgrund dieser Feststellung ist man geneigt, die Verbindung von Bühnentheater und Heiligtum als typisches Element *ziviler* Siedlungen zu betrachten.

Die festgestellte Heterogenität ermahnt also zu einer Differenzierung, die sich allein schon aus dem Charakter des Kaiserkults selbst ergibt. Auch wenn der Kaiser bestrebt war, die kultischen Aktivitäten zu kontrollieren, konnte der Kaiserkult im polytheistischen Gefüge römischer Kultpraktiken nie als vereinheitlichte und zentral verordnete «Staatsreligion» funktionieren. Vielmehr ging es um lokale Interpretationen eines Kultes, der den Anspruch hatte, das ganze Reich einzubeziehen. In diesem Sinne wäre auch kritisch zu fragen, ob es sich beim Kaiserkult effektiv um ein Phänomen handelt, das mit dem anachronistischen Begriff der «imperialen Propaganda» erfasst werden kann.

Aspekt 3 – die Multifunktionalität der Theaterbauten

In den Beiträgen dieses Bandes zeichnet sich eine breite Palette von Funktionen ab, welche die Theater in römischer Zeit erfüllten. Im Vordergrund steht sicher der erwähnte, auf monumentale Bauten angewiesene Kaiserkult. Da aber Kaiserkult oft im Zusammenhang mit der Verehrung anderer Gottheiten stattfand, wurde das Theater auch in weitere Kulthandlungen eingebunden. Aufgrund der bekannten Festkalender darf man wohl von verschiedenen

20 Beiträge von W. Spickermann, M. Cavalieri, D. L. Bomgardner, Th. Hufschmid und S. Blin/J.-Y. Marc in diesem Band, S. 37 ff.; 49 ff.; 63 ff.; 175 ff.; 205 ff.

21 Beiträge von M. Cavalieri und F. Ferreira in diesem Band, S. 47 ff.; 129 ff.

22 So z. B. eine Wandmalereizene mit Prozessionsdarstellung aus Ostia (I) (heute im Museo Pio Clementino, Vaticano), eine gemalte Wanddekoration aus der Villa von Meikirch (CH) (Fuchs et al. 2004, 100 ff.) oder das Relief auf dem sogenannten Sarkophag des Stilicho in der Kirche von Sant'Ambrogio in Mailand (I). Vgl. ausserdem auch Fishwick 2007, 34 ff. sowie die Beiträge von Th. Hufschmid und S. Blin/J.-Y. Marc in diesem Band, S. 175 ff.; 205 ff.

23 Beiträge von Ph. Bridel und Th. Hufschmid in diesem Band, S. 157 ff.; 175 ff.

24 Hanson 1959, 95 ff. Zur Verbindung mit dem Kaiserkult ausserdem seine Aussage: «It may be noted however that the imperial cult enters into the religious paraphernalia of the theatre building in a rather high proportion. This seems natural, since the theatre as a gathering place for large numbers of people would be an obvious propaganda site» (Hanson 1959, 91). – Vgl. auch den Beitrag von I. Nielsen in diesem Band, S. 81 ff.

25 Vgl. auch den Beitrag von D. L. Bomgardner in diesem Band, S. 63 ff.

26 Beitrag von T. Wilmott in diesem Band, S. 237 ff.

Festivitäten im Verlauf des Jahres ausgehen, an denen Opfer, Kultmahl, Theaterveranstaltungen, Prozessionen und ähnliche «Inszenierungen» stattgefunden haben²⁷.

Daneben ist aber auch die bereits auf griechischen Traditionen beruhende Bedeutung des Theaters als Versammlungsraum nicht zu unterschätzen²⁸. In der Verbindung von Tempel, Theater und in einigen Fällen auch Thermen wurden architektonische Zonen geschaffen, die einen gesellschaftlichen Austausch und starke soziale Interaktion ermöglichten²⁹. Durch die Gliederung dieses Raumes und die Zuweisung bestimmter Gebäudeteile und Aktivitäten an spezifische Gruppen trug die Architektur dazu bei, die soziale Ordnung allen vor Augen zu führen. Am bekanntesten ist die oft zitierte Sozialhierarchie in den *caveae* der römischen Theaterbauten, aber dies war nicht der einzige Ort, an dem die gesellschaftliche Struktur sichtbar wurde. Auch die Zugangsdispositive zu den Heiligtümern und den Theatern die, wie Philippe Bridel es in der Diskussion treffend bezeichnete, für eine «*filtrage social du publique*» sorgten, setzten das Sozialgefüge in Szene³⁰. So erreichten etwa die wichtigen politischen Akteure von den seitlichen Hauptzugängen (*aditus maximi*) aus über die *orchestra* ihre Sitzplätze am Orchestertrand und präsentierten sich so in einer «persönlichen Szenografie» dem bereits auf den Rängen sitzenden Publikum.

Unter den Veranstaltungen kam den Prozessionen (*pompae*) eine erhebliche Rolle im Fest- und Kultgeschehen zu. Dass solche Umzüge oft auch von einem Tempel zum Theater führten, ist vor allem durch einige wenige aus dem Osten stammende Texte belegt. In den von uns diskutierten geografischen Räumen sind es dagegen primär die architektonischen Dispositive und axialen Bezüge in der Architektur, die ein solches Konzept sichtbar machen. In der Tat bieten Baukomplexe wie diejenigen von *Augusta Raurica*, *Aventicum* oder *Epomanduodurum/Mandeure* (F) ideale Möglichkeiten, um eine Prozession auf beeindruckenden Wegen und über monumentale Freitreppen vom Tempel zum Theater zu führen³¹. Aber auch bei Bauten mit weniger klaren Bezügen zeichnet sich die Bedeutung der *pompa* bei detailliertem Studium oft deutlich ab. Antonio Monterroso Checa zeigte mit guten Argumenten, dass die Triumphzüge in gewissen Fällen und in Verbindung mit bestimmten *ludi* die *orchestra* des Marcellustheaters durchquerten³². Und Françoise Dumasy führt in ihrem Beitrag aus, wie mutmassliche Prozessionen von der *orchestra* des ländlich geprägten Theaters von *Argentomagus/Saint-Marcel* (F) zu dem auf dem benachbarten Hügel thronenden Tempel gelangt sein könnten³³. Die Bedeutung der Prozession ergibt sich ausserdem aus der Tatsache, dass die römische Religion aktives Handeln erforderte, mit Bewegung als wesentlichem Element. Entsprechend wichtig waren also die Dispositive und der Raum, die eine solche Dynamik tatsächlich auch ermöglichten. In Zusammenhang mit den Veranstaltungen sollte zum Schluss jedoch nicht vergessen werden, dass im Theater in der einen oder anderen Form eben auch immer

szenische Aufführungen stattfanden. In den «gallo-römischen» Theatern mit den oft sehr kleinen Bühnen hatte wohl der Pantomimus, der zuweilen auch in der *orchestra* agieren konnte, vermutlich eine grosse Bedeutung³⁴.

Als letzter Punkt sei noch auf einen Nutzungsaspekt hingewiesen, der vordergründig nicht unmittelbar in Erscheinung tritt, für die Politik und die gesellschaftliche Ordnung jedoch eminent wichtig war: das Theater als Manifestationsort für Euergetismus. In den Bauten für die Spiele konnten sich die lokalen Eliten als Wohltäter in Szene setzen wie sonst nirgends, da Euergetismus auf zwei verschiedenen Ebenen wirkte: einerseits durch Beiträge an die Errichtung, den Ausbau und den Unterhalt der Bauwerke³⁵ und andererseits durch Finanzierung der *ludi*, *munera* und *venationes*. So gesehen wird man den Theaterbauten (und dazu gehören auch die Amphitheater) wohl auch in den gallischen und germanischen Provinzen eine nicht unwesentliche Bedeutung im lokalen Städtewettbewerb zureschen müssen. Zwar fehlen uns bis jetzt die Quellen, um die für Nordafrika und den Osten des Reichs nachgewiesene bauliche Konkurrenz wichtiger Städte zu belegen. Wenn man aber die Interaktion zwischen *Augusta Raurica* und *Aventicum* genauer betrachtet und die Bestrebungen zur Errichtung von teuren Monumentalbauten im 2. Jahrhundert n. Chr. berücksichtigt, so lässt sich die Frage aufwerfen, ob sich darin nicht Konkurrenzkämpfe zwischen diesen beiden «gallo-römischen» Städten manifestierten, wie sie für die hellenistischen Poleis des Ostens des Reichs überliefert sind³⁶.

Aspekt 4 – Norm und Umsetzung oder Kulturtransfer?

Die hier vorgelegten Untersuchungen der Theater-Heiligtum-Komplexe lassen regionale oder regionalisierte Architekturformen erkennen, die ausgehend von einer vermutlich in Unteritalien entwickelten Norm eigenständig umgesetzt wurden. Die Kulturwissenschaft hat für solche Prozesse in den 1990er-Jahren den Begriff der «Glokalisierung» (*glocalization*)

27 Beitrag von S. Blin/J.-Y. Marc in diesem Band, S. 205 ff.

28 Beitrag von Th. Hufschmid in diesem Band, S. 27 ff.

29 Beiträge von C. Palermo und P. Henrich in diesem Band, S. 193 ff.; 219 ff.

30 Beiträge von F. Dumasy, Ph. Bridel und P. Henrich in diesem Band, S. 117 ff.; 157 ff.; 219 ff.

31 Beiträge von Ph. Bridel, Th. Hufschmid und S. Blin/J.-Y. Marc in diesem Band, S. 157 ff.; 175 ff.; 205 ff.

32 Monterroso Checa 2010, 24 f.; vgl. auch den Beitrag von Th. Hufschmid in diesem Band, S. 27 ff.

33 Vgl. den Beitrag von F. Dumasy in diesem Band, S. 117 ff.

34 Zu den Bühnen und *orchestrae* der «gallo-römischen» Theater vgl. die Beiträge von F. Ferreira und M. E. Fuchs in diesem Band, S. 131 ff.; 141 ff.

35 Beitrag von W. Spickermann in diesem Band, S. 37 ff.

36 Beitrag von Th. Hufschmid in diesem Band, S. 175 ff.

geprägt³⁷. Der Ausdruck beschreibt kurz zusammengefasst die lokalen oder regionalen Rezeptionen und Adaptationen in überregional oder eben: global geprägten Machtstrukturen, d. h. Prozesse, die es Individuen und kleinen Gemeinschaften erlauben, eigene Identitäten und kulturelle Besonderheiten auch in einem übergeordneten System der Dominanz zu bewahren und weiterzuentwickeln. Das moderne Konzept der Glokalisierung scheint uns ein geeignetes Instrument, um das antike römische Kulturverständnis zu erklären. Für unsere Thematik ist unbestritten, dass es eine spezifische, regional geprägte und entwickelte architektonische Bauform gab, die gemeinhin als «gallo-römisches» Theater bezeichnet wird³⁸. Eine solche Feststellung impliziert somit, dass es eine als Norm betrachtete Architektur geben muss, ein Grundmuster, das im uns hier interessierenden regionalen Bautyp aufgenommen und zugleich transformiert wird. Wir verzichten auf eine detaillierte Definition des Typs, der bereits in vielfältiger und kompetenter Form diskutiert wurde³⁹, und verweisen lediglich auf die offene Bühnensituation und die bereits in der Architektur angelegte deutliche Multifunktionalität der «gallo-römischen» Bauten. Schon darin zeigt sich, dass diese regionale Ausprägung nicht primär durch die Erfindung von neuen Architekturkomponenten zustande kam, sondern zumeist durch spezifische Kombination von bereits bestehenden Elementen. Oder, wie es Carmen Palermo unter Berufung auf Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy in einem pointierten Diskussionsstatement ausdrückte: «Le génie ne consiste pas à inventer de nouveaux éléments, mais à inventer de nouvelles combinaisons de ces éléments toujours les mêmes, et ces combinaisons sont variables à l'infini»⁴⁰.

Die von der Norm abweichende Architektur des Bühnenbereichs bildet, wie schon erwähnt, eines der prägendsten Elemente der «gallo-römischen» Theater. Zwar lässt sich eine gewisse Diversität feststellen, die zeigt, dass die meist sehr kleinen Bühnengebäude sich formal unterschieden oder sogar vollständig wegfallen konnten, dennoch stellt das Konzept einer sich nach aussen hin öffnenden Bühnenzone ein verbindendes Element des Bautyps dar⁴¹. Und genau in diesem Punkt liegt auch ein grundlegender konzeptueller Unterschied zur Architektur mediterraner römischer Theater. Während Letztere mit ihren imposanten, zwei- und dreistöckigen Bühnenfassaden einen eigenen, sich auf die *orchestra* fokussierenden *introvertierten* Raum bildeten⁴², gaben sich die «gallo-römischen» Theater deutlich *extravertiert*, indem sie axiale und visuelle Bezüge zu Gebäuden – zumeist Tempelbauten – ausserhalb des Theaters schufen⁴³. Zweifellos entsprang ein derart grosser Unterschied in der architektonischen Erscheinung nicht allein ästhetischen Vorstellungen, sondern dürfte mit grösster Wahrscheinlichkeit auch durch die Nutzung der Bauten implementiert worden sein. «Form follows function» lautet eine der gängigen Thesen zur Erklärung dynamischer architektonischer Entwicklungen, ein Slogan, der seine Gültigkeit

wohl auch für die regionalen Abweichungen in der Architektur der «gallo-römischen» Theater hat – vorausgesetzt, dass wir die mediterrane Ausprägung des römischen Theaters als «Norm» betrachten.

Im Beitrag von Matthieu Poux zeigt sich das Thema der Regionalität nochmals von einer anderen Seite: Indem in Corent (F) neben dem frühkaiserzeitlichen Steintheater eine theaterähnliche Holzstruktur zum Vorschein kam, die in die späte Latènezeit datiert, stellt sich die Frage, ob nicht auch spätkeltische Vorläufer für die Architektur des «gallo-römischen» Theaters existieren könnten⁴⁴. Es ist in der Tat verlockend, im Befund von Corent das «missing link» zu sehen, welches das «gallo-römische» Theater zumindest formal an eine indigene Architekturtradition anbindet. Allerdings ist zu betonen, dass die Struktur von Corent bis jetzt der einzige spätlatènezeitliche Befund ist, bei dem sich ein bogenförmiger oder allenfalls polygonaler Grundriss vermuten lässt⁴⁵. Wie die Diskussion zeigt, sind auch komplexere Prozesse von Kulturtransfer denkbar, die auf vielschichtigen «Beeinflussungen» beruhen. Das Beispiel von Corent lässt sich durchaus auch in umgekehrtem Sinn interpretieren, indem das dortige «theaterartige» Gebäude nicht als Modell für die Theaterarchitektur der römischen Zeit Verwendung fand, sondern im Gegenteil Theaterbauten im Süden Frankreichs als Vorbilder gedient haben könnten, die vom spätkeltischen Bauwerk aufgegriffen und adaptiert wurden⁴⁶.

Aspekt 5 – Entstehungsbedingungen der Monumentalkomplexe

Überlegungen zur Herkunft und Entstehung der monumentalen Baukomplexe, die Theater und Tempel (und zuweilen auch Thermen) in einen Zusammenhang stellen, führen zunächst zu chronologischen Fragen. Die Beiträge

37 Vgl. dazu Robertson 1998.

38 Zur Frage der Definition von «gallo-römisch» respektive zur problematischen Entstehungsgeschichte des Begriffs ausführlich Marc 2014. Zu den Argumenten für ein Festhalten an der Bezeichnung «gallo-römisches» Theater vgl. oben Anm. 4.

39 Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996, I, 140 f.; Gros 1996, 294 ff.

40 Beitrag von C. Palermo in diesem Band, S. 193 ff.

41 Beiträge von F. Ferreira, M. E. Fuchs und Th. Hufschmid in diesem Band, S. 131 ff.; 141 ff.; 175 ff.

42 Ramallo Asensio/Röring 2010, passim.

43 Beitrag von C. Palermo in diesem Band, S. 193 ff.

44 Beitrag von M. Poux in diesem Band, S. 95 ff.

45 Und auch hier ist die Befundsituation nicht überall eindeutig; während sich die Pflasterung in ihrem erhaltenen Teil deutlich abzeichnet, ist die Interpretation der zugehörigen Pfostenlöcher und ihre jeweilige konstruktive Relevanz um einiges schwieriger zu beurteilen. Vgl. den Beitrag von M. Poux in diesem Band, S. 95 ff.

46 Eine solche Sichtweise würde sich auch mit der von M. Poux selbst vorgeschlagenen Herleitung für die portikusartigen Baustrukturen von Corent decken (Poux 2008, 183 f.).

im vorliegenden Band situieren die mit Theaterbauten ausgestatteten Heiligtümer in den nordwestlichen Provinzen nicht vor der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr.; die grossen, axial orientierten Anlagen sind sogar erst ab dem späteren 1. und frühen 2. Jahrhundert fassbar. Vieles erweckt den Anschein, dass solche Baukomplexe auch mit dem Verwaltungsstatus der jeweiligen Siedlung einhergehen. Zumindest lässt die Situation in *Aventicum* solches vermuten, da dort die Monumentalanlage erst zu Beginn des 2. Jahrhunderts gebaut wurde, im Anschluss an die Erhebung zur Kolonie im Jahre 71 n. Chr.⁴⁷ Allerdings ist man geneigt zu fragen, weshalb diese offenkundig bedeutsame und wie es scheint auch für den Kaiserkult wichtige Anlage erst rund 30 Jahre nach dem Wechsel des politischen Status errichtet wurde? Waren nur finanzielle Gründe ausschlaggebend oder spielten hier noch andere Faktoren mit, die bei unserem aktuellen Wissensstand nicht fassbar sind? Was für den zweiten Punkt sprechen könnte, ist die Feststellung, dass auch andernorts ähnliche chronologische Sprünge erkennbar sind. So zeigt sich beispielsweise in *Augusta Raurica*, dass trotz der bereits in augusteische Zeit fallenden Koloniegründung die Errichtung des Monumentalkomplexes von Schönbühl erst unter Vespasian stattfand. Und auch der *vicus* von *Ricciacum*/Dalheim (LUX) kam, wie Peter Henrich anmerkt, während 120 Jahren ohne Theater aus, ehe ein solches Bauwerk im zweiten Viertel des 2. Jahrhunderts mit erheblichem Aufwand entstand⁴⁸. Kann der bereits erwähnte städtebauliche Wettbewerb eine Erklärung für dieses Phänomen sein? Eine andere Interpretation wären ausgedehnte Siegesfeierlichkeiten, die jeweils als Anlass für die Weihung und Finanzierung solcher monumentaler Kultanlagen hätten dienen können⁴⁹, um auf diese Weise durch grandiose Architektur, religiöse Feste und aufwendige Spiele einen imperialen Machtanspruch zu demonstrieren⁵⁰. In Verbindung mit der genannten chronologischen Problematik scheint eine derartige Hypothese durchaus sinnvoll zu sein.

Wenn sich solche Modelle für die historischen Bedingungen der Monumentalanlagen konstruieren lassen, so kann

die Frage nach deren Vorbildern und Transformationen – abgesehen von den oben unter Punkt 4 geäusserten Forschungsperspektiven – kaum beantwortet werden. Einerseits lassen sich bereits ab spätrepublikanischer Zeit in Latium Heiligtümer fassen, bei denen axial auf den Tempel ausgerichtete Theater oder theaterähnliche Baustrukturen existierten⁵¹. Andererseits könnte aber mit Blick auf die erwähnte Glokalisierung, auch eine eigenständige regionale Entwicklung vorliegen. Hierfür ist die theaterähnliche Struktur von Corent, die von M. Poux als spätkeltischen Versammlungsort interpretiert und in der Tat unweit des keltischen Heiligtums liegt, von besonderem Interesse ist⁵². In diesem Sinne laden die Beiträge des vorliegenden Bandes dazu ein, über die Einzelergebnisse hinaus die Überlegungen zu den monumentalen Baukomplexen und deren Untersuchungen in den genannten fünf Aspekten zu vertiefen und weiterzuführen.

47 Beiträge von Ph. Bridel und Th. Hufschmid in diesem Band, S. 157 ff.; 175 ff.

48 Beitrag von P. Henrich in diesem Band, S. 219 ff.

49 Ganz im Sinn der kaiserlichen Forumsanlagen im Zentrum von Rom, die zwar keine Theater beherbergten, aber durchaus auch als multifunktionale Anlagen mit religiösem Konnex gelten dürfen.

50 Hufschmid 2011, 270 ff.; Hufschmid 2009, 266 ff. – Vgl. auch die Beiträge von Th. Hufschmid und S. Blin/J.-Y. Marc in diesem Band, S. 175 ff.; 205 ff.

51 So etwa die Heiligtümer von *Tibur*/Tivoli (I), *Gabii* (I), Pietrabbondante (I) oder *Praeneste*/Palestrina (I), bei denen allerdings die Theater zumeist mit dem Rücken zum Heiligtum gerichtet waren (vgl. zusammenfassend Hanson 1959, Abb. 5–11; Gros 1996, 125 ff. mit Abb. 128; 133; 149–152; vgl. auch den Beitrag von I. Nielsen in diesem Band, S. 81 ff.). Der Typus dieser Anlagen hält sich vielerorts bis weit ins Prinzipat, was nicht zuletzt durch das Heiligtum der *gens flavia* von *Hispellum*/Spello (I) (vgl. den Beitrag von M. Cavalieri in diesem Band, S. 49 ff.) oder den kaiserzeitlichen Ausbau des Heiligtums von *Tibur* ersichtlich wird.

52 Beitrag von M. Poux in diesem Band, S. 95 ff.

Bibliografie

- Bechert 1999:* T. Bechert, Die Provinzen des römischen Reiches: Einführung und Überblick (Mainz 1999).
- Bridel 1982:* Ph. Bridel, Le sanctuaire du Cigognier. Cahiers Arch. Romande 22 = Aventicum 3 (Lausanne 1982).
- Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996:* P. Ciancio Rossetto/G. Pisani Sartorio (eds.), Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato (Torino 1994–1996).
- Étienne 1985:* R. Étienne, Un complexe monumental du culte impérial à Avenches. Bull. Assoc. Pro Aventico 29, 1985, 5–26.
- Fishwick 1991:* D. Fishwick, The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire 2/1. Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 108 (Leiden 1991).
- Fishwick 2007:* D. Fishwick, Imperial Processions at Augusta Emerita. In: T. Nogales Basarrate/J. Gonzáles (ed.), Culto imperial: política y poder. Hispania Antigua. Ser. Arch. 1 (Roma 2007) 29–48.
- Fuchs et al. 2004:* M. Fuchs/S. Bujard/E. Broillet-Ramjoué, Villa Romana: Wandmalereien. In: P. J. Suter et al. (Hrsg.), Meikirch. Villa romana, Gräber und Kirche (Bern 2004) 85–150.
- Gros 1996:* P. Gros, L'architecture romaine du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire 1: Les monuments publics (Paris 1996).
- Hanson 1959:* J. A. Hanson, Roman Theatre-Temples (Princeton 1959).
- Hufschmid 2009:* Th. Hufschmid (mit Beiträgen von Ph. Rentzel/N. Frésard/M. E. Fuchs), Amphitheatrum in Provincia et Italia. Architektur und Nutzung römischer Amphitheater von Augusta Raurica bis Puteoli. Forsch. Augst 43 (Augst 2009).
- Hufschmid 2011:* Th. Hufschmid, Funktionale Gesichtspunkte des Theaters und des Amphitheaters im architektonischen, sozialen und politischen Kontext. In: M. E. Fuchs/B. Dubosson (éds.), *Theatra et spectacula*. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité. Études de Lettres 288 (Lausanne 2011) 263–292.
- Marc 2014:* J.-Y. Marc, Gaulois, Gallo-Romains et Romains vus des bords du Rhin. In: G. Alberti/C. Féliu/G. Pierrevelcin (dir.), Transalpinare. Mélanges offerts à Anne-Marie Adam. Mémoires 36 (Bordeaux 2014) 23–49.
- Monterroso Checa 2010:* A. Monterroso Checa, La scaenae frons en los teatros de Roma. Entre liturgia, formas y modelos. In: Ramallo Asensio/Röring 2010, 15–55.
- Moretti 2009:* J.-Ch. Moretti (éd.), Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique (Lyon 2009).
- Nuber 2002:* H. U. Nuber, Stichwort: Provinzialrömische Archäologie. In: H. Cancik/H. Schneider (Hrsg.), Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike 15/2 (Stuttgart/Weimar 2002) 574–582.
- Poux 2008:* M. Poux, Du Nord au Sud: définition et fonction de l'espace consacré en Gaule indépendante. In: X. Dupré Raventós/S. Ribichini/S. Verger (eds.), Saturnia tellus: definizioni dello spazio consacrato in ambiente etrusco, italico, fenicio-punico, iberico e celtico. Atti del convegno internazionale svoltosi a Roma dal 10 al 12 novembre 2004 (Roma 2008) 171–200.
- Price 1984:* S. R. F. Price, Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor (Cambridge 1984).
- Ramallo Asensio 2009:* S. F. Ramallo Asensio, Espaces, images et mobilier utilisés pour le culte dans les théâtres romains d'Hispania. In: Moretti 2009, 127–156.
- Ramallo Asensio/Röring 2010:* S. F. Ramallo Asensio/N. Röring (eds.), La scaenae frons en la arquitectura teatral romana. Actas del Symposium Internacional celebrado en Cartagena los días 12 al 14 de marzo de 2009 en el Museo del Teatro Romano (Murcia 2010).
- Robertson 1998:* R. Robertson, Globalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In: U. Beck (Hrsg.), Perspektiven der Weltgesellschaft (Frankfurt am Main 1998) 192–220.
- Rosso 2009:* E. Rosso, Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains. Approche contextuelle et typologique. In: Moretti 2009, 89–126.
- Scheid 1998:* J. Scheid, La religion des Romains (Paris 1998).
- Schleiermacher 1966:* W. Schleiermacher, Zu den sogenannten Kulttheatern in Gallien. In: Corolla memoriae Erich Swoboda dedicata. Römische Forsch. Niederösterreich 5 (Graz 1966) 205–213.
- Tardy 2009:* D. Tardy, Les lieux de culte dans les édifices de spectacle gallo-romains. In: Moretti 2009, 175–188.
- Van Andringa 2000:* W. Van Andringa, Le vase de Sains-du-Nord et le culte de l'imago dans les sanctuaires gallo-romains. In: W. Van Andringa (dir.), Archéologie des sanctuaires en Gaule romaine (Saint-Étienne 2000) 27–44.
- Van Andringa 2002:* W. Van Andringa, La religion en Gaule romaine. Piété et politique (I^{er}–III^e siècle apr. J.-C.) (Paris 2002).

Le théâtre, un lieu consacré aux hommes et aux dieux – synthèse

Thomas Hufschmid¹ et Thomas Späth²

Théâtre et sanctuaire – théâtre à l'intérieur de l'espace consacré

L'image que la littérature spécialisée donne des théâtres scéniques et des amphithéâtres correspond souvent à celles d'édifices réservés au divertissement populaire. Cette interprétation contredit un phénomène connu de longue date, soit l'étroit rapport entre théâtres et sanctuaires inhérent à la culture romaine: de nombreuses sources littéraires et épigraphiques, et surtout les structures architectoniques urbaines, démontrent la pérennité du lien entre temple et théâtre. Les provinces du nord-ouest de l'Empire en particulier ont livré divers complexes architecturaux témoignant de manière saisissante d'une étroite relation entre théâtre/amphithéâtre et temples au sein d'espaces consacrés³. Par ailleurs, dans ces régions, les théâtres rattachés aux complexes monumentaux correspondent la plupart du temps au *type* «gallo-romain» qui, en raison de ses particularités architecturales, se prête mal à la mise en scène de pièces classiques⁴. On en revient donc à une question qui resurgit depuis des décennies: de quelle manière et à quelles fins les théâtres «gallo-romains» furent-ils utilisés en premier lieu? Divers complexes monu-

mentaux que l'on qualifiera de provinciaux permettent d'établir un lien évident avec le culte impérial.

Le projet de recherche consacré aux théâtres romains du centre de la ville d'*Augusta Raurica* permet de se pencher plus avant sur la question de l'importance et de l'utilisation de tels complexes monumentaux, sur la base des structures⁵. Parmi la riche palette de théâtres «gallo-romains», les édifices d'Augst (généralement réunis sous le terme générique de «théâtre romain d'*Augusta Raurica*») s'inscrivent dans un contexte particulier: la situation y est unique, avec la superposition de plusieurs types de théâtres «gallo-romains» différents, en relation avec un temple à podium d'orientation axiale⁶. Les études menées au cours des dernières années ont révélé que les édifices rattachés au théâtre constituaient une partie intégrante du sanctuaire d'Augst-Schönbühl, attribué sur la base de certains parallèles au culte impérial régional⁷.

Au cours des deux siècles d'exploitation du sanctuaire, les édifices du théâtre ont connu de nombreuses rénova-

1 Responsable des monuments, Site et musée romains Avenches (CH); projet de recherche «Römisches Theater Augst (CH)»; thomas.hufschmid@vd.ch; thomas.hufschmid@bluewin.ch

2 Dozent für Antike Kulturen und Antikekonstruktion an der Universität Bern; thomas.spaeth@cgs.unibe.ch

3 Contribution de I. Nielsen dans le présent volume, p. 81 ss.

4 Jean-Yves Marc a relevé il y a peu, dans un article bien étayé, la problématique historique liée au terme «gallo-romain», et par conséquent à la terminologie utilisée en allemand et en anglais, «gallo-römisch» et «gallo-roman». Ce terme inventé au cours du 19^e siècle découle en effet d'une idéologie patriotique et nationaliste visant à se démarquer d'une appartenance culturelle latine et germanique: l'expression traduit une récupération des Gaulois en tant qu'ancêtres des Français, dans un contexte politique et idéologique empreint de mentalité nationale («Volksgeist») et de nationalisme (Marc 2014, 29 ss.).

Nous proposons cependant de conserver ce terme, bien établi dans le monde scientifique, et de l'utiliser en le plaçant entre guillemets, marquant ainsi une certaine distance par rapport à la connotation nationaliste dont son émergence est chargée; nous retiendrons ci-dessous la définition territoriale et géographique du terme «gallo-romain», qui résume bien une notion se rapportant aux dimensions romaines régionales au sein d'un territoire défini, dont l'extension dépasse largement les frontières françaises.

Nous soutenons sans condition l'appel de Jean-Yves Marc en faveur d'une *archéologie romaine* générale, qui irait des côtes d'Afrique du

nord au mur d'Hadrien, et de Lusitanie à la ville-oasis de Palmyre (Marc 2014, 42 s.). Parallèlement, nous désirons maintenir l'importance du régionalisme, tributaire de la géographie, du climat et de la politique qui, en raison de processus constants de transfert culturel, ont conduit à des formes hybrides «romaines locales». Ces évolutions régionales de la culture romaine, comme par exemple celle de Palmyre ou des Nabatéens, nécessitent une nomenclature; dans ce sens, il est légitime d'utiliser le terme «gallo-romain» pour la problématique traitée dans ce volume, et en particulier celui du théâtre «gallo-romain». On ne saurait omettre de mentionner, en complément au crédo enflammé de J.-Y. Marc, l'introduction de Tilmann Bechert dans son ouvrage récapitulatif sur les provinces romaines (Bechert 1999, 5 ss.). À sa lecture, on saisit rapidement que les problèmes évoqués par Marc en 2014 ne reflètent pas seulement l'histoire de l'archéologie française. La contribution de Hans Ulrich Nuber dans «Der Neue Pauly» illustre bien que la situation décrite par J.-Y. Marc dépasse les frontières de l'Hexagone, quoiqu'on y retrouve l'interprétation stricte de l'«archéologie provinciale romaine» (limitée aux provinces du nord-ouest), telle que la critiquent à juste titre J.-Y. Marc et T. Bechert (Nuber 2002).

5 Diverses approches de ce phénomène ont déjà fait l'objet de publications s'intéressant au culte impérial, cf. p. ex. Étienne 1985; Van Andringa 2002, 71 ss.; 87 ss. En résumé pour Augst: Hufschmid 2009, 177 ss.

6 Contribution de Th. Hufschmid dans le présent volume, p. 175 ss.

7 Hufschmid 2009, 175 ss.

tions; dans ce cadre, on a généralement modifié tant le type que l'affectation des bâtiments, pour autant qu'on puisse en juger aujourd'hui. Quel était donc le rôle du théâtre dans l'exploitation du sanctuaire?

Au cours de ce colloque, on a tenté de cerner plus précisément l'exploitation et la fonction des complexes monumentaux formés d'édifices sacrés et théâtraux, de même que les particularités régionales de l'architecture, et de proposer un modèle explicatif. Pour se rapprocher des questions ainsi définies, on a eu recours à une comparaison avec d'autres édifices, et à l'élaboration de modèles permettant de restituer des gestes culturels et politico-religieux impliquant directement un théâtre. Les premiers éléments de réponse découlent du débat qui a conclu ce colloque, avec quelques accents à placer lors de futures recherches dans les théâtres des provinces nord-occidentales de l'Empire romain.

Réflexions fondamentales sur le lien entre théâtre et sanctuaire

Dans la culture romaine, le lien entre les jeux et les sphères divines repose sur une longue tradition; Tite-Live déjà souligne, en rapport avec les *ludi*, qu'il s'agit d'un «*coetus hominum et deorum*»⁸, soit d'une rencontre entre hommes et dieux.

Durant le principat, ce lien s'est développé dans le cadre du culte impérial: le *princeps*, descendant d'empereurs divinisés, jouait une fonction intermédiaire entre les sphères humaines et divines, bien qu'il n'accède au domaine divin que de manière posthume, avec l'apothéose. Dans un contexte incluant les jeux, cette hiérarchie est particulièrement bien illustrée dans un passage de Suétone: en lien avec l'introduction au *certamen capitolinum* par Domitien, il rapporte que l'empereur portait une couronne représentant la triade capitoline, alors que les couronnes des prêtres présents comportaient, outre Jupiter, Junon et Minerve, une image du souverain⁹.

Les chercheurs ne doutent plus de ce qu'évoquent Tite-Live et Suétone: les jeux et les édifices qui s'y rattachent (théâtres, amphithéâtres, cirques) sont la plupart du temps liés d'une manière ou d'une autre à des activités religieuses ou culturelles. Le lien étroit entre *ritus*, *spectacula* et *religio* qui caractérise l'Antiquité romaine a dans certains cas conduit à postuler l'existence d'un «théâtre culturel» pour l'organisation de jeux¹⁰; nous reviendrons plus tard sur ce sujet. Une chose est certaine: presque tous les théâtres disposaient d'un «équipement religieux de base», qui pouvait se présenter sous de multiples formes¹¹. On observe fréquemment des niches garnies d'autels et de statues, des autels disposés dans l'*orchestra* et des fronts de scène richement ornés. Cependant le nombre d'édifices dans lesquels on avait disposé un petit sanctuaire (*sacellum*) à l'intérieur de la *summa cavea*, sur le modèle du théâtre de Pompée, s'élargit constamment grâce à de nouvelles études architectu-

rales. Par ailleurs, on sait que de nombreuses représentations de divinités existaient dans le théâtre lui-même ou dans la zone périphérique (et à l'intérieur du sanctuaire), installées de manière fixe, ou amovibles sous la forme de bustes en métaux précieux. La valeur matérielle de ces *imagines* amovibles rend leur présence très rare au sein du mobilier archéologique. Toutefois, depuis que les chercheurs s'intéressent de plus près à ce phénomène, on relève une présence bien marquée dans les sources tant écrites que picturales¹².

En l'état actuel des recherches, toute étude portant sur l'exploitation d'un théâtre qui ne tiendrait pas compte de l'aspect cultuel passerait à côté du sujet central. Les complexes monumentaux examinés dans le cadre du colloque nous contraignent à changer d'optique, puisque les théâtres qui furent édifiés au sein de complexes sacrés plus importants se placent forcément en contexte fonctionnel avec leur environnement architectural. Dans le domaine de l'archéologie et de l'histoire ancienne, cette prise de conscience a conduit ces dernières années à une recrudescence de l'intérêt porté aux questions touchant aux dispositifs spatiaux et aux aspects fonctionnels¹³. Si l'on désire comprendre l'interaction entre les différents édifices au sein d'un sanctuaire, il faut s'intéresser aux rites potentiels et aux gestes culturels, ainsi qu'aux itinéraires qui y correspondent, et aux parcours à l'intérieur de l'espace consacrés. Mais la faiblesse des sources et le piètre état des structures architecturales rendent certains éléments sans doute à jamais hypothétiques; mais de tels modèles sont indispensables pour une meilleure compréhension des pratiques antiques, malgré tous les risques qu'ils comportent.

Conclusions de la discussion finale

Lors de la discussion finale, on est parvenu à cerner cinq aspects que l'on considérera comme les éléments centraux et communs aux études présentées dans ce volume.

8 Liv. 2,37,9; cf. aussi. 1998, 91.

9 Suet. Dom. 4; pour les deux passages mentionnés, cf. également la contribution de J.-P. Thuillier dans le présent volume, p. 13 ss.

10 Schleiermacher 1966; voir également la contribution de I. Nielsen dans le présent volume, p. 81 ss.

11 Contributions de D. L. Bomgardner et M. E. Fuchs dans le présent volume, p. 63 ss.; 141 ss.

12 Cf. la peinture murale du cryptoportique de la villa de Meikirch/CH (Fuchs et al. 2004, 100 ss.), le décor d'un récipient en céramique retrouvé à Sens-du-Nord (F) (Van Andringa 2000), ou les décrets de *Gytheion*/Gythio (GR) et Ephèse (TR) (Fishwick 1991, 552; Price 1984, 189), sans oublier les contributions de M. Cavalieri, Th. Hufschmid et S. Blin/J.-Y. Marc dans le présent volume, p. 49 ss.; p. 175 ss.; p. 205 ss.

13 Contributions de F. Dumasy, Ph. Bridel, Th. Hufschmid et P. Henrich dans le présent volume, p. 117 ss.; p. 157 ss.; p. 175 ss.; p. 219 ss.

Aspect 1 – le «théâtre cultuel» n'existe pas

Le lien étroit entre le théâtre et les sanctuaires pousse à évoquer la question de l'existence d'un «théâtre cultuel» spécifique, exploité exclusivement lors de manifestations en contexte religieux. Divers auteurs favorables à un tel concept proposent une différenciation entre jeux profanes et jeux religieux. Les conférences et les discussions ont débouché sur le rejet de l'hypothèse d'un théâtre consacré exclusivement au culte. Wolfgang Spickermann en a résumé les raisons en une seule phrase, prononcée lors de la discussion finale: «Il n'y avait pas de théâtre cultuel, parce qu'il n'y avait pas de théâtre profane!». Si le théâtre ne pouvait fonctionner qu'en contexte religieux, ce qui ressort clairement des contributions publiées dans le présent volume, il était toujours lié à des activités culturelles¹⁴. Il n'est donc pas nécessaire de chercher à définir un type de théâtre édifié spécifiquement pour le culte. Les auteurs qui ont marqué le terme «théâtre cultuel» avaient pour louable intention de souligner qu'il s'agissait d'un bâtiment dans lequel les mises en scène auraient eu lieu dans un contexte à forte connotation religieuse¹⁵. Dans l'état actuel des connaissances, force est de constater que la séparation que ce concept implique entre les édifices et leur utilisation «profane» ou «culturelle», définitions empruntées à une notion culturelle du 19^e siècle, n'est guère adaptée à l'Antiquité; bref, on peut postuler pour l'époque romaine que: «le théâtre était religion, était politique»¹⁶.

Si l'on se rapporte à l'architecture, voilà qui implique que le théâtre n'aurait pu fonctionner en l'absence de sanctuaire, sans toutefois qu'on puisse en déduire le phénomène inverse, soit qu'un sanctuaire impliquait forcément la présence d'un théâtre. Dans un certain sens, le théâtre situé au sein d'un complexe monumental peut être considéré comme un élément de l'infrastructure construite contribuant au bon fonctionnement du culte; d'autres éléments encore remplissaient une telle fonction, comme les places réservées aux rites culturels, les pièces consacrées à certains gestes particuliers ou les portiques, mais aussi des zones «profanes» comme les cuisines, des pièces de service ou de stockage¹⁷. Chacune de ces infrastructures possédait une importance intrinsèque pour le culte célébré en commun et pour le service aux divinités, indépendamment du fait qu'il s'agisse d'un lieu de culte proprement dit ou d'un endroit destiné à la préparation d'activités culturelles. Dans ce sens, le théâtre peut donc être considéré comme un élément de l'«infrastructure» d'un sanctuaire ou de la topographie sacrée d'une ville. Ce point de vue ressort également de l'approche sémantique du terme «*theatrum*», emprunté au grec *θέατρον*, soit «lieu pour regarder». Sur le plan structural (et non sémantique), le *theatron* correspond au terme latin *cavea*, qui désigne lui aussi la zone où se trouvaient les places assises (et debout) d'où on assistait à une activité¹⁸. Le terme de *theatrum/theatron* en tant que *pars pro toto* n'est donc apparu que de manière secondaire. Si l'on désire rester cohérent en tenant compte de cette définition, il faut

qualifier de *theatrum/theatron* d'autres constructions de gradins situées dans des sanctuaires et destinées à accueillir du public. Avec le temple du Cigognier d'*Aventicum*/Avenches (CH) et le temple de Mercure du Puy-de-Dôme (F), on dispose de deux sites implantés dans la zone définie dans le cadre de ce colloque, pour lesquels de tels dispositifs ont été découverts à l'intérieur des complexes sacrés, et dont l'étude révèle une interprétation allant dans le sens évoqué plus haut¹⁹.

Aspect 2 – culte impérial: le théâtre en tant qu'instrument de «propagande» impériale?

Tout au long de ce colloque, le lien entre théâtre et culte impérial s'est affirmé comme une hypothèse des plus vraisemblables, et plusieurs contributions soulignent ce rapport étroit de manière particulièrement perspicace²⁰. Toutefois, certains auteurs rappellent qu'il faut garder à l'esprit la nature de ce lien. Une première difficulté surgit du fait que nos connaissances sur le déroulement des processions et le défilé des images impériales (*imagines/eikones*) reposent sur quelques rares sources écrites, en premier lieu le décret de *Gytheion*/Gythio (GR), toutes originaires de la partie orientale de l'Empire de tradition hellénistique. En outre, l'absence à ce jour de bustes impériaux retrouvés *in situ* dans un théâtre constitue une contradiction: les conditions observées à l'est de l'Empire peuvent-elles s'appliquer à sa partie occidentale? L'hypothèse selon laquelle des *imagines* comme le buste en or d'Avenches attribué à Marc Aurèle auraient été transportées lors de processions menant du temple au théâtre n'a pas pu être vérifiée sur le terrain²¹.

On retiendra qu'il existe pour les provinces occidentales diverses sources iconographiques illustrant l'utilisa-

14 Contribution de W. Spickermann dans le présent volume, p. 37 ss.

15 Contribution de I. Nielsen dans le présent volume, p. 81 ss.

16 À ce sujet, cf. la synthèse dans Hufschmid 2011, 270 ss.; Hufschmid 2009, 266 ss. (ici, l'accent est mis sur l'amphithéâtre et sur les jeux qui s'y déroulaient).

17 Contribution de S. Blin/J.-Y. Marc dans le présent volume, p. 205 ss.

18 Au sens strict, il conviendrait de vérifier si, dans certains cas, le portique ne représentait pas un *theatron* puisque, ici aussi, il s'agissait souvent d'un lieu duquel on pouvait assister à des pratiques culturelles. Une telle lecture s'applique particulièrement bien au temple du Cigognier d'*Aventicum*, où les gradins délimitant la cour (le *theatron*) se poursuivaient par le portique en forme de pi situé à l'arrière (Bridel 1982, 44 s.; cf. également la contribution de Ph. Bridel dans le présent volume, p. 157 ss.). Cependant, on relèvera que les portiques remplissaient encore d'autres rôles selon l'étape de déroulement du culte, et faisaient donc office d'éléments multifonctionnels au sein du sanctuaire.

19 Bridel 1982, 44 s.; 155; Tardy 2009, 183 ss.; cf. également la contribution de Ph. Bridel dans le présent volume, p. 157 ss.

20 Contributions de W. Spickermann, M. Cavalieri, D. L. Bomgardner, Th. Hufschmid et S. Blin/J.-Y. Marc dans le présent volume, p. 37 ss.; p. 49 ss.; p. 63 ss.; p. 175 ss.; p. 205 ss.

21 Contributions de M. Cavalieri et F. Ferreira dans le présent volume, p. 49 ss.; p. 131 ss.

tion de bustes (impériaux), intervenant dans un contexte de culte et de procession²². Les structures archéologiques et architectoniques fournissent souvent des résultats très clairs, par exemple à *Augusta Raurica* et *Aventicum*, où les rapports axiaux entre théâtres et ce que nous supposons être des temples consacrés au culte impérial semblent évidents²³. On peut se demander si de tels dispositifs n'étaient pas caractéristiques d'une région, se limitant aux provinces gauloises et germaniques. Un tel point de vue est en contradiction évidente avec les structures architectoniques observées dans le bassin méditerranéen occidental, données partiellement compilées par John Arthur Hanson²⁴. Au cours de la discussion, David L. Bomgardner a précisé quelle est la situation au théâtre de *Lepcis Magna/Lebda* (LY), où la moitié de toutes les inscriptions retrouvées concerne le culte impérial ou un autre contexte, impérial également, ce qui permet d'avancer que «the theatre of Lepcis Magna was absolutely saturated with imperial cult»²⁵.

La situation est particulière en Grande-Bretagne, où on ne dénombre que des théâtres scéniques²⁶. Parmi les cinq théâtres dont l'existence est plus ou moins bien attestée, celui de Colchester est clairement lié au temple de Divus Claudius, alors que les structures des quatre autres édifices ne permettent pas d'évaluer la situation. On relèvera cependant que les théâtres romains de Grande-Bretagne se situent tous au sud et au sud-est du pays, dans un certain sens «à proximité de la Gaule». Il n'est sans doute pas judicieux d'expliquer l'absence (à ce jour?) surprenante de théâtres plus au nord par des réticences vis-à-vis du culte impérial. Toutefois, on notera qu'une présence militaire plus marquée régnait dans cette zone, et que l'on préférerait l'amphithéâtre au théâtre scénique. Peter Henrich mentionne une situation identique pour les camps militaires situés sur le *limes*, dans lesquels on accomplissait sans aucun doute des gestes cultuels destinés à l'empereur. Ce phénomène porte à penser que le lien entre le théâtre scénique et le sanctuaire doit être considéré comme un élément caractéristique des habitats *civilis*.

L'hétérogénéité constatée incite donc à différencier des éléments qui émergent déjà du caractère du culte impérial. Même si l'empereur s'efforçait de contrôler les activités cultuelles, un culte impérial ne pouvait fonctionner comme «religion d'état» unifiée et décrétée de manière centralisée au sein de la structure polythéiste des pratiques cultuelles romaines. Il s'agissait bien davantage d'interprétations locales d'un culte visant à englober la totalité de l'Empire. Il faudrait aborder la question permettant de définir si le culte impérial correspondait effectivement à un phénomène pouvant être traduit par le terme anachronique de «propagande impériale».

Aspect 3 – la multifonctionnalité des théâtres

Un large éventail des fonctions que pouvait remplir le théâtre à l'époque romaine se dégage à la lecture des contributions

du présent volume. On évoquera en premier lieu le culte impérial, déjà mentionné, dont le bon déroulement impliquait des édifices monumentaux. Étant donné que le culte impérial était souvent lié à la vénération de plusieurs divinités, le théâtre accueillait encore d'autres pratiques cultuelles. Par analogie avec les calendriers festifs, on peut postuler diverses activités s'égrenant tout au long de l'année, avec entre autres des sacrifices, des repas cultuels, des manifestations théâtrales ou des processions²⁷.

Par ailleurs, on ne saurait sous-estimer l'importance du théâtre comme lieu de réunion, phénomène qui remonte aux traditions grecques²⁸. En reliant le temple, le théâtre, et dans certains cas les thermes, on créait des zones architectoniques permettant un échange communautaire et une forte interaction sociale²⁹. À travers l'articulation de cet espace et l'attribution de certaines activités et parties de bâtiments à des groupes précis, l'architecture assurait la visibilité de l'ordre social. L'élément le mieux connu est la hiérarchie sociale qui régnait dans les *caveae* des théâtres romains, mais il ne s'agissait pas du seul endroit où elle était tangible: les dispositifs d'accès aux sanctuaires et aux théâtres qui, comme l'a parfaitement décrit Philippe Bridel au cours de la discussion, se chargeaient d'un «filtrage social du public», contribuaient à la mise en scène de l'ordre social³⁰. Par exemple, les principaux acteurs politiques accédaient à leurs places situées en bordure de l'*orchestra* depuis les accès latéraux principaux (*aditus maximi*) en passant par l'*orchestra*, se présentant donc au public déjà assis sur les gradins à travers une «scénographie toute personnelle».

22 Par exemple une peinture murale dont une scène représente une procession, découverte à Ostie (I) (aujourd'hui au Museo Pio Clementino, Vaticano), une peinture murale de la villa de Meikirch (CH) (Fuchs et al. 2004, 100 ss.) ou le relief observé sur le sarcophage dit de Stilicon, dans la basilique Saint-Ambroise à Milan (I). Cf. par ailleurs Fishwick 2007, 34 ss., ainsi que les contributions de Th. Hufschmid et S. Blin/J.-Y. Marc dans le présent volume, p. 175 ss.; p. 205 ss.

23 Contributions de Ph. Bridel et Th. Hufschmid dans le présent volume, p. 157 ss.; p. 175 ss.

24 Hanson 1959, 95 ss. Pour le lien avec le culte impérial, cf. en outre l'affirmation: «It may be noted however that the imperial cult enters into the religious paraphernalia of the theatre building in a rather high proportion. This seems natural, since the theatre as a gathering place for large numbers of people would be an obvious propaganda site» (Hanson 1959, 91). – Cf. également la contribution de I. Nielsen dans le présent volume, p. 81 ss.

25 Cf. aussi la contribution de D. L. Bomgardner dans le présent volume, p. 63 ss.

26 Contribution de T. Wilmott dans le présent volume, p. 237 ss.

27 Contribution de S. Blin/J.-Y. Marc dans le présent volume, p. 205 ss.

28 Contribution de Th. Hufschmid dans le présent volume, p. 27 ss.

29 Contributions de C. Palermo et P. Henrich dans le présent volume, p. 193 ss.; p. 219 ss.

30 Contributions de F. Dumasy, Ph. Bridel et P. Henrich dans le présent volume, p. 117 ss.; p. 157 ss.; p. 219 ss.

Parmi toutes les manifestations, les processions (*pompae*) jouaient un rôle essentiel dans le déroulement des fêtes et du culte. Si l'on sait que de tels cortèges menaient souvent d'un temple à un théâtre, c'est surtout grâce aux quelques rares textes relatifs à l'Orient. Dans les zones géographiques qui nous intéressent, les dispositifs architectoniques et les rapports axiaux décelés dans l'architecture révèlent ce concept. Des complexes architecturaux tels ceux d'*Augusta Raurica*, *Aventicum* ou *Epomanduodurum*/Mandeure (F) proposent un parcours idéal, menant du temple au théâtre par un impressionnant chemin de procession empruntant des escaliers monumentaux³¹. Souvent, l'analyse détaillée permet de repérer l'importance de la *pompa* dans des édifices dont les liens sont moins clairs. Dans le cas du théâtre de Marcellus, Antonio Monterroso Checa a apporté la preuve que, dans certains cas et dans le contexte de *ludi* particuliers, les cortèges triomphaux traversaient l'*orchestra*³². La contribution de Françoise Dumasy permet de conclure au passage de processions potentielles de l'*orchestra* du théâtre d'*Argentomagus*/Saint-Marcel (F), à caractère rural, au temple occupant la colline voisine³³. L'importance de la procession découle du fait que la religion romaine impliquait que les participants aient un comportement actif, avec le mouvement comme élément central. Les dispositifs et l'espace permettant la pratique d'une telle dynamique jouaient donc un rôle primordial. Enfin, dans le cadre des manifestations, le théâtre accueillait toujours des représentations scéniques, sous une forme ou sous une autre. Dans les théâtres «gallo-romains», aux scènes de taille très réduite, la pantomime était sans doute particulièrement appréciée, étant donné qu'on pouvait aussi la pratiquer dans l'*orchestra*³⁴.

En dernier point, on évoquera encore un aspect lié à l'utilisation qui n'apparaît pas au premier abord, mais qui était cependant d'une importance primordiale pour la politique et l'ordre social, soit le théâtre comme manifestation d'évergétisme. Dans les édifices destinés aux jeux, les élites locales pouvaient, comme nulle part ailleurs, faire étalage de leurs bienfaits, puisque l'évergétisme pouvait s'y pratiquer sur deux niveaux: d'une part grâce à des contributions à l'édification, à l'extension et à l'entretien des bâtiments³⁵, et d'autre part grâce au financement des *ludi*, *munera* et *venationes*. Cet aspect révèle qu'il faut sans doute conférer aux théâtres (et aux amphithéâtres qui s'y rattachent) des provinces gauloises et germaniques un rôle non négligeable dans la concurrence locale qui régnait entre les villes. À ce jour, on ne dispose certes pas de sources qui permettraient, comme en Afrique du Nord et à l'est de l'Empire, d'attester une concurrence architecturale entre cités importantes. Mais lorsqu'on se penche de plus près sur l'interaction entre *Augusta Raurica* et *Aventicum*, et que l'on tient compte des efforts fournis pour l'édification d'opulents édifices monumentaux au 2^e siècle apr. J.-C., on peut se demander s'il ne s'agirait pas d'un signe de concurrence entre ces deux villes «gallo-romaines», telle qu'elle se manifeste aussi pour les *poleis* situées dans l'est de l'Empire³⁶.

Aspect 4 – norme et mise en œuvre, ou transfert culturel?

Les analyses de complexes alliant théâtres et sanctuaires révèlent des formes architecturales régionales ou régionalisées qui, sur la base d'une norme apparue vraisemblablement en Italie méridionale, ont subi une mise en œuvre autonome. Pour décrire de tels processus, les sciences culturelles ont introduit dans les années 1990 le concept de «glocalisation» (*glocalization*)³⁷. Ce terme définit la réception et l'adaptation locale ou régionale de structures du pouvoir d'ordre suprarégional ou, justement, global: il s'agit de processus permettant aux individus et à de petites communautés de préserver leur identité et leurs particularités culturelles, et de les développer même dans un système qui les domine. Le concept moderne de glocalisation est à nos yeux un instrument approprié pour définir l'identité culturelle durant l'Antiquité romaine. Dans le domaine qui nous intéresse, il est évident qu'il existait une architecture d'influence et d'évolution régionales, que l'on traduit par le terme de théâtre «gallo-romain»³⁸. Une telle constatation implique qu'il doit exister une architecture faisant office de norme, un modèle de base à la fois repris et transformé pour devenir le type architectural régional abordé ici. Nous renonçons à une définition détaillée du type, qui a déjà fait l'objet de multiples discussions parmi les spécialistes³⁹, nous contentant d'évoquer la situation de scène ouverte et l'évidente multifonctionnalité des édifices «gallo-romains», tangible à travers l'architecture. Voilà qui suffit à démontrer que ces manifestations régionales ne sont pas en premier lieu issues de l'invention de nouvelles composantes architecturales, mais découlent de la combinaison spécifique d'éléments préexistants. Comme l'a signalé Carmen Palermo de manière pertinente en citant Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy: «Le génie ne consiste pas à inventer de nouveaux éléments, mais à inventer de nouvelles combinaisons de ces éléments toujours les mêmes, et ces combinaisons sont variables à l'infini»⁴⁰.

31 Contributions de Ph. Bridel, Th. Hufschmid et S. Blin/J.-Y. Marc dans le présent volume, S. 157 ss.; p. 175 ss.; p. 205 ss.

32 Monterroso Checa 2010, 24 s.; cf. également la contribution de Th. Hufschmid dans le présent volume, p. 27 ss.

33 Cf. la contribution de F. Dumasy dans le présent volume, p. 117 ss.

34 Au sujet des scènes et *orchestrae* des théâtres «gallo-romains», cf. les contributions de F. Ferreira et M. E. Fuchs dans le présent volume, p. 131 ss.; p. 141 ss.

35 Contribution de W. Spickermann dans le présent volume, p. 37 ss.

36 Contribution de Th. Hufschmid dans le présent volume, p. 175 ss.

37 Cf. à ce sujet Robertson 1998.

38 Pour ce qui touche à la définition du terme «gallo-romain» et à la problématique liée à son émergence, cf. Marc 2014. Pour les arguments en faveur d'un maintien du terme de théâtre «gallo-romain», cf. plus haut, note 4.

39 Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996, I, 140 s.; Gros 1996, 294 ss.

40 Contribution de C. Palermo dans le présent volume, p. 193 ss.

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'un des éléments les plus marquants du théâtre «gallo-romain» réside dans l'architecture de la scène, qui s'écarte de la norme. Certes, on constate une certaine diversité, révélant que les bâtiments de scène de très petites dimensions se différencient sur le plan formel, ou peuvent parfois disparaître complètement; toutefois le concept de situation scénique s'ouvrant vers l'extérieur fait office de trait d'union entre les types architecturaux⁴¹. C'est ici précisément que l'on relèvera une différence conceptuelle essentielle par rapport à l'architecture des théâtres romains méditerranéens. Alors que ces derniers formaient, avec leurs imposants fronts de scène à deux ou trois étages, un espace *introverti*, tourné vers l'*orchestra*⁴², les théâtres «gallo-romains» étaient nettement plus *extravertis*, avec des rapports axiaux et visuels les reliant à des édifices situés à l'extérieur du théâtre, généralement des temples⁴³. Il ne fait aucun doute qu'une telle différence au niveau de l'apparence architectonique ne relevait pas seulement de concepts esthétiques, mais qu'elle correspondait très vraisemblablement à la mise en œuvre de l'exploitation des bâtiments. «Form follows function», comme l'affirme une thèse courante visant à expliquer les évolutions architectoniques dynamiques, et qui conserve sans doute sa validité en lien avec les écarts régionaux relevés dans l'architecture des théâtres «gallo-romains», pour autant que l'on considère la forme méditerranéenne du théâtre romain comme correspondant à une «norme».

Grâce l'article de Matthieu Poux, on découvre le sujet de la régionalisation sous un autre éclairage encore: le fait qu'à Corent (F) on ait découvert, outre un théâtre en pierre du début de l'Empire, une structure en bois évoquant un théâtre et datée de l'époque de La Tène finale, nous oblige à aborder une nouvelle question: l'architecture du théâtre «gallo-romain» aurait-elle eu des précurseurs celtiques⁴⁴? Il est tentant de voir dans les structures de Corent le «missing link» qui permettrait de rattacher, du moins sur le plan formel, le théâtre «gallo-romain» à une tradition architecturale indigène. On soulignera cependant que les éléments de Corent constituent à ce jour la seule structure de La Tène finale pour laquelle on distingue un plan en courbe, ou éventuellement de forme polygonale⁴⁵. Les débats montrent qu'on peut envisager la possibilité de processus de transfert culturel plus complexes, témoignant de plusieurs niveaux d'«influences». Ainsi, l'exemple de Corent peut trouver une interprétation inverse: cet édifice «théâtral» n'aurait pas servi de modèle pour l'architecture des théâtres de l'époque romaine et ce seraient au contraire les édifices théâtraux grecques du sud de la France qui auraient servi de modèles, repris et adaptés par les constructeurs de la fin de la période celtique⁴⁶.

Aspect 5 – conditions d'apparition des complexes monumentaux

Les réflexions portant sur l'origine et la mise en place des complexes architecturaux monumentaux qui créent un lien

entre théâtres et temples, incluant parfois les thermes, débouchent en premier lieu sur des questions d'ordre chronologique. Les contributions présentées dans ce volume s'accordent pour situer les sanctuaires équipés de théâtres et implantés dans les provinces du nord-ouest à une date postérieure au milieu du 1^{er} siècle apr. J.-C.; les grands complexes d'orientation axiale n'apparaîtront eux qu'à la fin du 1^{er} et au début du 2^e siècle. De nombreux éléments concordent pour indiquer que de tels ensembles architecturaux sont liés au statut administratif des villes. C'est du moins ce que permet de supposer la situation observée à *Aventicum*, puisque la construction du complexe monumental ne fut entreprise qu'au début du 2^e siècle, suite au passage de la ville au statut de colonie en 71 apr. J.-C.⁴⁷ Cependant, pourquoi un complexe aussi important et jouant semble-t-il un rôle majeur dans le culte impérial n'aurait-il été édifié qu'une trentaine d'années après le changement de statut politique? Les motifs en sont-ils d'ordre purement financier, ou d'autres raisons interviennent-elles ici, que nous ne sommes pas en mesure de cerner dans l'état actuel des connaissances? Le fait que l'on détecte ailleurs encore des sauts chronologiques comparables pourrait parler en faveur du second point évoqué. À *Augusta Raurica* par exemple, bien que la colonie ait été fondée à l'époque augustéenne déjà, le complexe monumental de Schönbühl ne sera édifié que sous Vespasien. Comme le fait remarquer Peter Henrich, le *vicus* de *Riccium*/Dalheim (LUX) fonctionne très bien sans théâtre durant 120 années, avant qu'on ne construise un tel monument au cours du deuxième quart du 2^e siècle, lors de travaux de grande envergure⁴⁸. La concurrence entre les villes déjà évoquée plus haut pourrait-elle fournir des éléments de réponse susceptibles d'expliquer ce phénomène? Une autre interprétation replacerait la consécration et le financement de tels ensembles culturels monumentaux dans le contexte de célébrations de victoires⁴⁹, impliquant une architecture grandiose et des fêtes religieuses associées à des jeux complexes,

41 Contributions de F. Ferreira, M. E. Fuchs et Th. Hufschmid dans le présent volume, p. 131 ss.; p. 141 ss.; p. 175 ss.

42 Ramallo Asensio/Röring 2010, passim.

43 Contribution de C. Palermo dans le présent volume, p. 193 ss.

44 Contribution de M. Poux dans le présent volume, p. 95 ss.

45 Ici aussi, les structures ne sont pas toutes évidentes; alors que le dallage est bien visible dans la zone conservée, l'interprétation des trous de poteaux qui s'y rattachent et leur importance sur le plan architectural sont nettement plus difficiles à évaluer. Cf. la contribution de M. Poux dans le présent volume, p. 95 ss.

46 Un tel point de vue s'accorderait avec l'origine des structures évoquant des portiques, découvertes à Corent, proposée par M. Poux lui-même (Poux 2008, 183 s.).

47 Contributions de Ph. Bridel et Th. Hufschmid dans le présent volume, p. 157 ss.; p. 175 ss.

48 Contribution de P. Henrich dans le présent volume, p. 219 ss.

49 Au même titre que les *fora* du centre de Rome, qui ne comptaient certes pas de théâtre mais qui faisaient certainement office de complexes multifonctionnels liés à la religion.

éléments assurant la visibilité de la revendication du pouvoir par l'empereur⁵⁰. Une telle hypothèse semble parfaitement plausible dès lors qu'on établit un lien avec la problématique chronologique mentionnée plus haut.

Ces hypothèses concernent les conditions historiques entourant les complexes monumentaux; la question des modèles et des transformations demeure par contre ouverte, avec cependant quelques perspectives pour l'avenir (cf. point 4). Dans le Latium, vers la fin de la République, on recense des sanctuaires incluant des théâtres, ou des structures architecturales qui s'en rapprochent, orientés selon l'axe du temple⁵¹; toutefois, le contexte de glocalisation déjà abordé plus haut pourrait révéler une évolution régionale particulière. On évoquera plus particulièrement la structure découverte à Corent, non loin du sanctuaire celtique, interprétée par M. Poux comme lieu de rassemblement de la fin de cette époque⁵². Les contributions rassemblées dans le présent volume nous invitent à dépasser les résultats

isolés pour approfondir et poursuivre la réflexion portant sur les complexes architecturaux monumentaux et sur leur étude, en l'axant sur les cinq aspects évoqués.

50 Hufschmid 2011, 270 ss.; Hufschmid 2009, 266 ss. – Cf. également les contributions de Th. Hufschmid et S. Blin/J.-Y. Marc dans le présent volume, p. 175 ss.; p. 205 ss.

51 Par exemple les sanctuaires de *Tibur*/Tivoli (I), *Gabii* (I), Pietrabbondante (I) ou *Praeneste*/Palestrina (I), auxquels cependant le théâtre tourne la plupart du temps le dos (cf. pour synthèse Hanson 1959, Fig. 5–11; Gros 1996, 125 ss. avec Fig. 128; 133; 149–152; cf. également la contribution de I. Nielsen dans le présent volume, p. 81 ss.). En de nombreux endroits, ce type de complexe perdure durant le principat, ce qui est bien visible dans le sanctuaire de la *gens flavia* à *Hispellum*/Spello (I) (cf. contribution de M. Cavalieri dans le présent volume, p. 49 ss.) ou l'extension du sanctuaire de *Tibur* sous l'Empire.

52 Contribution de M. Poux dans le présent volume, p. 95 ss.

Bibliographie

- Bechert 1999: T. Bechert, Die Provinzen des römischen Reiches: Einführung und Überblick (Mainz 1999).
- Bridel 1982: Ph. Bridel, Le sanctuaire du Cigognier. Cahiers Arch. Romande 22 = Aventicum 3 (Lausanne 1982).
- Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio 1994–1996: P. Ciancio Rossetto/G. Pisani Sartorio (eds.), Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato (Torino 1994–1996).
- Étienne 1985: R. Étienne, Un complexe monumental du culte impérial à Avenches. Bull. Assoc. Pro Aventico 29, 1985, 5–26.
- Fishwick 1991: D. Fishwick, The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire 2/1. Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 108 (Leiden 1991).
- Fishwick 2007: D. Fishwick, Imperial Processions at Augusta Emerita. In: T. Nogales Basarrate/J. Gonzáles (ed.), Culto imperial: política y poder. Hispania Antigua. Ser. Arch. 1 (Roma 2007) 29–48.
- Fuchs et al. 2004: M. Fuchs/S. Bujard/E. Broillet-Ramjoué, Villa Romana: Wandmalereien. In: P. J. Suter et al. (Hrsg.), Meikirch. Villa romana, Gräber und Kirche (Bern 2004) 85–150.
- Gros 1996: P. Gros, L'architecture romaine du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire 1: Les monuments publics (Paris 1996).
- Hanson 1959: J. A. Hanson, Roman Theatre-Temples (Princeton 1959).
- Hufschmid 2009: Th. Hufschmid (mit Beiträgen von Ph. Rentzel/N. Frésard/M. E. Fuchs), Amphitheatrum in Provincia et Italia. Architektur und Nutzung römischer Amphitheater von Augusta Raurica bis Puteoli. Forsch. Augst 43 (Augst 2009).
- Hufschmid 2011: Th. Hufschmid, Funktionale Gesichtspunkte des Theaters und des Amphitheaters im architektonischen, sozialen und politischen Kontext. In: M. E. Fuchs/B. Dubosson (éds.), *Theatra et spectacula*. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité. Études de Lettres 288 (Lausanne 2011) 263–292.
- Marc 2014: J.-Y. Marc, Gaulois, Gallo-Romains et Romains vus des bords du Rhin. In: G. Alberti/C. Féliu/G. Pierrevelcin (dir.), Transalpinare. Mélanges offerts à Anne-Marie Adam. Mémoires 36 (Bordeaux 2014) 23–49.
- Monterroso Checa 2010: A. Monterroso Checa, La scaenae frons en los teatros de Roma. Entre liturgia, formas y modelos. In: Ramallo Asensio/Röring 2010, 15–55.
- Moretti 2009: J.-Ch. Moretti (éd.), Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique (Lyon 2009).
- Nuber 2002: H. U. Nuber, Stichwort: Provinzialrömische Archäologie. In: H. Cancik/H. Schneider (Hrsg.), Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike 15/2 (Stuttgart/Weimar 2002) 574–582.
- Poux 2008: M. Poux, Du Nord au Sud: définition et fonction de l'espace consacré en Gaule indépendante. In: X. Dupré Raventós/S. Ribichini/S. Verger (eds.), Saturnia tellus: definizioni dello spazio consacrato in ambiente etrusco, italico, fenicio-punico, iberico e celtico. Atti del convegno internazionale svoltosi a Roma dal 10 al 12 novembre 2004 (Roma 2008) 171–200.
- Price 1984: S. R. F. Price, Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor (Cambridge 1984).
- Ramallo Asensio 2009: S. F. Ramallo Asensio, Espaces, images et mobilier utilisés pour le culte dans les théâtres romains d'Hispania. In: Moretti 2009, 127–156.
- Ramallo Asensio/Röring 2010: S. F. Ramallo Asensio/N. Röring (eds.), La scaenae frons en la arquitectura teatral romana. Actas del Symposium Internacional celebrado en Cartagena los días 12 al 14 de marzo de 2009 en el Museo del Teatro Romano (Murcia 2010).
- Robertson 1998: R. Robertson, Globalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In: U. Beck (Hrsg.), Perspektiven der Weltgesellschaft (Frankfurt am Main 1998) 192–220.
- Rosso 2009: E. Rosso, Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains. Approche contextuelle et typologique. In: Moretti 2009, 89–126.
- Scheid 1998: J. Scheid, La religion des Romains (Paris 1998).
- Schleiermacher 1966: W. Schleiermacher, Zu den sogenannten Kulttheatern in Gallien. In: Corolla memoriae Erich Swoboda dedicata. Römische Forsch. Niederösterreich 5 (Graz 1966) 205–213.
- Tardy 2009: D. Tardy, Les lieux de culte dans les édifices de spectacle gallo-romains. In: Moretti 2009, 175–188.
- Van Andringa 2000: W. Van Andringa, Le vase de Sains-du-Nord et le culte de l'Imago dans les sanctuaires gallo-romains. In: W. Van Andringa (dir.), Archéologie des sanctuaires en Gaule romaine (Saint-Étienne 2000) 27–44.
- Van Andringa 2002: W. Van Andringa, La religion en Gaule romaine. Piété et politique (I^{er}–III^e siècle apr. J.-C.) (Paris 2002).



ISBN 978-3-7151-0050-0



9 783715 100500 >